

ГДР

„WEIMARER BEITRÄGE“, кн. 12/1973

Списанието за литературна наука, естетика и теория на културата „Ваймарер байтреге“ ни поднася в последната си книжка от 1973 г. една обширна обзорна студия на Кристоф Трилзе „Връщане към мита“ с подзаглавие „Размисли върху античния образ в късните буржоазни концепции“. Поместената работа е извлечение от един по-голям изследователски труд на автора „Античността и митът в драмата и театъра на съвременността“. В увода на статията се сочи една дефиниция на мита, изказана от френския теоретик Ролан Барт, която, макар и отнасяща се изключително върху функцията на мита в развитото буржоазно общество, е твърде характерна: „Митът е едно деполитизирано изображение.“ Според автора много силно, но погрешно е било влиянието на неколцина идеолози, които вместват античния образ в културата на къснобуржоазното, дехуманистично настроено общество. Едно неомитологизиране иска да замести историята и изкуството. Това крие съдбоносни последици за последното — изкуството щеше да произвежда митове. Новото гледище се проявява първо във философията и във всеобщата история на културата, за да навлезе през 1900 г. и в изкуството с първите си представители: Хофманстал, Жид, Макс Райнхард, развивайки се до наши дни. Авторът си поставя за задача да проследи именно развоя на това явление в областта на философията и литературата, изследвайки го в неговата историко-обществена обусловеност.

В началото на скицираното от автора развитие на споменатото направление стоят имената Рихард Вагнер, Фридрих Теодор Вишер и Сьорен Киркегард. Фигура, стояща на прехода, е Вишер. Теорията му за мита трябва да се разглежда във връзка с неговата естетика, чиято три най-съществени елементи са: „естетика на грозното“ — като категория, субективизмът и теорията на „вживяното“. Теорията на „вживяното“ означава, че художественото произведение е реалната изява на нашите мисли и чувства, както и че „схващането за идеалното вижда в обекта онова, което не притежава“. В крайна сметка, изтъква авторът, тази теория на Вишер произтича от мита, който, съ-

живен, подновен, трябваше да спаси религиозни догми, да забули обществени явления, т. е. да оформи едно съзнание, стоящо уж над реалността.

Личност, повлияла силно на буржоазната мисъл и съдействувала за неомитологизирането в екзистенциална насока, е Сьорен Киркегард. Представителят на екзистенциалистката философия, и то с християнски оттенък, се опитва да навлезе и в областта на античното. Той създава една „модерна“ Антигона — „годеница на смъртта“. Нейната самовглъбеност, скръб, даже и желание за смърт са „даденост“, съответстваща на „екзистенциалното трагично чувство“.

Във втория раздел на изследването си авторът се спира на въздействието на философията в областта на мита, по-специално на античния мит. Тук идеологическата роля на тримата големи теоретици на изкуството, културата и философията — Йохан Якоб Бахофен, Якоб Буркхард и Фридрих Ницше — е необозрима. Бахофен, изтъква авторът, е ползувал за своите научни дирения поетичните произведения на античността, като ни запознава с нея „отвътре“, т. е. чрез историческата ѝ обусловеност.

По-нататък авторът се занимава със забележителната фигура на Якоб Буркхард. В епоха на изостряне на класовите противоречия във висшия стадий на капитализма и на организиране на работническата класа Буркхард пише своята антична история на културата. Той сякаш отразява своето съвремие чрез картината на древна Гърция, средиче на борби за власт и интриги, на грубости и убийства, на измама и пороци. Противоречаща изцяло на представата ни за древна Гърция, такава, каквато ни е поднесъл Винкелман и класиците, античната история на Буркхард има съществена заслуга за историческото осмисляне на явленията и за свързване на мита с историята. Неговият идеал за човека е откритият от самия него ренесансов образ, контрастиращ на осакатения човешки образ на епохата му, носещ и чертите на Ницшевия „свърхчовек“. Това е търпеливият, устремен и действащ човек от миналото, настоящето и бъдещето, който обаче е исторически неконкретизиран, а реалната действителност като народ, нация, общество, да не говорим за класа, са за него малочислени категории.

Буркхард създава в последна сметка нов исторически мит, чието основно съдържание се оказва краят. Той в същност ни предоставя, смята авторът, един способ за ползуване на големите антични теми, било митични или исторически, като проблеми за края, намерили ярък израз в сюжета на драматургията на развитото буржоазно общество на ХХ в. Новият мит и античният образ в частност бяха станали болестотворни, пише авторът, а функционалното им изменение — необозримо. Тук трябва да се споменат опитите на Хауптман, Кайзер и Кошката, както и на френските и на англо-американските модернисти в областта на митичните, специално гръко-римски антични теми.

По-нататък студията се спира на творчеството на Ницше. Авторът разглежда възловите точки на неговата философска мисъл, тъй като новият мит, създаден в рамките на неговата естетика, е митът на настъпващия империализъм. Ницше, пише авторът, е един от последните големи познавачи на древността, свързан тясно с класическата култура и черпещ своите образи от античния свят. Той се бори против християнската религия за сметка на античната действителност. Това направление не е било водещо, по-скоро се забелязват елементи на християнизирание на античността.

Образът на човека, създаден от Ницше, е конгломерат от антични и романтични представи, преплетени с „красиви“, „зdravi“ и „дионисиевски“ елементи. Погледнато реално, това е митичен образ. Идеалът му за държава се формира от предания за Римската империя, в които плячкосването отразява отношенията между водач по римски образец и по военному дисциплинирани работници. Това е също мит, както щеше да докаже недалечната действителност. Може да се твърди, смята авторът, че крайната точка и функция на ницшеанската мисъл е да забули противоречията на капитализма чрез създаване на мит или утопия. Ницше извежда своите образи-представи за човека от естетиката, от категориите на античността и Ренесанса. Но тези категории нямат нищо общо с действителността, още по-малко с тези, издигнати от Винкелман, Хердер и Гюте. Те отстъпиха място на една картина на хаос и варварство, каквато ни беше представена от Буркхард, но много по-силно акцентувана чрез противопоставянето ѝ на една аристократично-артистична, така да се каже, абсолютна красота. От този „свършен човек“ се ражда Ницшевият „свръхчовек“, представител на елита. Неговата максима гласи: „красота за малцина“.

Основните положения на неговата естетика, развити по-късно в широк план, са залегнали още в излязлото през 1871 г. съчинение „Раждането на трагедията от духа на музиката“. В него той третира античната трагедия като висш продукт на художестве-

ното съзнание и обяснява нейното създаване с контрастиращото взаимодействие между „аполоновски“ и „дионисиевски“ принципи, но далеч от мисълта да свърже тези принципи с конкретни исторически явления, както беше сторил това Бахофен. Ницше, пише авторът, ги издига до общовалидни житейни културфилософски, както и естетически принципи, прераснали в митически. За него връзката между хората, както и между човека и природата се осъществява единствено чрез магическото действие на дионисиевското начало, а най-голямото въздействие на гръцката трагедия се крие според Ницше в свръхзавладяващото чувство за единство, затварящо пропастите в обществото и водещо назад към природата.

При излагане на своите принципи, конкретизирани предимно в определени човешки типове, Ницше извежда тяхното психологическо изясняване чрез философията. От това произлизат и неговите психологизирани митове. Авторът сочи, че той свежда античния мит изцяло до Диониси, регенерира го и с негова помощ създава новия исторически мит. Макар че този мит е бил почти лишен от реално съдържание и неговата изява е била аполитична, той е подготвил неомитологизирането, а с това е навлязъл в изкуството, което не след дълго щеше да стане изкуство на края. Мнозина от художниците преработиха този античен образ, пише авторът, и възприеха мита митологически, като много малко от тях го приеха в нехуманистична, дионисиевска форма.

Като абсолютен приемник на античното схващане и митологизиране в духа на Ницшевата традиция авторът разглежда Готфрид Бен. Творчеството му „гъмжи от гръкомитични елементи и цитати“. В писата „Итака“ е вложена цялата художествена концепция на Бен, съдържаща известни елементи на модернизъм — митът съществува сам за себе си, самоцелно. Авторът сочи като ярки привърженици на Ницшевата традиция Езра Паунд с „Жените от Трахис“, Камю със своя трагично-нихилистичен Сизиф и накрая Сартр, който в „Мухите“ подсилва историческия и демократичен елемент.

Авторът проследява развитието на идеологичите след Ницше. Те са рожба на досегашните, но носят нови белези, пише авторът, тези на империализма. Характерни елементи са съзнанието за края и змяната на историята с историческия мит. Най-важни идеолози са Освалд Шпенглер и Ортега-и-Гасет. Липсата на всякаква историческа перспектива, на каквото и да е развитие, на всяка диалектика отличава схващанията на Шпенглер. За него античността е символ на статика, на вцепененост, на завършеност. Той отхвърля точно яснотата, хуманизма на гръцката древност, характеризира се като най-динамична и осъзната исторически епоха въобще. Шпенглер свежда цялата антична култура до един „прасимвол“

и с това осъществява тоталното превръщане на историята в мит.

Посочен като личност, оставила дълбоки следи в културното развитие, е испанският философ Ортега-и-Гасет. Характерно за този мислител е скъсването с традицията, отказът от всякаква приемственост дори и от античната в полза на новосъздадената култура, деhumanизацията на изкуството и културата и разделянето им в елитарна и масова култура. Базата, на която гради модернизма в изкуството, е откъсване от историята и задгробване на реалистичните традиции с изключение на онези, които са му необходими. Три от неговите изследвания са посветени на античността, сиреч, по липса на история, на мита: „За Римската империя“, „Гръцка етика“ и „Откъси от едно раждане на философията“. Авторът, взимайки под внимание близостта на фашистката окупация (1943), както и немското издание на „За Римската империя“, прави пълна аналогия между него и фашизма. Ортега-и-Гасет внася елемента на вярата, но не на християнската вяра, а някаква мистична вяра, с която трябва да се съобразиме. Той интерпретира раждането на философията в древността като отзвук на загубената вяра в божествата, като опит да се подмени разрушеният фундамент на миналото. И действително античността придобива тук нова функция — да запълни духовния вакуум на развитото буржоазно общество. А вярата, придобила междувременно екзистенциален оттенък, с помощта на философията се явява под името мит. Ортега-и-Гасет стига в своите теории до „съпоставяне на културите“, извличайки от това типология на мита, която едва ли ще осветли исторически така създадения мит, а по-скоро ще редуцира историята до митологията.

Като свързан с горната концепция по естетико-художествен път авторът споменава писателя Херман Брох със „Смъртта на Вергилий“ (1945), Албрех Камю със своя „Калигула“ и Т. С. Елиът с „Опустошената земя“.

Авторът отбелязва, че нови гледища в тази област са внесли психоаналитичите Зигмунд Фройд и още по-фаталният с въздействието си върху изкуството — швейцарецът К. Г. Юнг. Фройд се опитва посредством метода на психоанализата да създаде теория на културата, с чиято помощ да определи същността на последната, да изследва религията и изкуството, което, пише авторът, доведе до съвършено невярна картина на обществото и активизира психологизиращата митология. За крайъгълен камък му служи трагедията на Едип цар. Тук се касае до това да се обясни митът чрез психичната нагласа на един буржоа. Фройд интерпретира постъпките на Едип като „истинския израз на неосъзнатата природа, на престъпните и наклонности“. Авторът отбелязва и положителните изводи, които според него Фройд извлича от пие-

сата, като напр. „общовалидно въздействие“ на познанието, т. е. в Едиповия комплекс се обединяват религиозното, нравственото, общественото и художественото начало. Това е методичната точка, от която може да се обхване светът и да намерят разрешение „духовните проблеми на народите“. Убийството на бащата, който е непрестанно повтарящ се онтогенетичен процес, се превърна в символ за култура, в един архитип. С това, пише авторът, се извърши странна духовна операция, която ни насочва към твърде лабилното съзнание на късния буржоа. Неочаквано митът бива обяснен психологически и с това осъвременен, а след това психиката се тълкува митологически, за да бъде преоценена в мит, в една неисторическа, вечна категория. Целта е постигната — проблемите на буржоазията са стилизирани до вечните проблеми на античността.

Влиянието на К. Г. Юнг върху мнозинството от буржоазните писатели, та даже и върху някои от прогресивните, е твърде очевиден. Действителният откривател на „архипита“ и на „Орест-комплекса“ има за своя изходна позиция „архаично-митологическо неосъзнатото“. То съществува като вечна категория под формата на „колективно неосъзнато“, изпълнено във фантастично-образни картини или фигури, или т. нар. архипитове. Те са даденост и продължават да съществуват като такава и в психиката на човека. В този случай митът е лишен от историческо покритие въобще, няма и следа от реалност. Ирационалното схващане на Юнг за мита, пише авторът, лишава последния от всичките му ценни за изкуството елементи, а именно неговата чувственост, образност и фантастичност и необяснимо е какво привлича толкова големи писатели към тази суха мисловна конструкция? Той цитира: „Архипитът е съд, който никога няма да се напълни, нито изпразни. Той съществува само потенциално и ако се превърне в материя, престава да бъде онова, което е бил. Той просъществува във вековете и изисква винаги ново тълкуване.“

Според автора при историческото описание на митовете или при поетични творби върху митични сюжети или мотиви най-силно и угнетяващо впечатление прави непрестанното „раздробяване“ и редуциране на темите. Сблъсваме се с предврателна мисловна подготовка или със свеждане до психичното, до „неуловимото“, както го нарича Вайман.

Творчеството на О'Нийл е типичен пример, пише авторът, за пречупване през призмата на художника-творец дадено философско направление и следвайки от това оформяне с художествени средства на картината на света. Той, който е заявявал, че не е задължен с нищо на Фройд и който се е надявал да намери „модерна психологическа аналогия на античния проблем за съдбата“, е писал някога: „Прието е трагедията

Същият начин на мислене, теория на културата и естетиката биха могли да бъдат проследени при множество писатели и драматурзи. Схемата е една и съща, остава да се открият безбройните индивидуални особености, чиито идеологически корени са вече установени. Като бъдещ проблем за изследване, и то според автора от голям интерес и полза, е да се проследят измененията на метода в зависимост от функционалните изменения.

Кете Хамбургер е обрисувана от автора като творец, заловил се още и с екзистенциализирането на гръцките драматични образи. За да обоснове своята концепция и метод, тя се позовава на Аристотел: „Той (Аристотел) счита за тема на трагедията попадналия в бедствено положение човек, който тогава се проявява по един или друг начин. Като причина за непреходното въз-

В заключение авторът се спира на рецепцията на мита от двама буржоазно-хуманистични автори, каквито са Рилке и Т. Ман. По-специално внимание е отделено на „Сонети за Орфей“ от Рилке и на „Йосиф и неговите братя“ от Т. Ман. За „Сонетите“ авторът отбелязва, че са израз на едно ново виждане на Рилке, на осъзнаването мисията на човека, на художника. Стигнал в античния сюжет до значителни хуманистични изяви, той все пак е бил дълбоко засегнат от митологизацията на историята и не е могъл да освободи мита от психологизиращото неомитологизиране.

Авторът приключва своя критичен обзор върху най-типичните представители на неомитологизиранието в областта на философията и литературата, като цитира една мисъл, рожба на съвременна издънка на родината на мита: „Там, където има упадък, митът е най-ефикасното средство за поддържане на съществуващия ред, най-сигурно средство за овладяване на масите.“

138

В кн. I на списание „Савременик“ централно място заемаат материалите, посветени на изтъкнатия съвременен сръбски поет Стефан Райкович. От различни гледни точки са изказани мисли, преценки, направени са анализи, които очертават творчеството и фигурата на един поет, представляващ почти три десетилетия значително явление в съвременната поезия на югославските народи. Зоран Гаврилович отбелязва в своята статия за Райкович, че той е поет, който твори под знака на най-добрите традиции в поезията. Това ще рече, че той спада към онези творци, които имат смелостта сами, по свой собствен начин да преоткриват заобикалящия ги свят. Това, което отделя Райкович от неговата генерация и го издига на по-високо стъпало в областта на творчеството, е способността му да изрази преживяванията и разбиранията си за света в два основни аспекта. „Райкович е поет на самотата и преходността“ — пише Зоран Гаврилович. В поезията му болките като че преминават в думи, а думите — в болки. Според Гаврилович най-голямата стойност и оригиналност на Райковичевата лирика е в колебанието между един действителен и един въображаем свят. Това е поезия тиха, ненаатрапчива, мъдра.

Никола Милошевич е озаглавил статията си „Райковичевата „сложна еднородност“. Авторът прави подробен анализ на едно от стихотворенията под общо заглавие „Вариации“ из цикъла „Възпоминания за черния Владимир“. Милошевич подчертава, че при едно повърхностно, незадълбочено прочитане би се сторило на читателя, че това стихотворение е хубаво преди всичко със своята простота и еднородност. Напротив, това е произведение сложно и многослойно. В него се открояват в същност две плоскости. Условно могат да се нарекат: първата — реалистична и повърхностна; втората — фантастична и въгълбена. Милошевич сравнява разглежданото стихотворение на поета с миниатюрен прецизен часовников механизъм. Отвън той изглежда като нещо цяло, като една единствена пружина. А отвътре е съставен от най-фини, едва забележими частици, които действуват в безупречна хармония. По-нататък авторът на статията обяснява защо трябва да се схващат като съвсем условни определенията „реалистична“ и „фантастична“. Това, което назоваваме с първия термин, е примесено с нещо пасторално, което пък придава на фантастичното в стихотворението един приглушен, едва долавящ се трагичен призвук.

Слободан Ракич пък разглежда третото издание на стихосбирката на Стефан Райкович „Балада за свечеряването“. Тя доста се различава от първите две издания. В нея

поетът е събрал само произведения, написани в свободен стих, като тематично ги е прегрупираал. Включени са и няколко нови стихотворения. По такъв начин пред очите на читателя като че ли застава нов Райкович: не този, който винаги е тълкуван като поет на традиционните форми, а творец с изключително модерна поетична концепция. И то не само що се касае до формата на произведенията, а и по всичко онова, което е предмет на интересване от страна на поета. Авторът на статията оценява стихосбирката „Балада за свечеряването“ като „чудесен синтез на лирична чувствителност, метафизична съгъстеност и реалистично виждане“.

Коля Мичевич посвещава статията си на въпроса за ритма и ритъм в поезията на Стефан Райкович. В разсъжденията му са вмъкнати и някои много оригинални мисли за тези категории и за поезията въобще.

Последната статия върху творчеството на Райкович е от Иван Шоп. Тя разглежда лиричните пейзажи в поезията на поета.

В кн. I е отпечатан докладът „Реалност и завършеност — критерии за изкуство“, прочетен от Света Лукич на V конференция „Наука и общество“. Тя се е състояла от 7 до 14 юли 1973 г. в Дубровник на тема „Научно, техническо и обществено развитие — цели и оценки“. Авторът си задава въпроса, какво в изкуството приемаме като естетически автентично, правдоподобно и възможно; с какво го измерваме; кои са критериите. Той посочва, че пътят към установяването им е мъчителен и криволичещ. Многобройни, крайно разнородни явления и произведения в изкуството, както и различните техни аспекти не позволяват лесно да се изградят единни критерии. Освен това е твърде рисковано да се разграничават понятията, защото това би навредило на динамиката в изкуството. Но, от друга страна, това е неизбежно, защото съществуват някои различни видове, форми, тенденции, които трябва да бъдат показани от педагогически и методологически съображения. Авторът предлага среден път: основните критерии да се сведат до два. Той препоръчва дихотомната класификация като най-малко абстрактна. Лукич счита, че тези два критерия са „реалност“ и „завършеност (цялостност)“, които взаимно се допълват. Под първия термин авторът разбира автентичната, относително самостоятелна и доказана екзистенция, която представлява неповторим в основата си вариант, вид или слой от човешките релации с обекта. Най-общо казано — това е картина на човешкото съществуване в света. Вторият критерий, отразявайки т. нар. „афектно съдържание“ на произведението, изтъква неговата събитийна цялост — пише Лукич. Тази цялост се изгражда около едно или няколко ядра независимо какви са те: емоционални, визуални, мисловни или тяхна комбинация.

В рубриката „Хора и идеи“ редакцията на „Современник“ започва разговор на тема „Управление в сферата на изкуството и културата“. Този разговор в същност ще представява диалог между творци в областта на науката, изкуството, културата и представители на организациите, осъществяващи културната политика в Югославия. Първ се изказва Светислав Палавстра. Той разглежда въпроса за самоуправление на творческите работници. Предлага проектокодекс от 32 члена, който ще регламентира правно самоуправление на творческите работници.

В кн. 2 на „Современник“ са отпечатани студии върху новия роман на Михайло Лалич „*Ratna sreća*“. Народоосвободителната борба в следвоенната литература дълго време се отразяваше само в дневници и хроники, които представляваха бързи фотографии на още неузрелия впечатления от близките събития. Дълго време като че ли нямаше някой, който да надхвърли едностранчивото показване на онези действителност и да се откаже от характерните средства на „черно-бялото“ изображение. Тази празнота запълни Михайло Лалич. Естествено е новият му роман да предизвика жив интерес сред публиката и критика. Още преди написването му се чакаше с любопитство новата книга на писателя, който обогати изключително ярко следвоенната югославска проза. Очакваше се нова тема, начало на нов литературен опус, тъй като търсенията на писателя в последните години бяха създали впечатление за известна наситеност с определени теми и въгл на виждане. Без да се сравнява непременно с предишните книги на Лалич, „*Ratna sreća*“ е роман интересен и обогатяващ. Той показва, че в една и съща тема могат да се откриват все нови и нови неща, стига да им се даде подходящ художествен еквивалент.

В рубриката „Портрети“ са поместени статиите на Славко Леовац за Лукиан Мушички и Сима Милутинович. Авторът подчертава влиянието, което те са имали върху своите съвременници, пък и върху литературни творци от следващите поколения.

В рубриката „Хора и идеи“ продължава диалогът по темата за управлението в сферата на изкуството и културата. Гойко Милетић пише за модела и идеала за самоуправление в областта на културата, а Радко Божовић е озглавил изказването си „Творчеството — присъствие без апатия“.

Стваранье, кн. 1. 2/1974

В рубриката „Извори“ са отпечатани част от пословиците и поговорките, които влизат в неотпечатаната още книга на Й. Радовић „Черногорски пословици и поговорки“.

Кн. 2 на „Стваранье“ ни предлага първа част (до Първата световна война) от студията на Предраг Матвеевич „Тенденциозност и

„ангажираност“ в югославските литератури“. Тя ще бъде поместена в подготвяния за печат сборник „Марксизмът и литературната критика в Югославия“. В началото на своята студия авторът се спира на понятията „ангажираност“ и „тенденциозност“. Той пише, че думата „тенденциозност“ в своето специално значение се явява за първи път в Германия във връзка с движението „Млада Германия“. Влезлите по онова време в оборот „тенденциозна литература“, „тенденциозна поезия“ са били синоним на онова, което във Франция са наричали „социално изкуство“. Матвеевич посочва, че тенденциозната литература винаги се е придружавала от национални и социални елементи, което дава възможност веднъж да се акцентира върху националния аспект, а друг път — върху социалния.

Що се отнася до югославските литератури — пише авторът, — когато се спомене „тенденциозност в литературата“, обикновено мислим за периода между двете войни, като изпусваме из очи (или въобще не знаем) факта, че такава проблематика е съществувала и у нас още в XIX в. Матвеевич напомня, че както и останалите литературни и културни подбуди идеята за „тенденциозната“ функция на литературата идва от различни страни и посоки: от Изток, Запад; отляво, отясно; от извора и през втора ръка; навреме и със закъснение.

По-нататък авторът разглежда това явление в литературата на отделните югославски народи. Най-напред се спира на Хърватско. Той цитира Август Шеноа, който още през 1865 г. заявява: „Тези народи, които искат да запазят своята индивидуалност и да сътворят собствена цивилизация, трябва да имат тенденциозна литература“. Матвеевич посочва, че в хърватската литература „тенденциозността“ навлиза по модела на полската литература, която пък го е взела от „младогерманците“.

В Словения литературата почти в цялата своя история е стояла „тенденциозно“ на страната на народа, застъпвала е неговите интереси, формирала е езика му, подхранвала е родолюбието му.

Най-подробно Матвеевич проследява „тенденциозността“ в сръбската литература. В края на 60-те години на миналия век в Сърбия започва полемиката около схващанията за ролята на литературата в общественния живот и за нейната „тенденциозност“. Всички нови мисли, явления и спорове около Чернишевски и списанието „Современник“ са намирали отзвук и сред представителите на сръбската литература. Авторът отделя особено внимание на дейността на Светозар Маркович за развитието на сръбската литература. Споменава се и за ролята на Любен Каравелов. В 1868 г. в новосадската „Матица“ Каравелов се противопоставя на „литературата, която се е превърнала в блудкава забава, в смешна и ялова дегуба“ и

заявява, че „сръбската повест трябва да има народно значение“.

По-нататък Матвеевич проследява развитието на въпроса за „тенденциозността“ в литературата в началото на XX в. Спира се на полемиката между М. Марианович и А. Г. Матос.

В заключение се изтъква, че проблемите на „тенденциозността“ са в непосредствена връзка с реалната обстановка в дадена страна. Матвеевич пише: „По време на Първата световна война музите на нашите писатели подтикваха за борба с неприятеля. Всичко останало ще носи печата на антивоенна тенденциозност.“

Г Ф Р

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE, Щутгарт, 1974, кн. 1

Немският тримесечник за литературознание и духовна история предлага в първата си книжка привличащата вниманието студия на проф. Уорън Шайбълз от университета в Уисконсин „Метафоричната метода“. Въпреки очевидните си агностични позиции американският професор прави някои интересни наблюдения върху същността на художествената метафора, както и на метафората, разбираана като широко понятие, при което развива т. нар. „метафорична метода“.

Метафоричната метода се базира на схващането, че всяка философия, наука и пр. е изградена върху една или повече основни или коренни метафори, които след това биват разширявани в различни изразни сфери. Чрез привидно несъвместимо съпоставяне се придобива ново знание и се изграждат нови хипотези. Авторът смята, че научното познание не е нищо друго освен една метафорична дейност, създаване на нови взаимовръзки в структурата на стари метафори или просто образуване на нови метафори. Самата „метафорична метода“ не е нищо друго освен една метафора. Но защо тогава е необходима тази метода? Авторът обяснява, че познанието на метафората като обща система ни позволявало да разберем какво може да бъде изразено и как трябва да бъде изразено. Освен това познанието на метафората ни помагало да надмогнем нашите собствени метафори, в които се разгръща мисловният процес и които сме склонни да схващаме като буквални истини. Така например по отношение на мислителите от миналото се проявява според проф. Шайбълз често срещаното недоразумение, че техните теории и идеи се приемат като буквални истини.

А математиката, символичната логика, геометрията и пр., смята авторът, са просто метафорични системи. Ние снабждаме

наблюдаваните обекти метафорично с линии, триъгълници и други геометрични фигури. Тъй евклидовата геометрия представлява само един модел или метафора и е само едно от различните възможни описания на действителността. Метафорите и моделите, продължава проф. Шайбълз, определят отчасти как и какво ние действително виждаме и наблюдаваме. Човек съзрявал света с оглед на своите модели и своите метафори, както виждаме света обогрени в синьо, ако гледаме на него през сини очила.

Очевидно авторът, съзнавайки релативността на човешкото познание, го отхвърля изобщо; обявява го за недействително, понеже не е абсолютно. Дialeктикоматериалистическата гносеология му е напълно чужда и той вижда познанието като своеобразна комбинация от метафори, всяка от тях имаща твърде индивидуален характер, определяща се от „моделите“, в които мисли нейният автор. Американският професор заключава: човек вижда света метафорично, като живее и умира в смисъла на своите метафори.

Метафоричната метода предлага свои критерии за оценка на художествените произведения. И този критерий съобразно с изходната позиция на автора можел да бъде само субективен, тъй като човек оценявал художествената творба с оглед на своите собствени метафори. И понеже художественото произведение било също една метафора, то оценката се извършвала на базата на „контактуване“ на собствената метафорна система с тази на автора.

Проф. Шайбълз определя метафората като отклонение — било от обичайната езикова употреба, било от граматиката, било от нормалното поведение (например момче, което ходи на ръце) и т. н.

Според автора било погрешно да се твърди, че метафората е само едно съкратено сравнение. Изразът „мозъкът е като компютър“ бил „отворено сравнение“, защото не се разяснява специфичното значение на отбелязаното подобие. В случай, че то се разяснява, ще се говори за „затворено сравнение“, например „по отношение на обработката на информация мозъкът е като компютър“. Една метафора обаче е още по-отворена от едно отворено сравнение. Тя има многозначен смисъл и може да се интерпретира различно. И понеже една метафора не е редуцирана до буквалното ѝ значение, тя може да се разглежда и като емоционално обусловена.

Да се разглежда една метафора само по един начин ще рече тя да се приема буквално и с това да се превърща в „метафора-мит“.

Проф. Шайбълз описва някои от основните видове метафори.

Ксренна или основна метафора. Както се посочва и в началото, всяка теория в науката, философията и пр. се изгражда върху една или повече метафори или

модели. И тъй като метафората е залегнала в основата и на хуманитарните, и на естествените науки, тя може да се разглежда и като своеобразно свързващо звено. Метафората може да служи като основна хипотеза и в двете области, например поезия, проза, атомни модели в химията и т. н. Метафорите могли да се разширят до степената на светоглед, философия или теория. Едно стихотворение или един роман могли да се разглеждат като една или повече разширени метафори.

Обединяваща метафора. Метафората може да има обединяваща функция, когато свързва неравнопоставени елементи. С помощта на метафората, твърди авторът, може да бъде свързано всичко и тъй може да се добие впечатлението, че „светът е едно цяло“, че съществуват универсални връзки или универсални аналогии.

Синестетична метафора. При този вид метафора изрази, които могат да се отнесат до един сетивен орган, се отнасят към друг, например „бял шум“, „синя музика“ и пр. А определени музикални композиции карат слушателя да си представи зрительно музикалните тонове.

Оксиморон или антитеза. Очевидни противоположности се свързват, при което се получава нов смисъл, например „истината е лъжа“ (може да загатва, че нищо не е абсолютно истинно или неистинно), „чувството е разум“ (може да загатва, че категориите са изкуствени или че чувството може да се анализира и оценява с помощта на разума), „смъртта е живот“ (може да загатва, че смъртта е само понятие на съзнателния житейски опит) и пр. Тъй като в този случай метафората обединява разнородни понятия, тя приема облика на загадка, парадокс, на нещо странно, мистериозно, показателно или на някаква мистична трансценденция. Тя може да опосредства по този начин изживяването на „възвишеното“.

Етимологична метафора. В този случай нови ситуации се изразяват с думи, имащи старо значение, и с това тяхната употреба се разширява. Така метафората е една от причините според автора на езиковото развитие. Например думата „идея“ идва от гръцкото „виждам“, „меланхолия“ от гръцкото „черна жлъчка“, също така говори се за „област“ на знанието, като първоначално тази дума е имала по-ясно значение.

Образна метафора. Една образна метафора е понятието „нимфа“. Емблемите, иконите и пр. са зрими изображения на идеи. Така един лъв изобразява смелост и т. н. Някога, посочва авторът, стихотворенията са били разглеждани като картини и се е вярвало, че едно стихотворение може да бъде нарисувано или представено образно. Картините илюстрират или често украсяват идеи и им придават сетивност, живот и убедителност. Образната метафора включва в себе си и случаите на „виждам като че...“

Картинните поети се опитват да редуцират поезията до определен брой съпоставени образи, например „появата на тези лица сред тълпата“ (Езра Паунд).

Терапевтична метафора. Тук метафората се употребява, за да се избегне дословното, да се отдалечи неприятното, да се заобиколи някъде табу или неприемлив израз, да се предизвика чувство на облекчение (катарзис). Евфемизмите представляват употреба на приятни думи на мястото на изрази, които не бихме желали да чуем, например „предавам богу дух“ вместо „умирам“, „вечен покой“ вместо „смърт“, „вечно жилище“ вместо „гробница“ и пр. Посредством метафората човек може да се дистанцира от даден предмет, дадена личност или ситуация. Терапията включва в себе си и показването, че буквално възприетото е само метафорично, т. е. има метафоричен смисъл.

Разясняваща метафора. Метафората често се използва за описанието на явления, които не могат да бъдат описани другояче. Тя извършва това, като свързва старо с ново, сетивно с несетивно, абстрактно с конкретно, материално с нематериално, разбираемо с неразбираемо, духовно с недуховно, познато с непознато и пр. Например усещането на „изтръпнал крайник“ се сравнява с усещането при пиене на газирана вода. Така личността, чувствата и повечето духовни състояния се превръщат в метафори, като например „поток на съзнанието“, „излиianie на чувствата“ и пр. Сънищата също се интерпретират метафорично. Метафорите дават също разяснение или ново знание чрез разлагането на стари категории от рода на „дух—тяло“, „разум—чувство“ и пр. Метафорите ни позволяват да развиваме нови хипотези и взаимовръзки и поради това, смята авторът, служат като източник на знание, открития, просветления и др. Метафората често представлява лесен начин да се изрази нещо трудно или въобще неизразимо.

Накрая проф. Шайбълз излага някои от похватите на „метафоричната метода“ при решаване на проблеми в областта на философията, науката и изкуството:

1. Разширяване на един модел или на една метафора.

2. Разглеждане и третиране на всяка една дума или изречение като метафора или модел.

3. Конструирание на аналогии, дори заблуждаващи, с цел да се добие по-широк поглед.

4. Персонифициране и дезантропоморфизирание.

5. Съпоставяне, отклонение и размяна на познато с непознато, абстрактно с конкретно, обикновено с необикновено, живо с неживо, материално с нематериално; съпоставяне на нееднородни взаимоотношения, съпоставяне на противоположности и антитези.

6. Създаване на метафори, причиняващи криза, просветление или психическо напрежение, както и на необичайни ходове на мисълта.

Авторът смята, че метафората се употребява широко не само в изкуствата, но и във всички области на познанието. Затова съществува определена нужда от нови метафори, истински глад за метафори, който се задоволявал чрез литературна дейност, чрез изкуство, чрез разговори с хора, използващи метафори, или чрез създаването на нови научни модели и хипотези. А едно по-дълбоко познаване на същността на метафората, завършва авторът, може да допринесе за по-голямо засищане на този глад.

Така обяснявайки цялата научна и художествена човешка дейност с нуждата от създаване на нови метафори, т.е. на нови светове и взаимовръзки, американският професор независимо от ненаучните си предпоставки развива и някои ценни наблюдения върху структурата на метафората и обсега на нейната употреба. Общо взето, верните наблюдения тук се абсолютизират до една парадоксална, противоречива система, която действително можем да приемем само като една метафора.

В. К.

Ф Р Г

„AKZENTE“, Мюнхен, кн. 1, февруари 1974 г.

Издаването от Ханс Бендер списание „Акценте“ предлага в кн. 1 от февруари 1974 г. продължение на свързаната с проблемите на емигрантската литература дискусия, която доби актуално значение по повод отбелязаната в целия свят, но особено в двете немски държави 30-годишнина от първата голяма емиграционна вълна в немската литература, последвала установяването на Хитлеровата власт в Германия. Особен интерес представлява поместената в същата книжка на списанието статия на Манфред Дурцаг „Синовете на Лаокоон“. За езиковите проблеми на емигрантската литература“. В нея авторът се спира на някои съществени затруднения, които срещат в творческата си работа писателите в емиграция, откъснати от естественото си национално езиково обкръжение и от обществено-политическия и културен живот на своята родина. Откритата през 1506 г. антична скулптурна група „Лаокоон“, пише авторът на статията, стана повод за редица културноисторически и литературни разсъждения и сравнения. Винкелман я определи като класически пример за „стойчески понасящата болката на съкрушението човешка душа“, а Лесинг в прочутия си трактат, носещ името на скулптурната група, я избра като пример за посочване на разли-

ката между живописата и дескриптивната поезия. По думите на известния немски писател Петер Вайс, емигрант от дълги години в Швеция, положението на Лаокоон и неговите синове, представено от античния скулптор, е сравнимо и с кризисното съществуване на редица писатели-емигранти. Участва на нападнатия от змията Лаокоон е подобна на изгонените или напусналите по принуда своята родина писатели, които се намират в отчаяна борба с последиците от тяхната изолация от обществения и културния живот на отечеството им, криеща гибелната опасност за творческо парализиране. М. Дурцаг напомня за многобройните фактори, които внасят кризисен елемент в творческата дейност на писателите-емигранти, която изтъква особено онези затруднения, които се дължат на попадането им в чуждозичкова среда, сред едно социално-политическо и културно обкръжение, което е почти във всички случаи чуждо на техния национален менталитет и културноисторически традиции. Културният живот, който тези писатели се стремят да организират чрез емиграционните центрове, не е в състояние да замени така необходимата за дейността на всеки писател връзка с естествената национална обществена среда. Чрез издателска дейност в чужбина не може да се преодолее барьерата, поставена между всеки писател-емигрант и неговите сънародници, към които остават главно адресирани и създаваните в емиграция литературни творби. От друга страна, рецепцията на произведенията на писателите-емигранти сред читатели с чужда националност е затруднена както поради различните културноисторически опит и традиции, така и поради езикови различия. Творческият материал на писателя — езикът, не е интернационален като багрите и музикалните тонове и не е лесно да бъде предаден чрез езиковите възможности на една друга нация. Езикът на всеки писател независимо от стилното своеобразие е културноисторическо явление, свързано с комуникативните условия в една нация и подложено на непрекъснато изменение и обогатяване в процеса на общественото контактуване. Лишен от основната си комуникативна функция и свързаност с националното обществено развитие, езикът на писателите в емиграция клони към изкуствена абстрактност и консерватизъм, към загуба на творческа непосредственост и може в крайна сметка да доведе до пълна творческа стагнация. Показателни в това отношение са цитираните от автора на статията мисли на известния немски писател-емигрант Петер Вайс, който сравнява своите неимоверни усилия да преодолее заплашващото го с изпадане в творческо безсилие откъсване от родната езикова среда с отчаяните жестове на големия син на Лаокоон от едноименната скулптурна група, който все още не е капитулирал и в титаническо свърхнапрежение

моли с поглед за помощ. В подобна борба за запазване на творческите си възможности, пише Е. Гър, са се намирали и се намират много писатели-емигранти, които в усилията си да избягнат състоянието на пълна творческа безпомощност — резултат на откъсване от родната страна и от обществения, политическия и културния живот на своя народ, се стремят да запазят едно необходимо условие за творческата си дейност — възможността да използват изразните средства на родния си език. Почти всички писатели в емиграция търсят тази възможност и много малко са примерите за успешно продължаване на литературното творчество на някой писател с използване на езика на народа, сред който е намерил убежище. Сред малкото случаи на асимилиране в една чуждозикова среда правят впечатление само имената на французина Адалберт Шамисо, станал немски поет, и на поляка Джоузеф Конрад, който пише на английски език. Наложеното на всички писатели-емигранти асимилиране в чуждозиковата среда при ежедневното контактуване в различни сфери на обществения и личния живот води неминуемо до силно увреждане на езиковия усет към матерния език, намалява възможността за естествено обогатяване и контрол на изразните средства, която е налице в условията на свързаност с динамичните изменения на родния език. Двойнствената езикова активност на писателите в емиграция предизвиква сериозни проблеми в техния душевен мир. Във връзка с това авторът на статията цитира немския писател Клаус Ман (син на Томас Ман), който изтъква, че наложило се у емигриралите писатели двуезично предизвиква един процес на психологическо раздвоение, който е интересен, но същевременно е и крайно обезпокоителен и в някои случаи може да предизвика дори шизофренични прояви. У писателите-емигранти, изтъква М. Дурцаг, възниква склонност към езиково селектиране, което се извършва на базата на нарастващата възможност за изразяване на чуждия език и засилващата се несигурност при използване на матерния език и води до възникване на своеобразен нов идиоматизъм. Томас Ман, коментирайки създадения от неговия брат Хайнрих в емиграция роман „Диханието“, прави една евфемистична забележка във връзка с това явление: „Езикът на писателя е над отделните езици.“ Но, както изтъква авторът на статията, това едва ли може да е вярно, пред вид явните стилистични и езикови неудачи, предизвикани от неуместно вмъкване на чуждозикови думи, изрази и дори цели пасажки в споменатия роман на Х. Ман, пък и в редица други литературни произведения, създадени в условията на емиграция.

В тези случаи не се касае за реалистично пресъздаване на такъв начин на езиково обичуване, характерен за отделни герои или определени обществени среди, както напри-

мер диалозите на чужд език в романа „Война и мир“ на Л. Толстой или в романа „Вълшебната планина“ на Томас Ман, те са показателни за процеса на откъсване и отчуждаване от родните езикови традиции и практика. Тази своя мисъл авторът на статията подкрепя с редица примери от литературни произведения на писатели-емигранти. Продължителният процес на растящо езиково обединяване, което може да доведе до творческа безпомощност, е почувствуван в целия му трагизъм от един такъв талантлив и познаващ добре себе си автор с будна гражданска съвест като Хайнрих Ман, който през последните години от своя живот, прекарани в емиграция в Лос Анжелос, пише, че се чувствувал като „погребан жив“. Дори един убеден в неспрестания си успех автор като Лион Фойхтвангер, изтъква М. Дурцаг, долавя осезателно кризисното състояние на творческата дейност на писателя в емиграция, което наред с редица други важни обществено-политически и субективни фактори се дължи и на откъснатостта от родното езиково обкръжение. В своя доклад „Проблеми в работата на писателя в емиграция“ Л. Фойхтвангер отбелязва между другото: „На всекиго от нас понякога му се струва, че чуждата дума, чуждият израз, изникват първи в нашето съзнание. И това се дължи на злата ни участ да бъдем откъснати от живителните струи на родния език. Родният ни език се променя всяка година. През 10-те или 12-те години на нашето изгнание в него са се появили хиляди нови думи и изрази, които изразяват хиляди нови явления, непознати и чужди за нас.“ Наред с процеса на отчуждение от родната езикова среда, отбелязва авторът на статията, се наблюдава и „езиково замразяване“ на писателите-емигранти, което според него обуславяло и предпочитанието им към исторически теми и сюжети, „тенденцията към халюцинативно бягство от действителността или пък идейно принизяване до формите на една морализираща, политическа колпортажност“. Не бихме могли да се съгласим с това становище на автора на статията, тъй като насочването към исторически теми у редица прогресивни писатели-емигранти е продиктувано от определени обществено-политически цели, а не от усещането на творческа безпомощност при пресъздаването на актуалните проблеми на времето. Това се потвърждава и от редица материали на организираната в Париж от „Съюза за защита на немските писатели“ дискусия на тема „Историческият сюжет като оръжие в борбата за свобода на Германия“, в която вземат особено активно участие Фридрих Волф и Бертолт Брехт.

В статията си М. Дурцаг изтъква понататък, че случаят Лион Фойхтвангер може да се разглежда като показателен за това, как определен стилистичен анахронизъм — има се пред вид стилът на неговите психологически романи, създадени в емигра-

ция — въпреки неотслабващия интерес на читателите към тях може да бъде разгледан като опит за компенсиране на увредените поради откъсване от родната езикова среда изразни възможности чрез стремеж към естетизиране и художествен формализъм. Отрицателното въздействие, което има върху творчеството на писателите-емигранти откъсването им от родния език, което в повечето случаи се изразява в езиково обедняване, може да причини и едно „псевдобогатство“ на художественото изразяване. Авторът на статията има пред вид тук фризиране на фразата, употреба на безкрайно много метафори и словесно обременяване, явления, които поставят художествения израз на мисълта на автора понякога дори извън възможността за осъществяване на комуникативна функция. По този начин се развива една „езикова метафизика“, чрез която се цели прикриване на качествена загуба чрез само привидно формално обогатяване. За пример тук авторът на статията посочва създадения в емиграция роман на Херман Брох „Смъртта на Вергилий“. В това произведение на много места едно единствено изречение заема цяла печатна страница, езикът е сякаш наниз от синтактични кръгословици, изпълнен е със спираловидно повтарящи се словосъчетания и в същност би могъл да се приеме като дословно пресъздаване на потока на съзнанието на умираещия в състояние на треска Вергилий, но в никакъв случай като пример за уметло подобрени изразни средства. Творческата неудача на Х. Брох, изтъква М. Дурцаг, се дължи на „маниерността на неговия езиков идиом, който е лишен от комуникативна функция“.

Върху широката скала на стилно-езиковите изменения, причинени от откъсването на писателите-емигранти от родната им езикова среда, отбелязва в края на своята статия М. Дурцаг, са възможни амплитудни отклонения от „принизения до тривилност“ разказвателен стил на Л. Фойхтвангер до граничещите с неразбираемост словесни каскади на Х. Брох. Едно детайлно изследване на стилните и езиковите промени в творчеството на отделните автори, настъпили през периода на тяхната емиграция, би дало възможност както за типологизиране на тези изменения, така и за установяване на редица важни факти в творческото развитие на много именити писатели. В тези заключителни мисли на Манфред Дурцаг съзираме и приносния характер на неговата статия — насочването към някои основни литературно-критически и стилистични проблеми на творчеството на писателите-емигранти, проблеми, които все още не са намерили подробно разработване и които представляват интерес безспорно не само за изследователите на немската емигрантска литература.

Б. М.

АНГЛИЯ

“ESSAYS IN CRITICISM”, Оксфорд, кн. 1/1974

Статията на Ендрю Гър „Ричард III и процесът на демократизация“, поместена в кн. 1/1974 г. на сп. „Есейз ин критисизъм“, привлича вниманието с опита, който се прави в нея да се търкува драматичният конфликт в Шекспировата драма „Ричард III“ във връзка със схващанията на гениалния английски драматург за някои основни сили, обуславящи обществено-историческия процес. Отначало авторът на статията прави преглед на някои научни трудове, в които се анализират възгледите на Шекспир върху общественото развитие, намерили отражение в редица негови творби с исторически сюжет. Е. Гър вижда несъответствие между изказаното от видния английски историк Кристофер Морис мнение, според което Шекспир се изтъква като „най-забележителния мислител от епохата на Тюдорите в Англия“ и възгледите на Л. Кембел и Е. М. В. Тилиард, определящи на гениалния английски драматург не толкова значимата роля на изразител на „ортодоксалните схващания за обществено-политическото развитие на епохата, в която той живее и твори“. Твърдението за философска и обществено-историческа ортодоксалност у Шекспир според автора на статията не е съобразено с един важен фактор — сложните и предлагащи твърде различно решение конфликти в драмите му с исторически сюжет. Позовавайки се на едно становище на У. Сандърс, Е. Гър изтъква, че Шекспир се съобразявал с редица основни възгледи на своето време за обществено-историческия процес, но наред с това в историческите си драми той е дал израз на свои собствени схващания за характера на конфликтите в хода на историческото развитие и възможностите за тяхното разрешаване. Начинът на политическо мислене у Шекспир се определя до голяма степен от обществено-историческите условия на епохата, в която живее, но той се отличава и с редица оригинални виждания, които издигат неговото значение на тълкувател на обществено-историческата проблематика и превръщат много неговите произведения с исторически сюжет в гениални творби, в които се долавя творческото прозрение на един велик мислител, извисен над конвенционалните схващания и представи на своето време. Драмата „Ричард III“ според автора на статията може да се посочи като пример за оригинален замисъл по отношение на изграждането на един драматичен конфликт на обществено-историческа основа.

Той смята крайно неприемливо становището, че един чудовищно пресметлив, макиавелистичен образ като този на Ричард III може да бъде победен от един внезапно прелом в неговото съзнание, предизвикан от кошмарно съновидение.

Историческите събития около смъкването от власт на тираничния и престъпен владетел Ричард III, изтъква Е. Гър, са предизвикали големи грижи на историографите от епохата на Тюдорите.

В драмата си „Ричард III“ Шекспир е внесъл ново морално-етическо измерение в твърде деликатния precedent за насилствено сваляне от властта на един тираничен крал. Е. Гър смята, че в тази драма Шекспир не е оставил providението или гузната съвест да решат съдбата на Ричард, а се е опитал да покаже неговата неизбежна гибел като резултат на обществената непримиримост и готовността за самопожертвувателна борба срещу едно тиранично и престъпно властвувание. Авторът на статията обосновава оборава становището на Бевингтън, според което в драмата си Шекспир разкривал гибелта на Ричард като „акт на божествено отмъщение и милостиво състрадание към народа“. Гър отхвърля и мисълта, че Шекспир показвал гибелта на Ричард „като резултат от разколебаната му вяра в собствените сили, след мрачните предсказания, които той чува през нощта преди решителната битка край Босуърт“. Мотивът на отмъщението действително достига своята кулминация в кошмарните съновидения на Ричард преди решителната битка, отбелязва авторът на статията, но преди да влезе в бой с Ричмондския херцог, Ричард е само измъчен и подтиснат от видяното на сын, той в никакъв случай не е обаче сломен. Скоро той отново владее себе си и се впуска в бой с присъщите му смелост и настръпване. Нелогично би било и от един такъв дълбок психолог като Шекспир едва ли може да се очаква, че ще остави един кипящ от енергия и волеви образ като този на Ричард III, примирен с пророкваната си зла участ, бездеен и отчаян в един миг, който го предизвиква към решителни действия за защита на това, което е смисълът на неговия живот и към което е се стремил без оглед на средствата и моралните принципи — короната и властта. Изходът от решителната и гибелна за Ричард битка край Босуърт в Шекспировата драма не се определя нито от някакво саморазрушение, предизвикано от гузна съвест, нито от намесата на providението, а от действията на лорд Стенли, чийто образ Шекспир изгражда с голямо умение и който е представител на надигащото се обществено недоволство и неподчинение срещу несправедливостите и тиранията на Ричард III. На този образ, изтъква Е. Гър, трябва да се обърне особено внимание при анализа на развързката на основния драматичен конфликт, а именно между облекената във власт престъпна личност и обществото. Авторът на статията прави внимателен обзор на историческите материали върху описваните в драмата събития, до които е имал достъп Шекспир (старите хроники на Хейл), и изтъква измененията, на които Шекспир ги под-

лага в своята творба. Тези изменения според автора на статията засягат преди всичко образа на лорд Стенли, който играе важна роля в изграждането на драматичния конфликт. В драмата Ричард III залага изключително много на лоялността на лорд Стенли и не се спира пред никакви действия, за да я осигури; той държи като свой заложник сина на лорда, заплашвайки го със смърт в случай на измяна от страна на баща му. Докато според сведенията на хронистите лорд Стенли още преди решителната битка край Босуърт е поставил своята войска на страната на воюващия срещу Ричард Хенри Тюдор и с това е предопределил до голяма степен изхода на сражението, в драмата той е представен като човек, който се колебае пред вземането на съдобносно решение — да остане верен на своя деспотичен крал или да влезе в открита борба с него, заставайки на страната на една справедлива кауза, подкрепена от широките слоеве на народа, дори да рискува по този начин и живота на своя единствен любим син. Ричард се надява до последния момент на лоялността на лорд Стенли и когато вижда как рухва тази за него единствена надежда, загубва своето, изглеждащо до този момент ненарушимо вътрешно равновесие, изпада в отчаян гняв и губи битката, сред която намира и собствената си гибел. В жертвоготовната решимост на лорд Стенли да подкрепи дори с цената на живота на сина си една общественополезна кауза, в защита на която се надига широки слоеве от народа, авторът на статията търси да открие победата на демократическия принцип в конфликта между общество и личност, показан в Шекспировата драма. Гибелта на Ричард според него не е представена от Шекспир нито като резултат на осъзната виновност и бунт на съвестта, нито като справедлив акт на възмездие чрез providението, а като последица от един процес на мобилизация и обединяване на демократичните сили за борба срещу деспотичната и престъпна власт.

Трябва да се изтъкне, че интерпретацията на основния конфликт в драмата, както и тълкуването на Шекспировия замисъл за разрешението му в статията на Ендриу Гър са един интересен и сполучлив опит за доказване на правилните схващания на великия английски драматург за характера на движещите сили в обществено-историческия процес.

Б. М.

ФРАНЦИЯ

„POÉTIQUE“, Париж, кн. 17/1974

Сп. „Поетик“, посветено на проблеми и въпроси из областта на литературната теория и литературния анализ, излиза четири

пъти годишно. То е основано преди четири години при парижкото издателство „Съой“ по почин на група млади литератори и езикуведи. Днес се ръководи от Жерар Женет и Цветан Тодоров в сътрудничество с редакционен комитет.

В излезлите досега 17 книжки са публикувани значителен брой интересни студии с широк диапазон на третираните езиковедски, литературоведски и естетически проблеми, разглеждани в духа на новите веяния в лингвистиката и литературната наука. Успоредно със списанието излиза и поредица под същия наслов, в която са публикувани изследванията: „Увод във фантастичната литература“ от Цветан Тодоров, „Морфология на приказката“ от Владимир Пропп, „Литературната теория“ от Р. Велек и А. Уорън, „Поетика на прозата“ от Цветан Тодоров, „Есе върху средновековната поетика“ от Пол Зюмтор, „Прости форми“ от Андре Жол, „Фигури III“ от Жерар Женет, „Език, музика, поезия“ от Никола Рювет, „Въпроси на поетиката“ от Роман Якобсон, „Логика на разказа“ от Клод Бремен, „Лични собствени имена“ от Елена Сиксус.

В кн. 17/1974 г. на „Поетик“ са поместени осем изследвания на теми из областта на литературната теория, но в настоящите бележки ще се спрем накратко на критическия очерк на Елизабет Брюс „Автобиографията като литературен акт“. Очеркът съдържа три подзаглавия: 1. За систематична дефиниция на литературния жанр; 2. Постоянство и промяна на автобиографичния акт в обсега на литературната система; 3. „Правила“ за автобиографичния акт.

Елизабет Брюс се позовава на статия на Филип Лъжбон, озаглавена „Автобиографичният факт“ и поместена в бр. 14 на „Поетик“, в която се застъпва малко по-различна позиция — казва същата авторка, — що се отнася до жанровите дефиниции и потребностите, на които те трябва да отговарят. Лъжбон застъпва позицията на „днешен читател, който търси да различа известен порядък в маса от Публичуани текстове, докато аз дира от своя страна да опиша автобиографичния акт от становище на публиката, за която е предназначен.“

По-нататък Елизабет У. Брюс пише: „Никаква гъвкава или полезна дефиниция на автобиографията не може да бъде дадена, преди да е установена елементарната разлика между формата или физическата структура, присъща на един текст, и функцията, приписана на тази структура. Отношението между форма и функция не е изоморфно; няколко функции могат да бъдат приписани (както се прави впрочем обикновено) на една и съща структура и повечето от функциите могат да бъдат изпълнявани от не една форма... Във всяка творба тези функционални аспекти са свързани. Фразите, които служат за разгъване на повествованието, трябва да служат също и за изява

на стила... Прочее това, което наричат жанрова стойност на един текст, не се детерминира по същия начин, както се детерминира това, което наричат негов стил или негов композиция, негов миметична или тематична стойност... Но дефинирането на жанра според композиционни или стилови критерии води лесно към неуспех, въпреки че съществува корелация между тези функции на уровня на логиката.“

Въвеждайки ни във втория дял на своето изложение върху „Постоянство и промяна на автобиографичния акт в обсега на литературната система“, авторката пише: „Основните правила, върху които почиват автобиографията и други жанрове на речта, не са изцяло резултат на случайността, а са (както другите културни феномени) подложени на развитие. Тази „променлива природа на жанра“ е била забелязана преди няколко десетилетия от руския критик-формалист Юрий Тинянов, по-специално в есето му „За литературната еволюция“. Не само текстуалните характеристики, свързани с жанровата функция, се променят, но се променят и художествената стойност на жанра. Автобиографията в частност е била засегната от такава промяна и едва неотдавна в литературната история ѝ е бил правилно поверен статутът на белетристиката. През целия XVII в. и дори през XVIII в. продължаваха да смесват автобиографията в Англия с това, което смятаха малко препоръчително, с това, което не беше социално признато, с това, което Тинянов нарича „екстра-литературно“ (извън-литературно). Дадено ѝ беше изобщо името „Мемоари“, термин, който означаваше на времето си крайна липса на строгост и отсъствие на сериозна литературна амбиция. Едва в началото на XIX в. се установи терминът „автобиография“ с репутация на литературна дейност, достойна за уважение.“

Автобиографията не е съществувала винаги като тип литературна дейност, противоположна на други типове дейност. В продължение на известни периоди от литературната история не се е правила никаква разлика между идеализирано „първо лице“ и индивидуализиран автобиографичен автор-герой... Автобиографията не беше смятана още като отделен литературен акт със свои собствени граници и свои неизразени ясно отговорности... За Джон Бъния, автор от средата на XVII в., отличителната характеристика на автобиографията е нейната фактическа природа. Макар всичко онова, което Бъния е писал, да цели същата „духовна истина“, единствена автобиографията му е емпирична, както и образцова в своята цел. Джеймс Бозвел, писал почти един век по-късно, смята разликата между „факт“ и „фикция“ за недостатъчна да дефинира автобиографията.“

В третия дял на своя текст „Правила“ за автобиографичния акт“ английската авторка дефинира по следния начин тези три

правила, като пояснява по-нататък, че има малко основни правила, общи за всички автобиографии, и че стойността на автобиографията като литературен жанр е отражение на конвенционални различия, които се отнасят до контекст, идентичност на автора и техниката — условия, които подлежат на промяна:

Първо правило. Автобиографът изпълнява роля, която е двойна — при възникването на сюжета и при оформянето на структурата, която неговият текст представлява; а. Авторът поема личната отговорност за създаването и за организирането на своя текст; б. Индивидът, който се явява в организацията на текста, се предполага да бъде идентичен с индивид, на когото се позовава чрез сюжета на текста; в. Допуска се, че съществуването на този индивид независимо от самия текст е открит за съответната публично проверена процедура.

Второ правило. Изложените сведения и събития по повод на автобиографията са, били са или трябва да бъдат истински; а. Като се държи сметка за съществуващите конвенции, изисква се да бъде истинско това, което автобиографията съобщава, предметът на съобщението да засяга интимния опит на даден индивид или на положения, открити за обществено наблюдение; б. Очаква се публиката да приеме тези съобщения като достоверни и тя е свободна да ги „провери“ или да се опита да докаже лъжливостта им.

Трето правило. Че предметът на съобщението може да бъде доказан като фалшив, че може да бъде или не открит за преформулиране от някакво друго становище, очаква се, щото автобиографът да вярва в своите твърдения.

„Всички тези правила или едно от тях — пише авторката — са податливи на нарушаване и понякога са нарушавани... Автобиограф, хванат, че деформира преднамерено истината, става виновник... Тези правила съществуват тъкмо защото тяхното нарушаване не е без последици. Когато Клифорд Ървинг заяви, че е само „издател“ на една автобиография на Хауард Хюгс (ръкопис, който в действителност беше написал той, без да влезе в контакт с Хауард Хюгс и без да има разрешение от него), той бе подложен на съдебно преследване.“

„Една автобиография преди нашия век — пише в заключителните си страници Елизабет У. Брюс — е могла да не третира психологическия живот на автора. За нас „изразяването на психологически състояния“ е почти задължително в автобиографията... Факт е, че в автобиографията на XIX и особено на XX в. ние се грижим толкова много за психологическото разкриване, че „искреността“ изглежда почти да взема връх над „веримостта“ и заплашва със заличаване на разликата между автобиографичния „факт“ и субективно същинската „фик-

ция“ (Лъжбон е разгледал това „автобиографично пространство“ в творчеството на Андре Жид и на Франсуа Мориак).“

Елизабет У. Брюс е свършено права, когато заключава в едно от своите разсъждения върху третирания с дълбока ерудиция проблем: „Автобиографията не представлява никаква характеристика и дори не съществува извън социалните и литературните институции, които я създават и поддържат.“

„EUROPE“, Париж, кн. за март 1974 г.

Френското месечно литературно списание „Иорон“, основано през 1923 г. от група прогресивни писатели при близкото сътрудничество на Ромен Ролан, което от няколко години насам публикува интересни „фронтони“ за бележити представители на литературата и науката, посвещава броя си за март 1974 г. на основателя на психоанализата Зигмунд Фройд. Материалите, посветени на именития виенски лекар и учен, са разделени на три дяла, всеки от които обхваща известен брой очерци върху различни проблеми и въпроси, свързани с Фройдовата доктрина, а именно: 1. Теория и история на психоанализата; 2. Психоанализа и институции; 3. Психоанализа и култура.

Като разисква въпроса за „формирането и трансформациите“ на Фройд, по които ни дава интересни тълкувания във връзка с психоанализата, Катрин Б. Клеман пише: „Психоанализата има сложна история, различна в страните според епохите, според политическите и идеологическите настроения и насоки... За днешната френска буржоазия, намираща се в икономическа и идеологическа криза от 1970 г., много преди историческия завой, който преживяваме, рационализмът е станал враг. Виждаме да се умножават атаките срещу всички рационализми и от това гледище двете антагонистични теории марксизъм и психоанализа се оказват заедно атакувани... Господстващата идеология започва да отрича Фройд като много рационален. Стига се до положение, което може да изглежда парадоксално — да се защитава Фройд, когато си марксист, срещу обскурантизма, който е бил също негов главен враг. Дотолкова, доколкото подхожда, разбира се, да се защитава умерено: философската част от творчеството на Фройд е на остаряване и отстъпва място на по-строги теоретизации, засягащи сексуалността, несъзнателното, езика и като изоставя Фройдовата антропология, се приближава до митическите концепции на антрополозите от XIX в... Така става като че ли все повече в контекста на днешните икономически и идеологически мутации Фройд и психоанализата се явяват с всичката си прогресивна стойност, очистена от реакционния фалш, който толкова дълго време ги съпровождаше. И като всичко, което е неразделна част от една култура, психоана-

лизата е за защищаване: защото условията, създадени за културата в нашата страна, са такива, че и на този терен се води също битка.“ В една неотдавнашна реч Ролан Лъоруа (член на политбюро на ФКП — Н. Д.) бе заявил: „Да, свършенството на природата и на обществото трябва да бъде чрез научната и техническата интервенция, чрез художественото творчество, чрез антиципацията на въображението дело на всички. Да, Маркс, Айнщайн, Фройд, Пикасо, Брехт и толкова други са показали това: хората могат да откриват зад външното, навика, установения ред, привидната естественост причините и средствата за революционни трансформации.“

Сред значителния брой статии, които предлага на читателя този богат и разнообразен брой на „Иороп“, по-специален интерес от гледище на литературата имат очеркът на Бернар Мериго „Фройд и литературната критика“ и този на Роже Лапорт „Фройд и въпроса на изкуството“.

Ернст Крис говори за „първото приложение на анализа върху едно литературно произведение“ в писмо от 20 юни 1898 г.

Нека се спрем на тази бележка на Фройд, пише Бернар Мериго. Какво става, когато Фройд чете един роман? Какво чете? Сиреч в смисъл на *leggere* какво открива той, какво събира, какво хваща? Фройд обръща внимание на две положения, които в динамиката на разказа произтичат от една и съща структура — структурата на „отсроченото действие“ („*action différée*“). При разглеждане интригата на романа грижата му се изразява с произволни, невероятни, правдоподобни термини, всеки от които поддържа връзка с порядъка на истината, която важи в психоанализата. Но по един съществен начин, като изтъква публичността, на която отдава значение, Фройд си дава сметка за известен способ на функциониране на литературния текст. Касае се за механизъм, който, изхождайки от мястото на текста, дири с всички средства да го скачи с реалността на едно точно място. . .

„Съвременнофройдизъм, разкъсван въпреки от жестоко противоположни тенденции — пише Жан-Пиер Фор в заключителна статия под наслов „Откри ли е Фройд науката за човека?“, — представлява едновременно империализъм и отказ. Империализъм, който претендира да осветлява с концепциите си етнологията, социологията, политиката и естетиката. Отказ да изяснява научната причина за констатациите на Фройд, тяхната анатомична и физиологична основа и отгук да прецизира, да осигури научното им разширяване. Като се изключи областта на медицинската практика, човек се запитва дали двете поколения след Фройд, вместо да развият по-нататък неговите открития чрез рационално изследване, не са загубили досега с реалностите.“

Интерес представлява очеркът на Лоран Александър върху „Фройд и Полицер“. Жорж Полицер, жертва на нацизма, когото марксистът Луи Алтосер нарича „Фойербах на нашата съвременност“, е автор на „Критика на основите на психологията“, сиреч критика на спекулативната психология в името на една конкретна психология. „Млад философ — пише Лоран Александър, — Полицер е главно рационалист. Разочарован от класическата психология, която са му преподавали в Сорбоната, Полицер критикува всички нейни метафизични заблуждения. В името на рационалистичните си изисквания той изтъква енергично необходимостта от една нова психология. . . Психоанализата му изглежда предвестник, един противоречив още образ на тази голяма психология, която силно пожелава. . . Срещу обскурантизма на „дипломираните слуги на буржоазията“ (според израза на Ленин), „Полицеровият прочит“ на Фройд представлява трето признание на психоанализата.

По-късно Полицер изоставя конкретната психология на нейната фантоматична съдба и възприема изцяло марксизма. . . Той показва, че фройдо-марксизъм и марксизъм са антиномични и че подобна инициатива не може да произтича освен от идеализма. Позовавайки се на „Материализъм и емпириокритицизъм“ (Ленин), той третира фройдо-марксисткия опит на Ж. Одар (член за кратко време на ФКП) с опитите на руските „марксисти“ ученици на Мах, Оствалд, Коанкаре и др. За Полицер в бъдеще психоанализата е основно идеалистическа. Тя би се противопоставила на една материалистическа психология, ако имаше такава, както се противопоставя на марксизма. „Няма „респективни области“ за фройдистите и за марксистите, казва Полицер. Фройдистите се движат в същата област като марксистите, понеже има една психоаналитична социология и понеже трябва да има в нея една материалистическа концепция на психологията. Фройдистите — продължава Полицер — се движат в същите области и изработват идеалистически теории в тях.“ И по-нататък: „единствен материализъм, сиреч марксизъм — поддържа Полицер, — може да разбере психологическите факти“. Фройд, бидейки идеалист, създава психология, неасимилираема за марксизма, както социологията и философията му са антагонистични на марксизма. Да искаме да допълним марксизма отвън с тези идеалистически теории е вече една ревизионистична постъпка.

Изобщо Ж. Одар е направил това, което би направил самият Полицер, ако не беше разбрал своевременно, че единствен марксизъм държи тайната на човешките факти и че следователно той няма нужда — според Лоран Александър — да бъде допълван, но трябва да се развива. Измежду истинските противници е и Фройд.

Н. Д.