

15 юли 1928 г. Чел в читалището новата книжка на „Българска мисъл“ и отново се възмушава от „нечестивата мисъл“ на българските литератори. „Бедна българска култура! Такова омерзение почувствувах, че ако не си ти, в когото единствено вярвам, че ще тури всички безчестници и търгаши на мястото им, бих махнал с ръка на тая българска литература, бих се затворил, бих написал каквото съм си предначертал, но с условие да се печати 20 години след смъртта ми. Но господ се е погрижил за всичко и не оставя дърветата да растат до небето, и е създал Иван Радославов! Убеждавам се все повече, че ний сме се родили с една голяма мисия за тоя беден, добър наш народ. Защото я си представи нашата литература без нас двамата?! Какво развихряне на посредствеността би се получило! Но тая зима, живот и здраве, ще успеем да накараме да замлъкнат много неприятели. . . за чест на националната ни култура.“

Март 1929 г. „Тежки бури ме навестиха тия дни. Разбира се, от Васко! Съдба. Ще ги издържа, нали така е било писано! Не знам какво бих направил в такива минути, ако не бе край мене великото сърце на Дора. Ужас и нищо повече. Но. . . точка.“

Траянов се готви по всяка вероятност през месец юли да прекара с Дора Дюстабанова в Кричим или Копривница, защото не е добре с белите дробове. Той чувства, че ако остане в София, „формено ще полудее“. Съобщава му, че е чел призива на Боян Дановски в „Независимост“ и се възмушава от „интелектуалния въшльо“ Крум Йорданов. Той се оплаква на Радославов, че няма „никакво настроение, никаква радост! Проклетие!!!“ Такава е „ситуацията на положението“.

31 март 1930 г. „Единственият мой приятелю, че не съм ти се обадил — както и можеш да си помислиш — има и няма причини. Просто бях убит във всяко отношение. Няма да мога да си откъхна дотогава, докогато не се уреди работата с Виена. Ужас и безумие. Съдба! Това е причината, че не мога да почна отново „Пантеона“. Ако не е Дора при мене, бих полудял. В такова душевно състояние се намирам.“

25 март 1934 г. „За „Пантеона“, както виждаш, обаждат се само младите и най-младите. От нашите хиперионовци Павел Спасов се отсрами в списанието си „Стара планина“. В съботния брой на „Камбана“ имаше доста смислена рецензия“.

ТЕРМИНИ И ПОНЯТИЯ В СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Георги Вълчев

В същност онези от нас, които изследват междулитературни отношения, се ползват години наред от този неотменим арсенал на сравнителното литературознание и изкуствознание. Друг е въпросът, разбира се, доколко тези понятия и термини се усвояват като действително компаративни. Опити за теоретичната им постановка и по-конкретно определение у нас не са правени още, а сравнителното изучаване на европейските литератури през последните сто години ни поднасяше не съвсем убедителни формулировки за най-оперативните от тях. Едва през изминалото десетилетие бе постигната теоретична и методологическа характеристика на компаративните понятия и терминология в съзвучие с една приемлива, съвременна концепция за сравнителния анализ на художествените факти и явления. И преди всичко в трудовете на европейски известния словашки учен, доктор на филологическите науки Д. Дюришин от Словашката академия на науките. Необходимостта да се унифицира на днешния етап от литературоведското ни мислене компаративната терминология ме накара от теоретичните разсъждения за сравнително изучаване на литературите на Д. Дюришин да извлека и конкретизирам определения и формулировки за най-съществените и най-оперативните компаративни термини. Не толкова да поучавам със заимствувани поуки, отколкото да призова и изразя упование, че е дошло време да започнем работа върху „Речник . . . и История на българското сравнително

литературознание⁴⁴. Нарочно вметих в едно заглавие две капитални научни изследвания. Защото тяхното изготвяне може и трябва да върви едновременно. Когато терминологията бъде насочена към конкретен материал от националната ни литература, то и самите теоретични, терминологични постановки и определения ще означават разширяване и обогатяване на общото сравнително литературознание. . . Нито акцентуният тук „Речник. . .“, нито „История на българското сравнително литературознание“ не станаха предходници на подготвяната у нас многотомна История на българската литература. И за това може само да се съжاليا. Но те поне спътници трябва да бъдат! Защото рано или късно едностранно утвърждаваният националнолитературен историзъм ще потърси съпоставки с други национални literatury и ще трябва да се съобрази и държи сметка за „наднационални“, междулитературни критерии. Искам да започна от най-общото понятие и постепенно да преминам към някои по-частни (отнасящи се до художествения превод например) понятия. И въпреки че не се спирам върху универсални литературоведски термини с определени компаративни аспекти, почти не загатвам сродни понятия от генологията, версологията, стилистиката и други клонове на литературната наука, все пак в тази статия може да намери място съвсем незначителна част от онова, което ще бъде съдържание на бъдещия „Речник на българското сравнително литературознание“.

И така понятието *компаративистика (съвременна)*. Литературната компаративистика, или сравнителното литературознание, особено днес прави усилия за реконструкция на световния литературен процес, като синтезира развитието в отделните национални literatury и разкрива закономерностите на това развитие в една по-сложна междулитературна общност. Резултатите от сравнителното изследване стимулират едно повторно, по-обективно и по-всестранно тълкуване на националните literatury. Но междулитературното съжителство е само част от *предмета*, защото към изследователската си програма литературната компаративистика интегрира и типологическите зависимости.

В същност споровете за предмета и мястото на сравнителното изследване в литературната наука датират доста отдавна. Още през втората половина на XVIII в. Томас Вартон разкрива намеренията си в своята „История на английската поезия“ от 1774 г. да направи „сравнение с поетичните изяви на другите народи“. Аналогични примери от това време могат да бъдат констатирани и във френското литературознание. През 1795 г. сам Гьоте формулира една конкретна сравнителна програма за немските литературоведски изследвания („Пръв опит за общ увод в сравнителния анализ“). По-късно френският компаративист Ван Тигем ще определи предмета на сравнителното литературознание така: „Тълкуване на различни literatury в техните взаимни отношения.“ Под влияние на старата *La littérature Comparee* се намират през първата половина на XX в. и школата на руския т. нар. „формален метод“ и чешкият структурализъм. Но тези компаративни модификации, които изхождат само от материала и критериите на руската национална литература или пък от усилията да се интегрират само структуралните елементи на литературните явления и процеси, не доведоха до убедителен анализ на двустранните и мултилитературни отношения и зависимости, а още повече задълбочиха антиномията между националния (вътрешния) и междулитературния аспект. Тази антиномия марксистката литературна компаративистика разрешава, както е известно, чрез диалектиката между общото и конкретното (особеното).

Обикновено когато се изготвят историите на национални literatury, художественият материал се подбира и систематизира така, че да подчертае своеобразието, неповторимото. Изучават се автори и произведения, от една страна, или пък развойните процеси, от друга страна. Такъв един компромисен подход на литературно тълкуване отговаря на изискванията на читателя да му се покаже преди всичко „материализираният“ феномен на литературата, но също така и този подход и отношение към художественото творчество, който може и трябва да има литературоведът. Това напрежение между практиката и теорията, което се проявява в различни форми, компаративният метод може да нивелира, без да отрича две очевидно постоянни тенденции в литературноисторическия и литературнокритическия анализ. Предлага се да се запознае от елемента (елементите) на художествената творба, по-нататък към самото произведение, автор, жанр, национална литература, а оттук към междулитературните единици, общности (история на тези общности) и най-подир към История на световната литература.

Сравнителният анализ на отношенията и зависимостите, абстрахирани от конкретните явления, между които са възникнали тези отношения и които те са организирани вътрешно в една система, съпровожда, трябва да се извършва паралелно с литературноисторическия и литературнокритическия преглед на която и да е национална литература. Литературната история не може да се откаже от компаративния анализ, ако не иска да се противопостави сама на себе си. Става ясно отношението на литературната компаративистика към литературната история и критика. Става ясно също така, че сравнителното литературознание оперира наистина със своеобразни аспекти и подстъпи, но безусловни за достигане целите на литературната наука въобще. Затова днес няма почва изолационната концепция за компаративистиката като самобитна дисциплина със своя оригинална методология. Няма никакви основания да разширяваме досегашния регистър на литературоведските дисциплини. Сравнителното изучаване на литературата е пряко свързано с развитието на литературната история и усилията да се изследват литературните явления в един по-широк план от междулитературни контакти и зависимости.

Подборът на явленията е предпоставка за постигане на действителен *компаративен анализ* и междулитературна конфронтация. Какви литературно-художествени творби, автори, течения, литературни видове или какви елементи на литературното произведение и подобие могат да бъдат предмет на взаимно сравняване? Случаен ли трябва да бъде техният подбор или мотивиран от особени, обективни обстоятелства? Обект на сравнителното изследване могат да бъдат само онези литературни явления, които с типичните си знаци са взаимно адекватни по своята същност. Когато подхождаме с определен генетично-исторически аспект, подборът на литературните явления ще бъде един, и друг ще бъде, когато целим да достигнем до някакви теоретични обобщения. Изборът на сравнителния художествен материал не е случаен, а обусловен от натрупаното познание в съответните литератури. Поради това сравнителният анализ започва по дедуктивен път, а самият процес на сравняването носи индуктивен характер и трябва да изведе към познания от по-висша степен. Тенденциите да се подценяват външно (екстерно) контактните сравнителни изследвания като пръв, важен етап в компаративистиката създават почва за илюзорни синтети и още преди това, разбира се, за един най-често априорен подбор на литературните явления за сравняване. Външноконтатните данни и изводи са безусловно необходими при установяване на подбор на литературните явления за сравняване. При съпоставката на две или повече литературни явления необходимо е да се установи не само наличието на отношения, изяви в формите на рецепцията, но също така и тяхното нулево съществуване. Мярката на подобие (и на отликата!) при отношенията, тяхното количество и качество, както и нулево съществуване разкрива път както към опознаване възникването и развой на литературните явления, така и на тяхната типова характеристика.

Типологическите зависимости по правило са предпоставка за реализация на контактните отношения. Затова единствено контактологията ни дава предмета на сравнителния анализ. От друга страна, типологията е обусловена от контакта, тъй както контактът не е възможен без типологическите зависимости. . .

Очевидно *контатното, типологичното* са най-съществените категории с поредица от производни понятия и термини в компаративното мислене и сравнителния анализ. Трудно и почти невъзможно е да се разграничат стриктно генетичните отношения от типологическите зависимости. Ако например *генетичните или контатните отношения* са резултат от непосредствено познаване на автора или на творчеството му, а типологическите зависимости са породени от аналозите в литературноисторическия процес, тогава до каква степен литературноисторическото подобие е предизвикано от конкретни форми на преки контакти и доколко то, необусловено от контакти, е плод на развойни аналогии! Генетичните отношения в редица случаи все пак могат да се дефинират, докато типологическите сходства и зависимости са малко или повече само условни. Понякога типологическата близост между две или повече изолирани литературни явления сме склонни да приемем като неспорима, а по-късно се оказва, че тя е била обусловена от някакъв контакт в далечното минало. Но когато посредническият акт е детерминиран от множество литературни и нелитературни фактори, често пъти извън границите на две литератури, тогава представата ни за контакта се губи и сме принудени да отправим

установеното сходство (подобие) до типологическата сфера. Поне в европейски контекст не може с пълна увереност да отхвърлим евентуалното въздействие на *прекия* или *косвения литературен контакт*. Но показателно е също така, че всяко едно генетично сходство с активна роля в литературния процес е потенциално типологическо, тъй като подготвя почвата, върху която ще се развива импортираната художествена ценност.

Поради това наред с възприетите два полярно различни методологически подхода — *контактния* и *типологическия* — в сравнителното изследване се използват още и *контактно-типологически*, и *типологическо-контактен*, съобразно кой от тях е изходен, основен подход за изследователя. Контактно-типологическият подход се използва в ония случаи, когато разполагаме с достатъчно прояви, факти на литературно отношение. Сериозната екстерноконтактна и интерноконтактна литературна интерпретация води най-често към постановки и решения на типологически проблеми. Когато контактните прояви не са очевидни или пък са незначителни, в такива случаи се дава преднина на типологическия подход, с който търсим вътрешните (скритите) предпоставки за дадено литературно отношение или зависимост.

Вече използвах тук и сега трябва да поясня по-конкретно какво представляват *външните* (екстерни) и *вътрешните* (интерни) контакти. Към екстерните контакти се отнасят обикновено такива прояви на литературното отношение като вести, бележки, статии и студии за чуждестранни литературни събития и явления или пък значими прояви на междулитературно съжителство. Особено когато тези прояви, най-често на страниците на периодики и ежедневници в приемищата литература, не са случайни, а демонстрират система от възгледи на отделни автори, групи, школи и т. под. Към екстерните контакти принадлежат и някои интересни народни митове и легенди, които влияят върху представите ни за дадена литература, за своеобразна междулитературна рецепция. И макар те да носят нереален характер, често пъти стават предпоставка за обективно въздействие и възникване на нова, вече нефиктивна действителност.

Като приемаме художествения превод за продукт на междулитературни отношения, ние може да правим вече по-конкретни оценки за неговите функции, за подбора, за характера на художествената му структура, а така също за преводаческите прийоми и концепции. В зависимост от постигнатите резултати при анализа може да класифицираме превода към екстерноконтактната или интерноконтактната сфера. По такъв начин се приближаваме към една достоверна и приемлива оценка за неговото въздействие в междулитературния процес.

Екстерноконтактният анализ като първи етап в сравнителното изследване със своите изводи от разбора на литературния материал, с безусловните си хипотези трасира пътя към втория стадий, към интерноконтактния анализ, в центъра на който се състои „срещата“ между литературните структури или пък само на отделни техни елементи.

Екстерноконтактните фактори ни разкриват, разбира се, само предпоставките, базата към вътрешните форми на литературните отношения. Сравнителното изследване не може да се ограничи само с познатието на конкретното, емпиричното подобие, но оттук се насочва към проучване на генезиса и типологическите аналогии. . .

Конфронтацията на литературни явления, сравнителният анализ на такива литературно-исторически единици като художествена творба, автор, школа, национална литература и подобни, а така също и художествените средства в най-широк смисъл ни въвеждат в сферата на интерните контакти. *Интерноконтактният подход* е с повишени изисквания към анализа на цялостната структура на художественото произведение и неговите съставни части и води към действителен литературен синтез. . .

Литературните връзки, които предхождат или съпътствуват литературните отношения в системата на компаративистиката, имат подчинен, частичен характер по отношение на по-широкото понятие литературен контакт. Не могат да се използват като негов синоним. Към литературните връзки спадат личните контакти, кореспонденция между писатели, архивни материали, разбира се, от важно значение за сравнителното изследване. . .

Съвременното сравнително литературознание не се ограничава само с изследване формите на конкретните контакти между национални литератури, но се стреми да разкрие по възможност всестранно предпоставките, закономерностите, които обуславят *междулитературния процес*.

Междулитературното изследване се ориентира към наднационалното развитие, но реценсирва, уточнява и прецизира резултатите от проучванията на националния литературен процес. В междулитературното изследване намира отражение не само рецепцията, но преди всичко конфронтацията на литературните явления в тяхната обвързаност на базата на обективен „общ показател“. Струва ми се, че понятията междулитературно отношение, междулитературни зависимости, контакти, аспекти не се нуждаят от особени разяснения.

Няколко думи за т. нар. *междулитературна комуникация, междулитературен синтез, за междулитературната рецензия и периодизация*. Принципиални различия между национално вътрешнолитературната и междулитературната комуникация няма, а това от само себе си потвърждава неделимата връзка между националната и междулитературния процес. Художественият превод например е такъв специфичен код, чиято функционалност осъществява размяната на ценности, междулитературната комуникация. Без този комуникат не е възможно да се говори за междулитературен процес. Вариабилността на междулитературното съжителство не води до по-стабилни норми и поради това междулитературните синтези, резултат на сравнителнолитературните изследвания, в никакъв случай не могат да бъдат абсолютизирани, както например до неотдавна се приемаха като неизменни синтезите за такива литературни общности като славянската, германската или скандинавската. Една от забележителните тези на литературната компаративистика е, че във всеки процес на художествена рецепция доминира акт на досъздаване (пресъздаване, претворяване, преодоляване). Интересът към докосващите се, конфронтиращи се литературни структури, към типовото подобие, респ. отлики в литературните процеси е особено нараснал в наше време. И затова трябва да се подчертае, че изследователите днес не спират само при междулитературната рецепция, но проучват наднационалното развитие, конфронтирането и обвързването на литературните явления на базата на определен, обективен „общ“ показател. Тъй както при междулитературните *зависимости* отдавна е преодоляно старото схващане за т. нар. „зрели“ литератури и литератури, които закономерно попадат в състояние на „зависимост“. Определяща е ролята на приемащата литература, вътрешната (националната) обусловеност на всяко конкретно междулитературно съжителство. Тъй както днес се приема като рецидив на отживели компаративистични схващания и терминът „влияние“, който в същност прикрива творческата активност на приемащата литература, автор, творба и подобни. Едностранно акцентуваните „влияния“ и „зависимости“ са анахронизми и по-нататъшното им приложение при сравнителния анализ води до задънена улица.

Принципиално *периодизацията на междулитературните отношения*, типологически зависимости и закономерности не се различава от общата литературна периодизация. И тук се ръководим от аналогични критерии. На първо място изхождаме от вътрешнолитературните отношения в развиващата се литературна система (двустранны или многостранна), като нелитературните фактори, аспекти, гледища използваме дотолкова, доколкото те са намерили отражение в самия литературен процес. При периодизация на двустранны литературни отношения най-напред се интересуваме от предпоставките за тези отношения в развитието на приемащата литература. С други думи, периодизацията се подчинява на развойната динамика в приемащата литература. Такава периодизация, разбира се, има само помощен, работен характер. При мултилитературните отношения търсим определен синтез от изследването на контекст от литератури или пък на световния литературен процес. Но тъй като подобен синтез е обусловен от известна генерализация, то необходимо е да се изработят критерии за тази генерализация на литературните явления. Трябва да знаем, че сравнителният метод цели да разкрие и опознае генетичната и типовата същност на литературното явление — не само на фона на националното развитие, но и в зависимост от развойната динамика на т. нар. по-висши междулитературни единици, в крайна сметка на световната литература. Ето защо възниква необходимостта от периодизация на литературни синтези. А това предполага конкретна литературноисторическа практика, изработването на необходими наднационални синтези. Така че въпросът за периодизацията на междулитературните отношения е въпрос също така теоретически. . .

държа към тях дори когато превратността на собствената му съдба непрекъснато го опровергават.

В последния месец от воденето на дневника Ревел прави пробив, който му дава възможност да завърши с триумфалното убеждение, че погледът му е проникнал зад всички прегради. Повратната точка е превръщането на моделите и похватите от дневника в оригинален метод на тълкуване. Този метод наподобява схващането за Стария завет като предначертание на Новия, но тук той е разширен до своя предел и всяко нещо изглежда символ на всичко останало. Композицията на дневника напомня стила на литургично песнопение, изложението на минали събития е преплетено със сравнения и въвеждащи обяснения, които понякога продължават със страници. Чувството на триумф у Ревел е радост от една напълно въображаема победа. Той успява, макар че не знае това, не да спаси миналото, а да създаде свързана художествена проза, която засенчва както миналото, така и необходимостта от разбирането му. Подреждайки хаоса на опита, дневникът се превръща в роман. Четири основни метафори отбелязват края на неуспешния обяснителен дневник и началото на новата художествена творба. Те са границите, в които разказът завършва като описание и същевременно са отправни точки за разбирането му като творба. Метафорите са: лабиринтът, картата, тъкането и огледалото.

Лабиринтът възниква като метафора, когато Ревел се опитва да предаде трудностите си с времето и пространството. Постепенно той започва да вижда в писането нишка, която ще го изведе от хаоса. Датираните части на дневника представят дните на неговата година и съставят веригата, която се спуска в миналото и го свързва с неговото начало. Макар че Ревел понякога подозира писането си в двойна игра и дори веднъж възнамерява да изгори тази жалка купчина безплодни фрази, той непрестанно възобновява вярата си в езика като създател на значения и спасител на спомените от потъването им във времето. Към края на романа Ревел узнава, че думите са били средството, с което е победил злата част на Блестон. Ревел, разбира се, никога не достига центъра на лабиринта (29 февруари), или „края на нишката“ на текста.

Знаменателно е, че Ревел решава да започне дневника си веднага след като изгрява картата на Блестон. Той избира картата като първоначален ключ към града, надявайки се, че тя ще разреши проблемите, които в началото му се струват просто географски. Но първото нещо, след като си набавя картата, е да се загуби. Неудобството при нея е, че тя е неразгадаема като външния свят. Картата не е ключ, по-скоро е умалено копие на града, „ироничен отговор на моите усилия да го видя като цяло и да го преценя“.

Ревел преодолява тревожната достоверност на картата и налага други, въображаеми карти върху нея, които отразяват собствения му опит в Блестон и се променят с времето. Тези антикарти се разрастват до цялостна конструкция, която пояснява графично текста на Ревел. Този процес започва със смилено възстановяване, променя се към по-активно, но все още несамостоятелно тълкуване, за да завърши превръщането си в истинско сътворяване на обкръжаващата среда.

Същото движение от пасивност към активност се забелязва при метафората на тъкането. В началото Ревел има чувството, че е заловен от някакво външно и враждебно устройство, сякаш Блестон е сплел мрежа около него, от която той е безсилен да се изплъзне. Но към края, когато Ревел разбира, че е способен да покори Блестон чрез метафора и мит, той открива художествените последици от образа на тъкането и започва да изобразява себе си като тъкач. Ревел тече своя текст (за първоначалното значение да думата текст — сплитане М. Бютор говори в есето си „Романът и поезията“) от нишката на съчинението си, едновременно като пише дневник, който като совалка се движи напред с преминаващите дни, и назад, за да улови времето и като сплита метафорите в митове, които улавят и опитомяват пространството на злия град Блестон. Блестон ще бъде сътворен отново чрез неговия текст.

Доколкото отразява града, текстът на Ревел се превръща в огледало. Същностна грешка на Ревел е, че забравя за възможността думата „отражение“ да има повече от едно значение. Образът на огледалото е централен в последното метафорично тълкуване. Първото нещо, което се появява в огледалото, е собственото му лице, зад което просветва Блестон. Градът е нагласен на фокус от Ревел, но образът на солиписта никога не изчезва напълно. Огледалото на текста се състои преди всичко от изображението на Ревел и само вторично е отразена темата за Блестон.

Краят на романа внася известно обкръжаване. Остава неясно дали завършекът символизира триумфа на Ревел или иронията на автора. Противоположни са отговорите на въпроса, дали Ревел е успял или ако не е успял, то в какво? Очевиден е неуспехът му да възстанови миналото, дневникът обаче се превръща в художествена творба, което е несъмнен успех. Но от гледна точка на М. Бютор е невъзможно при каквито и да било обстоятелства хората да проникнат отвъд стената, с която литературата прегражда достъпа им до действителността. Затова новият, оригинален текст може само да попълни някоя пролука в огромната библиотека, която съставя нашия свят. Доколкото затъмнената основа на действителния

свят се променя, в библиотеката непрекъснато се оформят нови пролуки.

Последният, смушаваш сын на Ревел за новата катедрала е знаменателен за оценката на края на романа. При внимателен анализ се оказва, че тази предизвикваща спорове катедрала е художествено произведение, което символизира самия роман. Бютор използва похвата на произведение в произведението, за да оцени „Преминаване на времето“. Ключът за тълкуването на романа е скрит в образа на новата катедрала.

Като текст, чиято определена цел е възстановяването на миналото, романът участва в дълбинния мит. Той започва с подкрепа на предположението, че между събитието и съзнанието съществува априорна дихотомия, че съществува втора инстанция, лишена от стойност, която затъмнява и прави непостижим истинския пласт от опита. Както Марсел във „В търсене на изгубеното време“, Ревел започва дневника си с опит да възстанови събитията чрез паметта и с помощта на писаното слово. Докато Ревел предлага обяснение след обяснение и непрекъснато ги преразглежда, заключението, че винаги ни се дава само тълкуването и никога няма да постигнем достоверно дей-

ствителността, просветва иронично между редовете. Формата, която избира Ревел — дневника, — подсилва иронията, защото дневникът по необходимост няма край, а прекъсването му е произволно. Ревел завършва дневника си с недвусмислен отказ да го завърши, с твърдението, че няма време да запише станалите в средата на годината събития, с което символично е означен неуспехът на дневника да възсъздаде миналото.

В „Преминаване на времето“ и в теоретически изказвания М. Бютор споделя тревогата на писателя от XX в. и съмнението му в действителността на думите като посредник, който ще предаде истината за преживения опит. Всеки текст, смята писателят, всяко съобщение за едно събитие е нетърпимо ограничение, обедняване на истинския опит. В своята завършеност текстът е израз на частична истина.

За читателя обаче опитът на Ревел не е подобен на нещо, той е нещо — това, което Ревел представя като битие. Доколкото езикът оформя възгледите ни за света, всеки израз с думи пряко отразява света такъв, какъвто го виждаме, или създава свят, който бихме могли да видим.

А. А.

отношение романът също се намира в противоречие с идеите на „контракултурата“, отбелязва авторът. При тях от особено значение е липсата на всякаква принуда в поведението. Представителите на това течение разуват за спонтанност на чувствата и хрумванията, а също и на постъпките. Всеки трябва сам да избере своя стил на живот, а във възпитанието особено се наблюдава на това човек да открие собствените си възможности и да ги развие. Идеалът е да се отхвърли всякакъв конформизъм, всяка конвенционалност и йерархия, като за тази цел се създадат „колонии“ или комуни, където „контракултурата“ да разцъфти безпрепятствено.

А в педагогическата провинция на Хесе, напротив, владеят строги традиционни възпитателни методи. Младите мъже — жени тук не се допускат — се издирват из цялата страна още в тяхната ранна възраст, изпращат се в Касталия и там биват образовани в цяла система от елитни училища. Който веднъж е приет в тази система, получава възможността — подобно на героя Йозеф Кнехт — бавно и мъчително да се издигне през цялата йерархия. „И за всеки ученик от елита, в случай, че не пропаднеше през някоя от учебните години и не трябваше да бъде върнат в нормално училище, следващото вече не беше възможност да се сдобие със специалност и да си припечелва хляба, защото от елитните ученици се съставяше орденът и йерархията на учебните заведения — от простия учител до най-върховните длъжности“ — четем в романа. Във всички фази на обучението учениците от Касталия са ръководени от висшестоящ наставник, който знае винаги по-добре какво е нужно за възпитанието на питомеца. Всячко ирационално е отстранено от системата. Представите на Хесе за живота в културната провинция Касталия въздействуват силно поради откъснатостта на този живот от света, но при по-задълбочено разглеждане се оказва, че те влизат в конфликт със свободолюбивите и демократични тенденции на протестната „контракултура“, изтъква авторът на статията.

Интересното тук обаче е това, че Касталия с играта на стъклени перли не е представена в романа на Хесе като окончателна и неподлежаща на съмнение алтернатива. Вероятно през дългия период на създаването на произведението, съвпаднал с възхода на Хитлер в Германия, Хесе е променил своята първоначална концепция. Изолацията на духовното усъвършенстване в една особена провинция постепенно се е превърнала за него в сериозен проблем. Затова в житейското описание на героя Йозеф Кнехт все по-значителна роля играят многобройните дискусии върху отношението на Касталия към останалата свят. В последна сметка като резултат от това ръководите-

лят на играта напуска високата си длъжност, за да се посвети на по-скромна задача извън пределите на провинцията.

Тук отново могат да се открият допирни точки с проблематиката на „контракултурата“, смята авторът. Въпросът е следният: каква е отговорността на онези хора, които поради развитието на съзнанието си се схващат като обособена група, към другите хора — така да се каже, към „изостаналите“? За теоретичите на „контракултурата“ трудният етически проблем се заключава в това, дали е правилно различните комуни да се изолират край, за да се отдадат на собствените си цели, или е по-редно да се опитат да реформират съществуващия свят отвътре, да работят в него и евентуално да развият политическа дейност, за да разпространят желаната от тях форма на култура.

Този конфликт между реалността и духовната изолация, която довежда до културна стерилност, се проявява в романа на Хесе най-отчетливо в диалозите между Кнехт и неговия приятел и антипод Плинио Десиньори. Последният обвинява Касталия в безплодност, самодоволство, ненужна специализираност в една празна игра. А това не остава без последици за вътрешното развитие на Йозеф Кнехт. В романа четем: „И когато прие приятелството на Плинио, направи това не само заради предразположението към себе си остроумен другар, заради обиграни в света и в ораторството Плинио, а не по-малко и заради оня чужд мир, който неговият приятел и противник представяше и който се учеше да познава или долавя във фигурата, в думите и жестовите му, оня т. нар. „реален“ свят, в който имаше нежни майки и деца, гладуващи хора и бедни къщи, вестници и изборни борби, оня примитивен и едновременно изтънчен свят, в който Плинио се завръщаше през всички ваканции, за да посети родителите, братята и сестрите си, да ухажда момичетата, да присъствува на работнически събрания или да бъде гост в благороднически клубове, докато Кнехт оставаше в Касталия, пътешествуваше с другарите си, къпеше се, упражняваше ричеркарите на Фробергер или четеше Хегел.“ Така постепенно идеал за героя стават учителите от Касталия, които работят извън пределите ѝ в полза на другите; затова в края на животописа той напуска провинцията, за да стане учител на малкото момче Тито.

Авторът завършва с твърдението, че сам Херман Хесе чрез романа си „Игра на стъклени перли“ е упражнил голямо педагогическо въздействие върху младото поколение от 60-те години, потърсило отдушник от гнета на „постиндустриалното общество“ в протестната „контракултура“.

В. К.

В януарската книжка на американското списание е отпечатана статията на Лорна Мартенс „Празният център и отвореният край: темата за езика в „L'Emploi du temps“ на Мишел Бютор“. Основната теза на рефериранията статия е: проблемът за езика в романа е толкова важен, колкото проблемът за паметта, ако не и по-важен. Критиката настойчиво тълкува „Преминаване на времето“ като роман за проблемите на паметта и не без основание като пародия на отговор срещу „В търсене на изгубеното време“ на М. Пруст. „Преминаване на времето“ е роман-теза, конкретно проявление на теоретичните възгледи на М. Бютор за езика. Романът е особено интересен поради находчивия начин, чрез който Бютор дава нов израз на своите възгледи. Той конструира особен изпълнителски текст, в който градивните елементи на романа — сюжет, характери, форма, образност и особено думите — се превръщат в гласове от сложен спор, чиста приключване (или в този роман неуспехът да се достигне докрай) е вече твърдение за езика.

Романът има за своя отправна точка интереса към загубата на времето и задава въпроса, дали паметта е способна да възстанови изгубеното време. С развитието на повествованието обаче Бютор променя позицията си и поставя втори въпрос: дали езикът е подходящ да бъде посредник на възстановяването?

Две години след излизането на романа Ален Роб-Грийе го назовава „дълбинен миг“, налагайки с това определена гледна точка. В „Преминаване на времето“ М. Бютор утвърждава две идеи, които дълбинният миг ще подкрепи: паметта не е способна да възстанови миналото; езикът не е способен да представи адекватно действителността. И все пак романът не е пряко развенчаване на паметта и на езика. Вместо това той по един привидно несериозен, но убедителен начин се разделя с традицията на езиковия скептицизъм, с която на пръв поглед изглежда свързан. М. Бютор съумява да изостави традиционния отговор — че езикът е незадоволителен посредник, и да постави нов въпрос — дали езикът изобщо е посредник.

Посредничеството предполага връщане към липсваща същност, улавяне на метафоричния „център“. Символ на този „център“ е 29 февруари. В романа тази дата е средточното на годината, която разказвачът Ревел се опитва да възсъздаде. Така 29 февруари става едновременно синекдоха на миналото и референт на текста. Доколкото Ревел никога не постига 29 февруари, спасителният миг никога не настъпва и най-редкият ден в календара е празният център в повествованието на Ревел. Тази дата поставя под

съмнение самата идея за референциалност чрез внушението, че центърът е празен по необходимост, достоверният референт е не само недостижим, но изобщо липсва, а „дълбината“ не съществува. Бютор замества понятието за вертикално отношение между текста и референта с понятието за книга, изградена по хоризонтала от синтагматични отношения между следващите една след друга думи. Празният център се превръща в отворен край. Равнището на неуспешната референциалност пречи за равнището, на което езикът заявява претенцията си за автономност в общата конструкция на романа.

Повествователят Ревел смята за същностно да реконструира фактите от миналото, и то в хронологичен ред: „Аз трябва отново да овладя всички тези събития, които чувствам да гъмжат у мен, да им дам форма, наука на мъглата, която се опитва да ги заличи, трябва да ги призова пред мен едно по едно в техния правилен ред.“ М. Бютор напълно демистифицира примамливостта на миналото. За разлика от миналото на Марсел в „В търсене на изгубеното време“ върволицата Ревелови дни не само не е забележителна с приключения, но е крайно монотонна. Тази внушаваща ужас еднотипност е причината, която подбужда Ревел да реконструира миналото. Седм месца са изтекли, но когато се обръща към тях, „всички тези седмици изглеждат свити в една безкрайна седмица, плътна, сбита, неясна седмица“. Миналото изглежда като еднообразно движение без отчетливи събития, неизменно и затова някак си скъсено. В това обръкано състояние Ревел се опитва да улови не толкова духа на миналото, колкото буквата му.

Светлината и огънят са оръжията на Ревел в борбата му за яснота и той вижда себе си като подпалвач на града, като алхимик, който ще превърне пепелта на Блестон в злато. Блестон с неговата влага се превръща в Кирка, в хидра, в октопод, в чудовищна костенурка, в лепкава вода — тяло, която се опитва да удави Ревел, в Лега. Времето приема особеностите на пространството, то е описано като дълбока, непрзрачна вода, като плискащите се вълни на прилива, и накрая като надигаща се, черна, носеща се огромна вълна. Асоциативните вериги на езика започват да замества възник, които липсват в миналото на Ревел. Скоро става очевидно, че разказвачът не е летописец на фактите, а отчаян екзекут, който се движи пипнешком в действителността и тълкуването е съответно само на разбирането му за света. Ревел често се възползува от някоя добре известна история, която изглежда значима за собствения му живот в Блестон и му предлага вече готово тълкуване. Особено впечатление му правят легендите за Каин и Тезей и четенето му взема митологичен обрат. Ревел намира митовите тълкова примамливи, че се при-