

## БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ НЯКОИ СТРАНИ ОТ МЕТОДОЛОГИЯТА НА СЪВРЕМЕННАТА БУРЖОАЗНА ЛИТЕРАТУРНА НАУКА

Любен Бумбалов

Можем съвсем определено да кажем, че съвременната буржоазна литературна наука се намира в едно своеобразно statu quo di compromesso e di inattività, което се дължи на няколко фактора: динамичното развитие на точните науки, девалвацията на буржоазната идеология, консолидирането, развитието и по-голямата гъвкавост на материалистическите концепции, кризата в еklektичната структура на буржоазната наука и в нейния оперативен апарат, отнемането на „откривателската инициативност“ на тази наука, която тя си бе присвоила в различните сфери на човешката дейност, и т. н.

Разбира се, трудно бихме могли да обхванем в рамките на една студия всички елементи на това „statu quo“, както и неправилно би било да се смята, че всичко, което протича в територията на буржоазната литературна наука, принадлежи само на нея и е нейно откритие. Внимателният поглед лесно би забелязал перифразата на много марксистически наблюдения, чийто исторически живот е не само по-продължителен, но и по-богат на инвенции и оригинални находки, обясними за революционната природа на всяка прогресивна и постоянно развиваща се наука.

Ето защо нашата цел ще бъде откриването на ония основни посоки, които очертават границите на търсенията и амбициите, на постиженията и слабостите, даващи облика на съвременната буржоазна литературна наука. При изследване от подобен информативно-критически характер, поставящо си като задача да даде систематизирана представа за това, което става на Запад след Втората световна война, са естествени и допустими известна незадълбоченост и пропуски в наблюденията.

\* \* \*

Основен обект на изследване за съвременната буржоазна литературна наука е предимно формата на художественото произведение, неговият текст, стилът на „образно-езиковото“ изразяване. Всички по-известни направления — като немската, испанската и швейцарската „стилова“ критика, теченията „упражнение върху написаното“, обединено около тезисите на френския поет Пол Валери, англосаксонската нова критика и др. — гледат на литературната критика като на техника, която е затворена в продължителния и единствен контакт с художествения текст. За тях самостоятелна цел се оказва „органическата формална същност“ на произведението, „безличните структури“, които нямат нищо общо

с психологическото, идейно-естетическото и социалното съдържание, защото само те са способни да материализират видимия конфликт между „структурата и линейният пласт на текста“, вътре в който се намират „двойствените значения на образите“. Познатието за тези значения е от особена важност за критическото изследване, тъй като (по думите на Ришард) те и само те могат да обединят „тоталността“ на художествената форма, която е определяща за едно произведение.

Привържениците на тези направления<sup>1</sup> в буржоазната литературна наука не крият връзките си с руската формалистична школа. В своето изследване например „Das literarische Kunstwerk“ Р. Ингарден категорично подчертава историческата приемственост на методологическите принципи и на техниката на анализиране. Тази книга впрочем е интересна и с това, че известният полски формалист открито сочи като философска основа на тези направления феноменологията на Хусерл с нейния априорен метод на изследване. И действително онова, което при Хусерл е „абсолютната самостоятелност“ на знака, при френските формалисти, при неокритиците и при „стиловата“ критика е „независимата многозначност“ (Wertqualitäten) на пластове, която е способна сама по себе си не само да определя „полифоничната хармония“ на текста, но и да го отваря за нови връзки, за нови метаморфози в сферата на отделния знак — думата с нейното значение, фразата с нейните комбиниращи възможности. Това, разбира се, не ни открива все още цялата философска основа на този тип изследване на художественото произведение, но е достатъчно да ни убеди, че критическата операция за формалиста се свежда до имагинерното откриване на различните пластове от значения, до изолираното обяснение на механизма на движение в самия текст, в неговата литературно-граматическа даденост.

В една от последните си публикации френският учен М. Дюфрен развива тезата за *objet esthétique*, като тази формула представя стремежът да се изолира „животът на текста“ от онова възможно отражение на развиващата се извън и независимо от писателя действителност, което в същност е двигателят, духът на художественото произведение. Затова при Дюфрен чувството е „иманентно присъщо на възприемания знак, който се прецизира като един почти субект, едно *en-soi-même*“, докато „организиращата чувственост“ на обекта „съществува само априорно, т. е. умозрително“.<sup>2</sup>

Тук не е трудно да открием и ехото от философските концепции на Хайдегер и екзистенциалисткия модус на Жан Пол Сартър, което се оказва особено необходимо за укрепването на методологическата основа на тези направления в буржоазната литературна наука. В своите трудове например френският автор приема за основополагаща тезата на Хайдегер, че „поетическият знак става един вид граница на реалността, бариера срещу безличието, елементарността на всекидневния факт“. Според него поетическите думи функционират като „обекти, способни да отразяват логически света“<sup>3</sup>. Така, когато разглежда поетическата дума не като знак, а като обект, той в същност изолира нейната връзка със социалното значение, което може да отразява и я представя като „самостоятелно познание“, нямащо своя история, защото според неговите думи е „обект и субект на самата себе си“. Впрочем и тук Сартър не е оригинален, понеже дословно пов-

<sup>1</sup> Необходимо е да отбележим, че природата и развоят на западния структурализъм ще бъде предмет на друго изследване. Ето защо тук няма да намерят място (или само ще се цитират епизодично) имената и трудовете на такива автори като Умберто Екко, Брондал, Хилмев (последните двама от школата в Копенхаген), американските структуралисти Шапир, Блумфлейд, автори като Якобсон, Мартинет, Холидей, Хейлман, Клод Леви-Строс, Ц. Тодоров, Озиа и мн. др.

<sup>2</sup> M. Dufrenne. *L'expérience esthétique*. PUF, Paris, p. 254.

<sup>3</sup> J. P. Sartre. *Che cos'è la letteratura*. Milano, 1960, p. 120.



таря феноменологическата идея за „собствения живот на обектите“<sup>4</sup>. В своята книга „Meditazioni cartesiane“ Хусерл не се занимава с отношението между обектите, той не се интересува от тяхната история — онова, което е било и което е сега един или друг обект. За него истината за определен обект не е в познанието за историческото му развитие, а в „интуиращото състояние“ или в „очевидността на личното му значение“. В този смисъл Хусерл обсъжда значението като една идеална същност, която е била постигната от чистото съзнание, без обаче да отчита нито индивидуалната, нито универсалната история на обекта, която дава на този обект конкретност и самостоятелно съществуване сред останалите обекти. С други думи, отстраняването на историята за Хусерл означава игнориране както на индивидуалната практика, така и на социалния опит, които играят определяща роля в развитието и в усвояването на определено художествено-езиково значение.<sup>5</sup>

Наистина такива последователи на Хусерл в областта на литературната наука като Сартър, Дюфрен, Пуле, Бланшо, Ингарден и др. се интересуват малко или много от социалния, от обществено-историческия профил на значението, но единствената отстъпка, която правят в тази посока, е отбелязването на комуникативния белег, който се съдържа във всяко значение, т. е. признават „състоянието на обусловеност“ при художествения образ. Това „състояние на обусловеност“ обаче те определят като частна характеристика на един комуникативен кодекс, неизменяем и постижим в своята същност и сложна структура единствено от чистия разум. Според Бланшо произведението изразява винаги представата за „възможната свобода“ на значението в художествения образ, а в схващането на Пуле то сочи „едно оригинално предразположение, един вид съзнание за нещата“, което може да „комбинира свободно техните значения“. Признавайки по този начин обективността на нещата, и двамата автори затварят нейната конкретност в категориите пространство и време, около които по думите на Пуле думите се организират като тотално упражнение на духа, т. е. думата не отразява обективността на значението, а само резултата от движението на човешкото съзнание; то е, което им придава едно или друго значение („*Métamorphoses du cercle*“).

Не е никак трудно в подобни разсъждения да се забележи как критическият анализ съзнателно се затваря в херметическите наблюдения върху изолираното значение на отделните думи, наблюдения, в които изчезват всички исторически и социално-идеологически характеристики в отражателната способност на художествения образ. А задачата на литературния изследовател се ограничава до изясняването на „тематичния фундамент“ на думата, който според Ришард се представя от „поетическата дълбочина (*profondeur poétique*)“, според Бланшо от „литературното пространство“ и според Пуле — от „вътрешната дистанция“ (*distance interieur*) на художествения текст. Ето защо не трябва да ни учудва реакцията на формалистите срещу метафизичната естетика на древните гърци, която се съобразяваше не само с историята на значението, но и с неговата зависимост от онова, което отразява и което съществува извън него. Затова в творбите на всички изследователи, представители на едно или друго формалистично направление, основен проблем става лингвистичното значение на думата в художествения текст, но това значение е изцяло автономно и задачата на критическия анализ е да се определят първоначалните му граници (митологичните, границите на архитипа и т. н.), а неговата цел се оказва семантичната динамика на тези думи в текста.

<sup>4</sup> E. Husserl. *Meditazioni cartesiane*. *Meditazioni* 2, p. 19—20. Milano, 1950.

<sup>5</sup> Пак там, с. 19—20. Подобна идея за обекта Хусерл защитава и в *Idee per una fenomenologia*. Torino, 1965, p. 422.

Разбира се, тук не става дума за една определена общност в тезите, както и за една предварителна съгласуваност при тяхната защита. Всяко направление и школа не само има свой специфичен маниер, но и по различен начин прави известни отстъпки на материалистическата литературна наука. Те се отличават често пъти и в самите детайли на формалистичния анализ. Швейцарската школа например, която се представя от такива известни автори като Споери и Шайгер и която се организира без никакъв определен манифест около списанието „*Trivium*“, се насочва преди всичко към „духовния микрокосмос“ на езика, към „неизчерпаемостта на изследване на езика“. Нейната работна програма е насочена към откриването на максимален брой значения, които са възможни в един текст. Тези значения обаче произтичат не от темата и от идеята, нито пък от природата на художествения образ, а от думите в техния стилистичен контекст. Всяка дума според Шайгер например влиза в текста със свое самостоятелно значение, което е готово да породи друго при контакт със следващата дума.<sup>6</sup> Така според швейцарския формалист контекстът в художественото произведение има синтактично-семантична природа, защото произтича не от социалното съдържание, което се отразява в думите, а от синонимното богатство на езика, което, пренесено в художествения текст, представя света на фигурите и на тропите. И да се анализира едно произведение означава да се обясни стиловата природа и стиловото значение на тези фигури и тропи.<sup>7</sup>

Друг е случаят с англосаксонското направление в съвременната буржоазна литературна наука, познато под името „*New Criticism*“. В амбицията си да стабилизира реалността на поетическия обект върху основата на текстуралните знаци те признават съзнателния характер на художественото изображение, неговата сигурна връзка с действителността, която „може да изпълнява и регулираща роля по отношение на художествения текст“<sup>8</sup>. В своята книга „Новият критицизм“ Рансъм говори за обективния статут на поезията (*reality of being*). Структурата на този статут според него представя, от една страна, „отношението между синтификативния и рационалния момент“, а, от друга — „текстовата ситуация, организирана около такива ирационални елементи като метриката, ритъма, алитерацията и т. н.“<sup>9</sup>. Подобна теза защитава и К. Буркс; той дори е по-категоричен, когато отбелязва обективния характер на значенията в художественото произведение, тяхната зависимост от способността на творческото съзнание да изследва действителността и да я открива по неповторим начин: „Художественото произведение ни казва толкова много и го казва така богато и с такава деликатна правдивост, че това нещо, което ни се казва, ще бъде деформирано, ако се опитаме да го предадем с някои други изразни средства, които са по-малко фини, отколкото тези на самото произведение. . . Поетът е творец, а не обикновен предавател на идеи и мисли. Той изследва, затвърдява и формира това цялостно преживяване, което е в същност произведението.“<sup>10</sup>

От друга страна обаче, това правилно разбиране за природата на художественото изображение се потиска често от амбициите на неокритиците да създадат една „точна“ техника, чрез която може да се достигне до всички възможни значения на текста. Но не е ли съмнително присъствието и способността на подобна „точна“ техника в анализа, макар и когато става дума за критика на художествения текст? Ето един въпрос, който логически произтича от контакта ни с това направление в съвременната буржоазна литературна наука. Отговорът на този въпрос ляга върху следните съображения, които се оказват в общи линии

<sup>6</sup> E. Staiger. *Grundbegriffe der Poetik*, S. 64.

<sup>7</sup> Пак там, с. 72—90.

<sup>8</sup> C. Brooks. *The Well Wrought Urn*. N. Y., p. 67.

<sup>9</sup> J. C. Ransom. *The New Criticism*. Norfolk, p. 184—185.

<sup>10</sup> C. Brooks. *The Well Wrought Urn*. N. Y., p. 67.



невалидни за неокритиците. Преди всичко критиката е наука, но в никакъв случай не може да се идентифицира като точна, каквато е например математиката, където, каквато и свобода да има творческото въображение, то по думите на Норберт Вернер винаги се затваря в границите на една формула — тя е, която регулира вариациите на елементите от една система. Освен това да се мисли, че техническият апарат на критическия анализ може да се добере до всички значения на текста, означава да приемем, че цялата информация за произведението е съсредоточена в неговата поетика, когато поетиката е именно едно от средствата, чрез което се предава тази информация. С други думи, означава да възприемаме художника като комбинатор на фигури, а не реализатор на идеи. И трето, доста съмнително е да се очаква „абсолютна сигурност“ при употребата на тази „точна“ техника. Доказателства за това има много: трябва да ги търсим както в самата природа на художественото изображение, така и в самото многообразие на връзките, които се създават между образите в него, от една страна, а, от друга — между самия текст и този, който го чете.

Едно интересно доказателство можем да открием и в изповедните ремарки на неокритиците. Още в 1927 г., когато известният познавач на Шекспировия текст У. Грег прави първи опит за логично-математическия метод на критически анализ в произведението си „The Calculus of Variants“ и представя този анализ като изследване на семантичните варианти (в неговото схващане това означава възможност да се достигне „архитипът“ на текста, т. е. да се проследи логиката на дихотомния процес), се достига не до нещо друго, а именно до извода за затворения характер на този тип анализ. А експериментът на У. П. Шепърд, добре известен представител на англосаксонската школа, като използва някои от принципите на Грегвата „техника“, извежда до едно твърде любопитно, но не благоприятно за възможностите на „точния“ анализ откритие: „точната формула не само че не може да изчерпи художественото значение, но оставя въобще открит въпроса за това значение“<sup>11</sup>. В същото изследване Шепърд категорично подчертава, че линията на логично-математическия метод не свършва до определен извод и че този метод доказва необходимостта от нови изследвания. Но докога? И ще имат ли някакъв край тези изследвания? Разбира се, американският учен не е в състояние да отговори; дори и да можеше, не би го направил, защото тук се открива именно тая „некоректност“ на математически точния анализ, за която с доста драматичен тон говори французинът Жозеф Бедие в „Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes“ — а именно да поставя литературния изследовател в едно опасно за неговия авторитет положение: безкрайните възможности да се комбинира така, че в крайна сметка да не се достигне до едно крайно заключение.

В своята студия Шепърд искрено изповядва: „Струва ми се, че това действие на научното текстуално реконструиране не е нищо друго освен един специфичен случай на проблема, който е много по-широк: възможно ли е да се открият „законите“, които управляват различните форми на човешката активност? Да се пише като форма на езикова проява е във всякакво съмнение една човешка активност, функция на хора, които живеят социален живот. Мнозина са тия, които вярват, че всички изрази на процесите в живота се поддават на изменение от основните закони; или, с други думи, че е възможно едно механично обяснение на човешкото поведение. Вече се каза преди малко, че езиковата наука се занимава успешно с човешките постъпки, без да се прибегва до теологията или до анимизма. Може би все пак някои от нас да помнят, че същите искания бяха предявени от неограматичите. Би изглеждало така на пръв поглед, че опитът да се обясни без теология или анимизъм тази част от човешките отношения, която намира израз

<sup>11</sup> W. P. Shepard. Recent theories of textual criticism. — Modern Philology, XXIII, p. 140.



в репродуцирането на писмените знаци, да има успех, защото репродукцията е едно механично упражнение. Но дали е така обаче? Не е ли мозъкът на преписващия винаги отговорен за допълненията, пропуските, грешките или корекциите, които ние откриваме в средновековните текстове например?

И винаги когато не се противопоставят бихевиоризмът и „психологията на формата“, ми се ще да подложат на съмнение това, че активността на човешкия мозък е намерила до този момент едно механично обяснение.<sup>12</sup>

Това скрито опониране на бихевиоризма с неговата операционалистична отворена система, което ясно прозира в изказването на Шепърд, можем да открием впрочем и при изследователи, които стоят извън кръга на неокритичското направление. В наблюденията на такива автори като Л. Шпитцер, Е. Шпрангер, В. Дилтай и мн. др. „точната“ техника е заменена с генетико-психологическия подход към формата и съдържанието на художественото изображение.<sup>13</sup> Но в стремежа си да постигнат по-голяма свобода за литературния анализ, съмнявайки се във възможностите на механичното тълкуване на художествения текст, и те като Шепърд не могат да излязат от омагьосания кръг на Кантовия философски компромис, върху който именно градят своята методологическа база логическият позитивизъм и операционализмът на неокритичското направление. И това не трябва да ни учудва. Развитието на съвременната буржоазна наука е богато с подобни случаи, когато в стремежа си да се измъкне от потискащата гравитация на определена теза един или друг учен изменя някои второстепенни елементи, без да отхвърля нейните основни положения. Такъв е случаят както с неокритика Шепърд, така и с привърженика на „генетично-психологическото“ обяснение Шпитцер. В своята книга „Стилистична критика и историческа семантика“ немският формалист Шпитцер обсъжда изкуството, респ. литературата, като духовен феномен, до истината на който може да се стигне чрез лингвистичния анализ. Според него писателят използва езика, за да се обясни, като поставя силния и определящ отпечатък на своята творческа воля в тази релация език—творец и благодарение на отклонението от езиковите норми той успява да утвърди своята индивидуалност. В този случай именно езикът е средство за комуникация, а художественото произведение — средство за въздействие и за въвличане на читателя в сферата на творческата неповторимост. Това според Шпитцер е аргумент, който отрича социалната детерминираност на художественото произведение, макар и да има определена връзка с обществото. Защото за разлика от езика, който служи като непосредствена форма на тези отношения, художественият образ е една добра възможност за творческата индивидуалност да утвърди себе си, да наложи своята независимост. Естетическият афинитет на художественото произведение е различен от тоя на езика, тъй като то е израз на конкретно духовно състояние, докато езикът не може да бъде нищо друго освен „външно мистифициране на едно латентно значение“, на „даден лингвистичен статут“. „С други думи, ни убеждава по-нататък Шпитцер,<sup>14</sup> в художествената реалност се забелязва откъсване на знака от неговото легално значение, на формата от съдържанието, при което знакът, респ. формата, е феномен, присъщ на езика, а значението (съдържанието) — присъщо на изкуството. И силата на твореца се проявява именно в неговата способност да се откъсне от гравитацията на знака, на формата, защото само така не ще остане в сферата на общовалидното, на универсално комуникативното. И така, като откъсва изкуствено формата от съдържанието, като ги противопоставя функционално, Шпитцер естествено стига до феноменологическото схващане на художественото изображение — съще-

<sup>12</sup> W. P. Shepard. Recent theories of textual criticism. — *Modern Philology*, XXIII, p. 143.

<sup>13</sup> L. Spitzer. *Linguistics and Literary History*; E. Spranger. *Lebensformen*; W. Dilthey. *Gesammelte Schriften*, Bd. I

<sup>14</sup> L. Spitzer. *Linguistics and Literature*, p. 121.



ственото изискване към писателя не е толкова какво ще каже, колкото да го каже така, че това да прозвучи различно от комуникативните ситуации, в които животът го е поставил.

Ето защо зад привидната концесия, която Шпитцер прави на социалния елемент, разглеждайки поезията като отношение, в което участват всекидневно употребяваните знаци (езиковите форми) и индивидуалните значения на поетическото изображение, не е никак трудно да забележим формалистическия тезис за стил, който прави очевидна фонологическата степен на знака или „амбициозната самостоятелност“ на синтаксиса.

Ние се спираме по-подробно върху методологическите бележки на Шепърд и Шпитцер, защото в тях доста обстоятелствено и подробно се отразява стремежът на формалистите да достигнат до „вътрешния живот“ на художествения текст, като се използва различна на пръв поглед техника на критическия анализ, а в същност не само толкова близка, но и излизаща от един и същ принцип — задължението да се изучава иманентната логика както на самия акт при създаване на вариантите значения, така и на иманентната логика на самото значение. И макар за Шепърд традицията на един текст да си остава историческа реалност, а за Шпитцер вариантите значения в този текст да представляват „своеобразен случай на ентропия, която се калкулира в границите на възможното“, и двамата са единодушни по отношение на метода и на основната техника — това е т. нар. филологическа логика, която не е нищо друго освен модификация на формалната логика. Тя е, която определя основната цел в техния критически анализ на художественото произведение. А тази цел може да се реализира в три посоки: а) групиране вариантите на формата, в които най-често художествените значения се изразяват; б) „изследване механизма на традицията“; в) откриване на оня начин, чрез който успешно могат да се стабилизират истините за някои изводи и несъстоятелността на много други.

Но, както при много други случаи, и това не е откритие на двамата автори, принадлежащи към различни направления в съвременната буржоазна литературна наука. Много преди тях, още в 1890 г., младият картезианец Жозеф Бедие публикува критичното издание на „L'ai de L'Ombre“, където използва формално-математическия метод (с характерните за него статистически наблюдения), според който метод задачата при изследването на един текст е чрез математическо-логически операции да се определи неговата „семейна структура“, т. е. редакциите, които определен автор прави на своето произведение.

Изследванията на споменатите по-горе автори сочат една характерна за съвременните формалистични направления тенденция — да се привличат при критическия анализ някои основни и второстепенни принципи от теорията на информацията и от теорията на кибернетиката. Това може да се забележи в работите на редица немски, швейцарски и американски учени. В своето изследване „Das Bewusstsein der Maschinen“ Г. Гюнтер прокарва тезата за глобалността на кибернетичния анализ на литературния текст. Според него благодарение именно на теорията на кибернетиката и на информацията класическата антитеза между органичното и механичното, изкуството и природата губи своята сила и значение, защото този тип анализ разглежда нещата в изкуството като система, която не само напомня, но е идентична на тая в природата.<sup>15</sup> Няколко години преди това Макс Бензе в книгата „Programmierung des Schönen“ прецизира тази глобалност, като насочва вниманието си върху „идеята на текста“ и „идеята на произведението“, т. е. върху това, „което трябва да бъде направено“ и това, „което бива направено“. В неговото схващане идеята на произведението сочи съдържанието на изложението, а идеята на текста — нейната структура. Това са две

<sup>15</sup> G. Günther. Das Bewusstsein der Maschinen. Baden-Baden, 1963.



„състояния“, които винаги се намират в контрапозиция, като съдържанието се намира изцяло зависимо от неговата интерпретация, а структурата — от нейното възприемане. Така според Бензе онова, което стилът е за литературата, за текста — това е структурата, като структурата в този случай може да се анализира единствено чрез статическия метод, който, за да не остане в рамките на механическите наблюдения, се обединява със семантичната теория на информацията и със систематичната теория на кибернетиката.<sup>16</sup>

Това въвличане в критическия анализ на художественото произведение на принципи и средства, свързани с теорията на информацията и с теория на кибернетиката, не е случаен факт.<sup>17</sup> Неговото обяснение можем да открием в осъзнаването от голям брой учени на многото слаби звена при формалистичния „неутрален анализ“, за който главен обект се явява знакът, а не неговото обективно и художествено значение. Едно подобно интерпретиране на художествения текст като „конкретно състояние на две действителности — на стила и на структурата“ сочи преди всичко съобразяване с неоспоримата връзка между този текст и отражателната способност на творческия процес и оценъчната дейност на читателя, който чрез самото произведение следи опосредствено отделните моменти в естетическата трансформация на живота. Но трябва веднага да отбележим, че при почти всички привърженици на това направление в съвременната буржоазна литературна наука тези две действителности не са детерминирани от социално-политическата среда, от историческите условия, в които живее и твори писателят. Онова, което е детерминирано, според тях може да се обсъжда само в контекста на взаимоотношението писател—творба и писател—читател. За Марк Шорер например повествователната техника е чисто конвенционално явление.<sup>18</sup> В своята книга „The Rhetoric of Fiction“ У. Боут, възприемайки схващането на Хари Левин за литературата като институция със своя договорена система, разглежда проблема за техниката на художественото произведение в риторичен смисъл — писателят използва активно „риторични средства, за да въведе динамично и непосредствено читателя в света на думите, на образите“. Неслучайно при един спор със Сартровия философски обективизъм Ж. Л. Куртис подчертава като нещо определящо факта, че да се чете една художествена творба означава да се създаде негласен договор с романиста.

Независимо от позиращата често пъти „революционност“ на тези автори, от тяхното категорично отричане на основните тези при анализа на класическите формалисти и насочването на „критическия лъч към такива качества на произведението като драматизма на действието, поетическата призрачност, многозначността на илюзията“ (Куртис) не е трудно да се забележи, че и за тях съществено се оказва „рецептирането на формата“, а срещата между писателя и неговия читател да става в сферата на стила. При това в техните изследвания можем да открием и нещо друго, което по един или друг начин се премълчаваше и от най-крайните формалисти. В цитираната по-горе книга на У. Боут се защитава тезата, че всяко произведение се „актуализира“ като една действителност, която е комуникативна, но тази връзка не е в никакъв случай непосредствена. Тя е конвенционална, което означава, че преди да започне да пише, писателят знае кой ще чете неговото произведение, към кого именно ще го адресира. Тази привързаност на писателя към своите читатели определя и характера на неговото творчество, избора на такива теми и технически средства, които най-пълно ще съответствуват на техните вкусове, на интелектуалните им предпочитания. Но

<sup>16</sup> M. Bense. Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik. Baden-Baden, 1960.

<sup>17</sup> Вж. и Style in Language, ред. ТН. А. Sebeok; Mathematik und Dichtung. München, 1965.

<sup>18</sup> Technique as Discovery, публикувано в Critiques and Essays Modern Fiction, ред. J. W. Aldridge.



като тръгва от правилната в самата си същност мисъл, че всеки автор, както и всяка творба носят в себе си отпечатъка на обществената среда и имат свои исторически граници, Боут затваря своите наблюдения в реставрирания мит на Хосе Ортега-и-Гассет за елитарния характер на изкуството, който определя границите на оная социална група, единствено способна да възприема и оценява художественото произведение. Това има пред вид и немският критик Гюнтер Мюлер, когато подчертава в програмната си статия „Морфологическа поетика“, отпечатана в редактирания от С. К. Лангер сборник „Reflections on Art“, че „поезията в себе си е по своята природа реч, която се реализира от една естествена формообразуваща сила“ и може да се възприема от „подготвени за тази цел хора“.

Статията на Мюлер е интересна впрочем и с още нещо — тя сочи все по-задълбочаващия се интерес на формалиста към „съдържателното статукво“, признаването на оная диалектика между формата и съдържанието, в която именно се отразява диалектиката на самия живот. Независимо от това, кои са причините за насочването към съдържателната страна на художественото произведение (те са в повечето случаи резултат от едно по-продължително общуване с основните принципи на Хегеловата естетика), промяната е видима — анализът вече излиза извън състоянието на знака, извън оная самозадоволяваща се система, каквато е формата за неокритиците или за последователите на стилистичната критика. Ето защо не е случайност това, че в работите на такива автори като Мюлер (статията, публикувана в „Neophilologus“ от 1953 г., както и по-късните „Aufbanformen des Romans“, „Zur Poetik des Romans“), като Форстер („Aspects of the Novel“), Мурп („The Structure of the Novel“), като Печ, Кайзер, Понилон и др. лесно може да се забележи как критическият анализ се насочва към онова, „което е разказано в произведението“ (Понилон). Но и в този случай серията от случки, които образуват „разказаната история“, не е нещо друго освен „връзки, които обуславят в структурата на повествованието неговата дихотомна същност“ (Кайзер). Според Форстер пък „морфологията на самата творба е определена от разположението на времената в художественото действие“ и че съществено в случая се оказва отношението между времето, необходимо да се разкаже една история, и повествователното време, което авторът открива вътре в историята.

Разбира се, и тук трудно бихме открили някакъв оригинален принос, защото още руските формалисти говорят за подобен тип дихотомия, противопоставяйки фабулата на сюжета. По-самостоятелен в случая е Мюлер, когато се опитва да обясни „дихотомичното състояние на произведението“ като „състояние на натиск, на определено въздействие“ между тези две времена, за разлика от Бахтин например, според когото това е „едно йерархично разположение на времето в повествованието“.<sup>19</sup> Причината за такъв натиск, разсъждава Мюлер, трябва да се търси в самата природа на времената: времето на разказване е зависимо от протичане на фразите, а времето на събитието, на случката не се развива със същата скорост, защото то може да се удължи или да се съкрати в зависимост от протичането на самата случка било в границите на един час, на един ден, на една година. Тази дихотомия създава възможност за безкрайни комбинации и търсения, което според немския учен определя структурата, а отгук и формата на едно или друго произведение.

Примерите за едно подобно интерпретиране на художествената творба можем да увеличим с изследванията на Ф. Х. Станцел („Die Typischen Erzählsituationen in Roman“; Dargestellt an „Tom Jones“, „Typischen Formen des Romans“), Х. Вайнрих („Tempus Besprochene und erzählte Zeit“) и М. Биервиш („Poetik und Linguistik“), публикувана в сб. „Mathematik und Dichtung“.

<sup>19</sup> М. Бахтин. Эпос и роман. — Вопросы литературы, 1965, кн. 8.



Идеите, които Ф. Стансел развива в своите изследвания, са свързани тясно с рецептирането на художественото произведение, като в това рецептиране особена роля се пада на разположението на действието и на образите в художественото пространство и време. Игнорираният от него проблем за повествователната логика е обект на анализ при Биервиш, според когото диалектиката на времето, определяща логиката на повествованието, представя универс, въобразим само въвн от реалното време и пространство. Оттук и неговото заключение, че логиката на обективните събития не може да влияе върху тази на художественото действие. Така и за двамата се оказва общовалидно схващането на Вайнрих, според което би трябвало да се говори не за „логика на поезията“, а за „езикознание на литературата“, като терминът се възприема в неговия класически смисъл, т. е. заниманията с времето в едно произведение означава дешифриране формите на глаголните времена.

С други думи, онова, което на пръв поглед е отклонение от неокритическия анализ или от амбициите на структурализма (с неговите антропологически преходи при Клод Леви-Строс и „амбивалетна директивност“ при Озия), не е нищо друго освен модифициране на едни и същи тезиси за формата като за единствена реалност на художествената творба, за нейната структура и за нейните „технологически състояния“, в които се отразява самозадоволяващата се природа на творческия процес.

\* \* \*

Разбира се, ще бъде дълбоко погрешно, ако гледаме на буржоазната литературна наука единствено като на едно затворено в себе си изследване на художествения текст, на отделните компоненти на художествената форма. Необходимо е да отбележим, че макар да определя посоките на буржоазната литературна наука през последните 10—15 години, формализмът в никакъв случай не остава единствената област, към която се движи литературната теория, история и критика на Запад. Картината е много по-богата, при това все още са валидни основните тезиси, които тази наука защитаваше преди и непосредствено след Втората световна война. Нещо повече, в началото на 70-те години се забелязва едно съзнателно изоставяне на структуралистичния анализ и възстановяване на онова, което представляваше „откривателският бум“ на буржоазната литературна наука от времето между 20-те и 50-те години на нашия век. През последните години например много често започна да се говори за т. нар. „символна критика“, която има като философска основа възгледите на Фройд и най-вече на неговия ученик Юнг за архитипа. В схващанията на тази критика символът се представя като синтезирана форма на ония „симптоматични представи“, в които се събират скритите и често пъти трудно обясними движения на детското съзнание (Фройд) или рефлексията на архитипа (Юнг). Художественият образ в този смисъл е резултат не е от обобщаващата способност на творческото въображение, а израз на ония първични форми, в които колективната психика е способна да постигне своята реалност. Задачата на литературния критик в такъв случай е да достигне до истинската същност и до стойностите на подсъзнателните процеси при творческия акт.

Не е чудно впрочем желанието на „символната критика“ да затвори анализа в отношението творец—произведение, като този анализ поради природата на своите изследователски принципи е надисторически по думите на неговите привърженици — „надидеологически“, извън всякакви социални и политически ангажименти.<sup>20</sup> Наистина някои автори от тази школа, като например Морон,

<sup>20</sup> E. Cassirer. *Filosofia delle forme simboliche*, vol. I, 1969, p. 16—79.



оперират често с терминологията и с резултатите на антропологията, на митологията, на ритуалологията, а за един друг автор като Фром определена цел стават „забравените знаци на първоначалния език“. Но правейки привиден компромис, Морон и Фром изчисляват художественото произведение от собственото му историческо съдържание и го представят като неизменно, кристализирано „състояние“ на архитипа. И под често използваната от тях формула „история на характера“ разбират не формирането на определена душевност, а пренасянето в различни художествени форми на нейната същност, пренасяне, което се осъществява именно чрез символа. Ето защо, ако анализирането на социалния ред, на културата, на историческия опит, което наблюдаваме в трудовете на тези автори, се извършва по необходимост, детерминирана от онова съдържание, което носи в себе си символът, то при очертаването на основните методологически принципи на литературната наука особено важно се оказва абсолютно даденото, неизменното, което по думите на Фром е способно да приема не само различни форми, но и различно конкретно съдържание.

Тук може би трябва да търсим „разминаването“ на „символната критика с формалистите и с техния метод на хоризонтално четене. Пак според Фром един текст може да бъде „видян“ само ако върху него се насочи „прожекторът на историята“. Въпросът е обаче какво точно представлява този „прожектор на историята“? Ако проследим внимателно неговите бележки, ще забележим, че лъчите на прожектора нямат материален източник, нито пък е материална тяхната природа. Те се отделят от оня дух, на когото е подвластно цялото познание за света, и тяхна цел е да идентифицират абсолютното съдържание на една даденост, която преминава през различни епохи, през различни социални групи. Както виждаме, тук вместо „лъчите на прожектора“ проблясват лъчите на Хегеловата „феноменология на духа“, примесени странно, но напълно обяснимо за еkleктичната природа на буржоазната наука, с флуидите на фройдисткия „натур-психологически комплекс“.

Този мним материализъм на „символната критика“ е облечен с по-убедителна униформа в изследванията на Нортроп Фрай — един от най-известните представители на канадската школа, за която в последно време се говори много на Запад.<sup>21</sup> Според Фрай литературната критика се намира по отношение на литературата в положението, в което се намира физиката срещу природата. Това означава по думите на канадския учен, че литературата трябва да се проучва както като частен текст, така и като история на вкуса. Онова, което за „символната критика“ бе системата от символи с неизменни основни значения, за Фрай е подредбата, която съответствува на естествения ред в природата. Разликата между природата и художественото произведение се ограничава в това, че редът в едно природно явление си остава с неизменни стойности, сумиращи общата стойност на това явление, докато редът в художественото произведение има толкова значения, толкова стойности, колкото опити са правени при неговото разчитане.<sup>22</sup> Тази идея за литературата като неизчерпаема система определя методологията и техниката на изследване при Фрай, методология, която в основата си, трябва да подчертаем, си остава феноменологическа. Според него в литературната наука могат да функционират четири типа критика:

а. Историческа критика — има за основа теорията на способите: „способ на трагическото начало“, „способ на комическия началото“ и „способ на тематическото начало“. Този тип критика се придържа тясно към основните принципи на Аристотеловата поетика.

<sup>21</sup> Northrop Frye. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, 1957: *The Educated Imagination*, 1964; *Fearful Symmetry*, 1968; *The Critical Path*.

<sup>22</sup> N. F. *Anatomy of Criticism*. p. 247 Подобна теза Фрай защитава и в една от последните си книги. *The Stubborn Structure*, 1970.



б. Естетическа критика — има за основа теорията на символите: символа като представа и символа като монада. Тук Фрай прави отклонение по посока на Кант и на италианския философ Вико.

в. Критика на архитипа — има за основа теорията на мита: комедията представя мита за пролетта, романът — мита за лятото, трагедията — мита за есента, сатирата — мита за зимата.

г. Риторична критика — има за основа теорията на родовете. Чрез нея се обяснява и анализира природата и динамиката на връзките между обществото и поета.<sup>23</sup>

В това разпределение на задачите, които стоят пред литературната наука, както и в „собствената“ мотивировка на всеки един клон от нея не е трудно да проследим как се преплитат феноменологическата методология с частните принципи на формалния математико-статистически анализ, историческият подход с психоаналитичните възгледи на „символната критика“. Ако например хвърлим един поглед върху анализа, който Фрай прави на Библията, ще видим, че амбицията на този автор е да докаже преди всичко субективната същност на едно социално явление, неговата самостоятелност и независимост от общия процес на развитие, чиято каузалност се свежда само до „вродената способност да се пренася от една в друга епоха“<sup>24</sup>. Този еkleктизъм на методологическите принципи и средства на изследване обяснява странното за един такъв учен като Фрай, подготвен отлично да теоретизира върху практическите резултати на своята работа, ограничаване на критическия анализ в наблюдения единствено върху частната и неизчерпваща цялата истина субективна страна на художествената творба. Ето защо, когато се интересува от определен автор („Fearful symmetry“ „T. S. Eliot“) или от някакъв проблем („Fables of Identity“), като не остава чужд на социалното съдържание на творбата, на нейната семантична структура и като признава историческия ѝ патос, в която се оглежда както поетическата истина, така и диалектиката на отношението действителност — художествено изображение, той разполага своята критика върху основата на една елементарна и често пъти непоследователна номенклатура, която предявява способността да влиза дълбоко в текста и в значенията на неговите елементи.

От друга страна, в изследванията на Фрай ясно се откроява амбицията на някои буржоазни литератори (можем да цитираме също така и имената на Ранке, Мушг, Марло, Бурхард и др.) да създадат една своеобразна по своите задачи феноменология на поетическия опит, която да се опира върху морфологическия анализ на едно произведение, изолирано обаче от контекста на традицията и на цялостното развитие на неговия автор.

Срещу подобно затваряне на критическия анализ в границите на една единствена творба (нещо, което впрочем забелязваме и при структуралистите, но вече върху друга методологическа основа) се обявяват такива автори като Е. Р. Куртис и Е. Ауербах, защото то се оказва пречка при създаването на такава универсална филология (неосъществимата мечта на Бенедето Кроче), която ще се занимава с функциите и същността на традицията и на самите закономерности в литературния процес. Според Ауербах например тъждеството между филолозите и историците трябва да бъде абсолютно: „Всеки историк (който можем също така да наречем, използвайки терминологията на Вико, филолог) трябва да решава поставения проблем сам, защото историческият релативизъм има двоен аспект — отнася се до историка, който проучва, както и до явленията, които трябва да бъдат проучени. . . Генералното човешко съдържание, общо за

<sup>23</sup> N. Frye. *Anatomy of Criticism*, p. 50—170.

<sup>24</sup> N. Frye. *The Critical Path*, p. 94.



повечето съвършени творби от конкретни периоди, което единствено е способно да достави категориите (за оценка), може да бъде включено само в особени форми или като диалектически метод в историческия процес; но неговата абстрактна същност не може да бъде изтръгната посредством една точна и многозначна терминология. И от същия материал той (филологът) ще се научи да извлича категориите и идеите, от които има нужда, за да опише и да разграничи различни явления. Тези идеи не са абсолютни, но пък са еластични и временни, променят се, когато се променят историческите условия. Но те ще бъдат достатъчни, за да ни дадат средствата, с които да открием какво отделни факти или предмети означават в границите на периода, от който са част, и какво са означавали в продължение на три хиляди години литературен живот, който ние можем да обхванем, и накрая какво те означават за нас, тук и сега.<sup>25</sup>

По принцип правилно поставеният проблем за историческия характер на литературно-критическото изследване при Аuerбах излиза извън обсега на специфичните задачи, които литературният критик има да решава. Нещо повече, като отъждествява функциите на историята и на художественото произведение, респ. на историка и на писателя, той в същност игнорира условния характер на художественото отражение, определящата роля, която играе въображението при разказване на едно или друго събитие, и така повтаря грешката на К. Хамбургер, който няколко години преди това отрече в една своя статия различията между обективното съдържание в „гледната точка на историята“ и субективната преценка в „гледната точка на автора“<sup>26</sup>. Трудно бихме могли да приемем и схващането на Аuerбах за литературната наука като тотална историческа филология. Наистина литературният текст, както смята той, е документ, но в него намират място не само фактите с техните исторически значения, а и интерпретирането им от съответния автор, както и възможните значения, които могат да получат при контакта с читателя от друга епоха. Ето защо, ако се приеме като правилна тезата, че „тези идеи не са абсолютни, но пък са еластични и временни, променят се, когато се променят историческите условия“, то големи резерви предизвиква заключението, в което се потвърждава способността им „да дадат средствата, с които да открием какво отделни факти или предмети са означавали в границите на периода и какво накрая те означават за нас“. Това вече е една крайност в използването на историческия метод, неопозитивистично отношение към неговите граници и възможности, което затваря анализа в наблюдения върху „непосредствения опит“, върху „данните сами по себе си и с тяхното прагматическо значение за отделната личност“.

Неопозитивистичната концепция за тоталното използване на историческия метод води до същите резултати, постигнати при другата крайност — критическият анализ да се сведе до очертаване на аксеологическите параметри на определено произведение. Такъв подход можем да открием например в трудовете на известния американски учен Рене Уелек,<sup>27</sup> според когото задачата на литературния критик е да интерпретира художественото произведение като „затворена и независима структура от ценности“. В това именно според него се състои разликата между историка, който тръгва и остава при документа, използван от него, за да реконструира отминалия факт, явление и т. н., и литературния критик, който има за обект художественото произведение,<sup>28</sup> единствена задача за този критик е самото произведение, което не е нито документ, нито отражение на дадено историческо явление, а само естетическа реалност на комплекс от цен-

<sup>25</sup> E. Auerbach. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, p. 43.

<sup>26</sup> K. Hamburger. *Das epische Präteritum*. — *Deutsche Vierteljahresschrift*, 1956, S. 32—43.

<sup>27</sup> A. Warren and R. Wellek. *Theory of Literature*. 1955; R. Wellek. *Concepts of Criticism*, N. Haven, 1967.

<sup>28</sup> D. Wellek. *Concepts of Criticism*, p. 147.



ността значения. Неслучайно в публикациите на този автор ние трудно бихме открили не само термина литературна история, но и следа от исторически принципи на анализиране. Една крайност, която при Ришард прозвучава като категорична анатема на историята и утвърждаване на тезата, че „критиката може да бъде никаква друга освен пристрастна, частна, хипотетична и временна“<sup>29</sup>.

Това пълно игнориране на историческия метод при разглеждане на творческия процес и развитието на литературния процес се забелязва и в схващането за импулсивно-биологическата природа на художествената литература, което стои доста близо до „символната критика“. Еклектична по своята същност и обединена около философски тезиси на Е. Касирер и С. Лабингер и психоаналитичните идеи на Фройд, тази концепция сочи неосъзнатата биологическа природа на творческия процес. В своите наблюдения англичанинът Х. Рийд защитава тезата, че писателят извлича формите и съдържанието на своите произведения не от самата действителност, а от „многообразното състояние на своето подсъзнание“<sup>30</sup>. Като признава ролята на социалния елемент в творчеството на един или друг автор и връзката между обществените условия и автономния живот на художествения образ, Рийд изнася на преден план като определящи преди всичко „психофизическите протуберанси“ на художественото съзнание. В защитаваната от него идея за доминиращия интровертиран тип художествено съзнание, при който водещо е субективното преживяване, не е трудно да се открие влиянието на Фройд, представящ творчеството като психичен процес, тясно зависим от биологичната структура на човешката дейност.

Дори и когато се обявяват против Фройд и Юнг, съмнявайки се в способността на тяхната методология и техника да достигне до истинските стимули на художественото изображение, при решаването на един такъв проблем автори от това направление като У. Борн („Unconscious Processes“ и „Artistic Creation“), Р. Франс („Psychologie de l'esthétique“), Х. Гутман („The Biological Roots of Creativity“), Ф. Берън („Creative Person and Creative Process“) и др. не отиват по-далече от частния принцип на генетиката и отъждествяват създаването на едно произведение с общите процеси на растежа и „самоудвояването“ (self-duplication) на живия организъм. Така например за Гутман „йерархическата таблица“ на ценностите отразява не историята на тяхното установяване, а затвореното самоизразяване (self-expression) и самотрансформиране (self-transformation) на личността в нейната самостоятелна дейност.<sup>31</sup>

Не отиват по-далече от това схващане и привържениците на теорията за „гесталт-психологическата характерност“ на творческия и на литературния процес. Най-популярните имена от този кръг — Р. Арихайд („Art and Visual Perception“), Д. Хемлин („The Psychology of Perception“) и В. Томас („Aesthetic Vision“) — възприемат литературния процес като „динамично равновесие на психофизиологичните движения в субективния мир на писателя“ (Арихайд), при което формата е единствената възможност, единствената конкретност на тези автори да се анализира едно произведение, да се прецени творческият път на определен автор означава „да се открие самостоятелното значение на всички негови компоненти, свързани помежду си така, че да дават представата за себе си само ако се възприемат в целостта на тяхната формална структура“ (Хемлин). Но отричайки отражателния характер на психологическата дейност, Арихайд, Хемлин и Томас в същност свеждат целия творчески акт до комбинации на различните психофизиологични състояния, в които се намира писателят, когато

<sup>29</sup> Ezio Raimondi. *Techniche della critica letteraria*, p. 29.

<sup>30</sup> H. Read. *The Forms of Things Unknown*. N. Y., 1967, *The Hell with Culture*. London, 1969; *Icon and Idea. Function of Art in the Development of Human Consciousness*. Cambridge, 1966.

<sup>31</sup> Цит. същ., с. 8—9.



създава своята творба. А оттук вече не е трудно да се утвърждава, както прави това един друг представител на „гесталт-психологическата“ теория Т. Мънро, че творческият процес не е нищо друго освен изразяване с помощта на идеални образи и на понятия, които постигат своята „адекватна форма“ в многовековната биологическа еволюция на човешкото общество.<sup>32</sup> С други думи, творчеството на един или друг автор открива не отношението му към заобикалящата го среда, а стремежа му да се добере до ония форми, които, съответстващи на неговата психологическа нагласа, ще открият най-пълно и най-сполучливо разбирането му за красивото и за грозното, за хармоничното и дисхармоничното.

Така, претендирайки за едно ново обяснение на художественото творчество и като ревизират някои от основните положения на формалистичното направление, тези автори в същност стоят доста близо до него, защото имат същата философска основа и в крайна сметка се оказват с една и съща цел. И когато заменят истинския предмет на научното изследване, те се затварят в омагьосания кръг на онова мнимо движение към истината за природата на образното отражение на действителността, чиято изкуствена настъпателност и откривателска амбиция по думите на видния философ-марксист Кодуел извежда всеки буржоазен изследовател до драматичното съмнение в способността и достойнствата на съвременната литературна наука, до мисълта, че развитието на обществото е стигнало тази точка, когато всяко откритие носи в себе си силата на собственото си отрицание и всяка нова теория — своята безсмисленост.<sup>33</sup>

\* \* \*

Този „научен песимизъм“ впрочем се стимулира и от стъписването на съвременния литератор на Запад пред трагическата зависимост на литературния труд от суровите закони на капиталистическия начин на живот. В последните години например в буржоазната наука се пробива път за индустриализацията на литературата, индустриализация, която е следствие от прагматичната нормативност на капиталистическия пазар.

Идеята за превръщането на книгата в търговска вещ е изказана още от класиците на марксистическата философия и нейните основни положения можем да открием в трудовете на Маркс, Енгелс и Ленин. Но оня песимистичен възклик, който прозвучава в изследването на слабо познатия италиански философ, икономист и социолог от миналия век Токиавелли (*De la démocratie en Amérique*), не е бил никога така актуален и с такъв нараснал интерес обсъждан от буржоазните литературни критици и теоретици, както през последните десет години. В много книги, статии и изказвания се налага мисълта за превръщането на книгата в търговска вещ и за способността на консумативното общество да превръща една такава „неутрална област“ (по думите на Г. Симел), каквато е литературата, в пазарна единица, а съвременния човек да деформира от читател, съпреживяващ естествено и пълноценно естетическата действителност на изкуството, в читател-консуматор. По законите именно на пазара се определят позициите на читателя спрямо автора и, обратно, на автора спрямо читателя. Законът на търсенето и на продажбата например предопределя движението и посоките на творческата дейност, както и вкуса на читателя. В студията си „Речта като работа и като пазар“ Росси-Ланди признава, че в капиталистическото общество писателят пише това, с което може да бъде харесан. Тази предварителна нагласа според италианския учен води до индустриализирането на литературния език, до конформизма като основен принцип на творческо поведение и до деформиране (под

<sup>32</sup> Т. Munro. *Toward Science in Aesthetics*. N. Y., p. 106—112.

<sup>33</sup> Вж. Ch. Caudwell. *Illusion and Reality*. N. Y., 1963, p. 143.



ударите на големия град и на самата индустриализация) на естетическата оценка. Всичко това не само разлага художествения менталитет на писателя, като прави от него едно елементарно подобие на „конвенционална психика“ и по този начин деперсонализира личността, но и прекъсва социалните връзки на тази личност с обществото, в което живее. Така се формира литературният сноб, екстравагантният дилетант, който има единствена духовна цел — консумиране на лесно достижимото, а за социална опора — парите. Макар и да се съпротивява на тази деперсонализация, като се мъчи да реагира на зависимостта от „пазарното статукво“, личността не може да постигне нищо друго освен алтернативния изход от това свое положение — маниерниченето, предвзетостта, капризниченето, кокетирането; все качества, които представят пълното безсмислие на литературния живот.<sup>34</sup>

През 60-те години на Запад дигна голям шум една друга интерпретация на тази теория за обратната еволюция в културата и литературата на индустриалното общество. Когато се анализираше отношението между социално-политическа ситуация и творческа дейност, в книгите и статиите на някои автори доста настойчиво се натрапваше на читателя изводът за анархистично-революционната перспектива на литературата и ролята на твореца в историческия живот на неговата нация. Но не е никак трудно за внимателния поглед да открие оная импулсирана с всички средства на буржоазната пропагандна машина тенденция в западната литературна наука, която често пъти доста хитро и умно (трябва да признаем!) отклоняваше вниманието от същността на нещата, да се заменя историческият анализ на проблемите с едно псевдореволюционно отреагиране на ония закони, които се явяват определящи в капиталистическото общество. Това впрочем най-ясно личи в трудовете на такива автори като Мак Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно (издали съвместно нашумялата на времето книга „Dialektik der Aufklärung“), Валтер Бениамин („Angelus Novus“), Лео Ловентал („Literature, Popular Culture and Society“), Херберт Маркузе („Reason and Revolution“).

Според В. Бениамин индустриализацията на литературата започва от освобождаването ѝ от религиознонравствения сюжет. Религиозната ценност на едно произведение се трансформира в политическа стойност, която има само две възможни посоки: едната представлява комунистическата интерпретация на съдържанието, а другата — фашисткия акцент на проблематиката. При фашизма, разсъждава Бениамин, се забелязва естетизация на политическия факт, а при комунистическото общество — политизация на естетическия факт. В неговото схващане и двете тенденции затварят творческата дейност в едно репертиращо по отношение на политическата власт отражение на действителността, при което се загубва индивидуалната свобода на твореца. Изравнявайки идеологическите и конкретните социално-политически граници на тези две тенденции, този автор застава на либерално-нихилистични позиции, когато разглежда такива проблеми като свободата на творческото отношение към живота, политическата ангажираност на твореца и историческия антагонизъм на капиталистическото общество. Именно поради това при Бениамин критическото острие на анализа е насочено към най-общо определеното „модерно индустриално общество“, в което класовите противоречия са заменени с противоречия от социално-нравствен характер. Неслучайно често цитираната от западните изследователи негова фраза, че „обществото гледа на поета като на стока, на което този поет отреагира, като се изолира в една своеобразна палячовщина, превръщайки го в сноб или в литературен денди“, е прецизирана в смисъл, който отрича вся-

<sup>34</sup> E. Rossi-Landi. Il linguaggio come lavoro e come mercato. — Nuova Corrente, 1965, № 36.



какви политически и класово-идеологически различия. Това общество е „модерно“, а не капиталистическо, то е едно и също при различните политически управления, стига само да е развито индустриално. Такива са в общи линии концепциите на този автор и в тях не е трудно да открием отглас от социологическите констатации на Матей Арнолд, който в своята книга „Култура и анархия“ издига тезата, че „научните стойности унищожават религиозните стойности, без обаче да предлагат нови морални принципи“.

Този нараснал интерес към диалектиката на отношението между художествен опит и социална структура, който забелязваме в изследванията на Бениамин, Ловентал, Маркузе, Адорно и др., създава една лъжлива представа за революционния характер на техните възгледи. Тук наистина можем да открием социално-политически анализ на общественото развитие, претендиращ за оригинална и логическа последователност при оценката на станалите исторически и на съвременните факти и събития. Но вниманието на изследователи от подобен род е насочено не толкова към дълбочината на социално-историческата природа на едно общество, което в своя класов егоизъм и политически страх подчинява литературата на своите прагматични цели, колкото към потискане и изолиране на класово-партийния подход към идеологическото движение вътре в революционната борба на прогресивните и демократични сили. Една подобна операция в днешно време се реализира с такива средства и по такъв начин, че да не настроява колебаещата прослойка на дребнобуржоазния манталитет и да привлича определена част от младежта, която по своята природа винаги е настроена да реагира динамично и често пъти нихилистично на политическата и социалната конюнктура в капиталистическото общество. И ако понякога е доста трудно да се отличи псевдореволюционното от вярното анализиране на класовия характер на художественото творчество, то в тезисите на споменатите автори за фалшивото познание на нуждите и целите на обществото, което се дава от литературата, познание, деформирано от постоянната обработка на съзнанието с невярна информация и търсене на естетически ценности в невярна посока, ясно личи волунтаристичният характер на такива идеи, според които не законите на класовата борба определят съвременното положение на писателя, а законите на големия град (Ловентал), механизмът на индустриалната му структура (Маркузе). Нещо повече, в една от последните си публикации („One Dimensional Man“) Маркузе отрича ролята и значението на литературната наука в развитието на художественото отражение и издига за определящ неподдаващия се според него на никакви идеологически модели принцип на масовата консумация, фактора на масовата култура. В тази констатация напълно се оглеждат плуралистичните възгледи на буржоазния изследовател, неговите реакционни мисли за класовата борба, за затворения цикъл на общественото развитие и оттук — за безсмислието на всяка творческа дейност.

Опит да разтълкува съвременните социални и политически движения и тяхното отражение в художественото творчество и в литературната наука прави и Ричард Хогарт в претърпялата няколко издания книга „The Uses of Literacy“. Когато разсъждава за „масовата култура“, той категорично подчертава, че растящият процес на индустриализация довежда до унифициране на вкуса, което именно потиска идеята за свободния човек, свободен в смисъл да избира своя вкус, да определя своите предпочитания. Задачата в този случай, която стои пред художника, е да защити „човешката свобода в момент, когато се засилват явленията на централизация и на технологически бум“ (с. 48). Но как може да се постигне това? Според Хогарт при индустриализацията на класическия капитализъм (XIX в.) класовата борба на пролетариата е именно такова средство, с помощта на което се цели да се постигне свобода на личността, докато условията при неокapитализма (XX в.) са такива, че изменят коренно функциите на тази



борба, отгук и нейната роля има обратното значение за литературния процес, за самото развитие на писателя, за естетическото възпитание на обществото.

Подобна теза защитава и френският социолог и литератор Жюлиен Грак в двете си студии „La littérature a l'estomac“ и „Pourquoi la littérature respire mal“, публикувани в книгата „Préférences“. В своите наблюдения върху динамичната криза на литературната наука на Запад Грак стига до мисълта, че сега тази наука, „не обяснява литературното произведение“, а „се интересува предимно от политическото му значение“. Критиката според него трябва да бъде неутрална, за да може да бъде плуралистична, и по този начин да бъде обективна в преценките си за естетическите стойности на произведението.

Това изместване на въпроса за политическата ангажираност на писателя, която забелязваме в разсъжденията на споменатите автори, сочи една доста активизирана тенденция в съвременната буржоазна литературна наука. Можем да я открием не само при такъв „архи“ революционер като Маркузе, но и при т. нар. „умерени“ прогресисти, сред които най-ярко се открояват имената на американските критици Малкълм Коули, Лайънел Траилинг, Лесли Файдлър и др.<sup>35</sup> Като използват активно техниката и принципите на социологическия, антропологическия и литературно-формалния анализ, те насочват острието на своите наблюдения изцяло към моралното ядро на художественото произведение, игнорирайки политическия и идейно-естетическия смисъл на неговото съдържание. В техните схващания, подчинени на императива „Морал вместо политика“, основна цел се оказва доказателството за аполитическия характер на творческата дейност, обществената дезангажираност на авторовата позиция и най-вече отричането на класовата същност на познавателната и възпитателната функция на литературата. Неслучайно в книгата например на Ф. Р. Левис „Education and the University“ като основен постулат се определя „свободното възпитание“ (liberal education), което се разбира като „съзнателно напъгване, организиране на възпитателния опит“, „изграден от чувствителност и яснота“ и отделен от „временния характер на политическите идеи“. А задачата на литературната наука се разбира като „дейност, която да учи хората, как да станат добри“. Разбира се, „добри“ в речника на Левис е синоним на „послушни“.

Доколко е модна през последните години темата за литературата в индустриалното общество, красноречиво говори фактът, че редица теоретици, занимаващи се изключително с „чистите“ проблеми на литературната наука, като В. Кайзер, М. Енценсбергер, Р. Уйлямс, В. Хьолерер, К. Корн, Ауден и др., все по-активно насочват своето внимание към социологията на отношението писател — общество. В студията „Литературният живот в съвременността“ немският учен Кайзер поставя и прави опит да разреши върху основата на един синтезиран исторически преглед на литературното развитие въпросите за функцията на художественото творчество в съвременното общество, за ролята на издателската политика, за задачите на академичната и на оперативната критика, за книгата и нейното място на пазара. Според него литературата в миналото е имала три възможни форми на реализация: а) да бъде литература за развлечение (Unterhaltungsliteratur); б) да бъде литература за възпитание и в) да бъде литература, която дискутира проблематиката на своето време. В съвременността първите две форми са се обединили в т. нар. „масова култура“, която е изградила своите концепции върху вкуса на масовия читател, наложил се благодарение на индустриалното развитие на обществото като консуматор без оная активна избираателна преценка, характерна за читателя на XVIII и XIX в. Една подобна ситуация определя нарасналото внимание към оперативната рецензия за сметка на сериоз-

<sup>35</sup> M. Cowley. The Literary Situation; L. Trilling. The literary end idee; L. Fiedler. An End to Innocence. No in Thunder end Waiting for the End.



ното теоретическо изследване. В това консумативно отношение към литературата критикът вече не може да изпълнява ролята на откривател и водач, а е един обикновен интерпретатор, който е длъжен само да информира читателя, какво е излязло на литературния пазар.

Песимистичните констатации на Кайзер за загубените позиции на литературната наука е следствие не само от силната идеологическа цензура на буржоазната издателска политика, но и от отказа на буржоазната литературна наука да анализира класовата същност на художественото отражение, както и да обясни социално-политическата природа на тази зависимост на писателя от капиталистическия пазар.

Подобни нотки на песимизъм можем да открием и в работите на Енценбергер, Хюлерер, Уйлямс и др. Различия, разбира се, има, но те са повече в детайлите или в политическата тенденциозност, какъвто е например случаят с Енценбергер, за когото „индустриализацията на познанието, гравитацията на културната индустрия и зависимостта на писателя от читателя-консуматор са все явления, характерни както при капитализма, така и при социалистическото общество“. При Уйлямс и Корн пък е налице определен демократичен подход към ония актуални въпроси на съвременната епоха, като например тези за социалната роля на интелектуалеца, неговата политическа драма в капиталистическата система на отношение (Уйлямс) или за потискащата сила на такива институции като вестника, издателството, радиото и телевизията, които доминират със своята деформираща съзнанието на човека от масата тенденциозно подбрана лавина от информация и по този начин ограничават свободата на писателя и смелостта на неговата гражданска позиция (Корн). Но и двамата затварят критиката си в кръганаморалното отрицание, без да се опитват да открият източника, двигателя на ония идеологически движения, които представят същността на кризата в литературата на капиталистическото общество. Това съвременно реставриране на просветителския морализъм става платформа, върху която те разполагат своите възгледи и преценки. В книгата си „Cultura e Rivoluzione industriale“ Уйлямс открива голямото значение, което може да играе политическият морал в човешкото общество, защото само така според него писателят ще бъде длъжен да се съобразява с определени политически тенденции, а читателят да има възможност на изборителност, т. е. да приема ония автори, които да отговарят на разбиранията му за морал и обществено държане. А Карл Корн в „Sprache in der Verwalteten Welt“, като отбягва наблюденията върху сложния социално-политически механизъм на общественото развитие, се стреми през цялото време да ни убеди, че истинската причина за трагедията на писателя и на критика е в бързия и нерегулиран ритъм на индустриализацията.

Така, като се излиза от плуралистичното разбиране на идеологическите стойности на художествената литература и на критическата оценка за нея или когато се търси пряката зависимост на литературния процес от техническата революция, логически се стига до nihilистичното отношение към основните функции на литературната наука и се отрича нейната важна роля в различните форми на идеологическата борба при класовото общество. Дали този nihilизъм ще се опира върху социологическия анализ на литературния процес или ще намира своето основание в обществената морфология на художественото изображение, резултатите са винаги едни и същи. Неслучайно немският учен Карл Корн, макар и да претендира за „научна сигурност и обективност“, постигната според него при взаимодействието на някои марксовски концепции и тезисите на такива буржоазни философи като Киркегар или Хусерл, не отива по-далече от еkleктичната природа на екзистенциалисткото разбиране на литературния процес и на художествената дейност. И се оказва в крайна сметка, че в самоизмамното положение на откривателството леко прозират тезисите на философи от XVII в.



като Лайбниц. И тогава убеждението за оригиналност и движение напред си остава просто една обикновена илюзия. Защото какво друго изразяват разсъжденията на Корн за развитото индустриално общество и за езика, в който все по-голямо място се отнема на техническото унифициране на понятията, а оттук и на поетиката, процес, който води неминуемо до изчистяване от този език на конкретните значения и до превръщането му в абстракция освен до една съвременна модификация на механично-идеалистичната формула на немския философ за „*sagittatio saesa*“, за оня универсален език, който ще се заключава в техническите силогизми.

И критикувайки нихилизма и скептичната природа на буржоазния учен, нас трудно биха ни обвинявали в подобен нихилизъм към неговото дело, защото то не само не ни дава една задълбочена и правилно развита представа за сложните движения в недрата на творческия процес и на литературното развитие, но и ни връща понякога към такива идеи, които са вече отминал етап в развитието на философията, на литературната наука и на самото мислене.

Задачата е сега друга — да се открият нови височини, от които най-добре ще може да се обгледа широкият хоризонт на общественото развитие, да се обяснят новите явления в областта на художественото отражение, специфичните за времето връзки между твореца и социалната действителност. А всичко това, както изглежда, не е по силите на съвременната буржоазна литературна наука независимо от изключителната често пъти със своето богатство ерудиция на нейните представители.