

СЪВРЕМЕННОТО ФРЕНСКО СРАВНИТЕЛНО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ— ПРОБЛЕМИ И ТЕНДЕНЦИИ НА РАЗВИТИЕ

(По материали на сп. „Revue de Littérature Comparée”)

НИКОЛАЙ ЧЕРНОЗЕМСКИ

Добре известното френско списание R. L. C. и в последно време продължи традицията да публикува ценни от общотеоретическо и практическо гледище статии, свързани със сравнителното литературознание. През 1980 г. в него намериха място най-вече изследвания, свързани с няколко литературни направления или трудове, скрепени от обща обединителна тема, както и статии, търсещи общите допирни точки между двама или трима автори. В четвърта книжка на същата година от различни аспекти е разгледан сложният проблем: „Литература и нация през XX в.“. Подобна задача съвсем не е лека, още повече, че докато XIX в. е познат на историците на литературата като „ера на нациите“, то по всичко изглежда, че XX в. никога не ще заслужи подобно определение. На фона на идеологическите вихри и сблъсъка на идеи, които продължават да разтърсват съвременното човечество, е направен опит да се осмисли ролята, която играе литературата в общественния живот. И дали изобщо е оправдан да се говори за литература в единствено число в тази тъй разпокъсана планета? С особена острота присъствуват проблемите за границите и спецификата на националния дух и литературата. В тази връзка са потърсени проблемите, които възникват в многоезичните страни като Швейцария (Манфред Гетайгер)² или Канада (Ева Кушнер).³ Но един толкова обширен проблем като този за нация и литература не може да бъде изчерпан в рамките на няколко проучвания. Целта по-скоро е била да се сондира чрез различни методи, гледни точки и идеологически позиции дълбочината и обхватът на едно поле за изследване.

Тематично отделена е статията на Ж. Боди, озаглавена „Националният театър в теорията и като действителност“⁴. Това е ценно изследване върху най-типичните явления, характеризиращи развитието на театъра в Англия, Ирландия и Франция в началото на XX в. Вниманието на автора е съсредоточено върху процеса на общение между „литературния театър“ (или „артистичен театър“, или още „репертоарен театър“) и т. нар. „народен“ („национален народен театър“). Според автора това е едно смещение, което в основата си е утопично и съществуващо повече в теорията, отколкото в действителността. Направеният от него извод е, че националните народни театри понякога, функционирайки като школи по драматическо изкуство, а в други случаи като експериментални лаборатории, служат повече на националната кауза и идеология, отколкото за залагането на истински нов репертоар.

Проблемите на две географски отдалечени, но сродни по съдба страни — Канада и Швейцария — са тема на работите на Кушнер и Гетайгер. И двамата автори са известни учени с

¹ Revue de Littérature Comparée, LIV année, 1980, Paris — по-нататък R. L. C.

² M. G s t e i g e r. Littérature et nation en Suisse romande et en Suisse alémanique — Quelques exemples du XX^e siècle. R. L. C., LIV, No 4, oct. — déc., 1980, p. 403—410.

³ E. K u s h n e r. La poésie, „pierre de touche“ de la révolution tranquille au Québec. R. L. C., LIV, No 4, oct. — déc. 1980, p. 444—459.

⁴ J. B o d y. Sur l'idée et sur des projets de théâtre national. R. L. C., LIV, No 4, oct. — déc., 1980, p. 391—402.

голям принос в сравнителното литературознание. Манфред Гстайгер, завършил образованието си в Лозана и Нюшател, е президент на Швейцарското дружество за общо и сравнително литературознание. Интересите му са в областта на символизма и на швейцарската литература. Не по-малко крупна е фигурата на Ева Кушнер, която е президент на Международното дружество по сравнително литературознание. Има редица изследвания върху мита за Орфей, квебекската литература и др. Поместеният ѝ труд „Поезията — „крайгълен камък“ на „Тихата революция“ в Квебек“ се отнася до един повратен момент в историята на Квебек — т. нар. „Тиха революция“ — един период, в който се засилва значението на синдикалното движение, ражда се Квебекската партия, признават се от Федералната държава културните и езиковите права на Квебек, намалява ролята на църквата. Във връзка с тези събития е и централната тема на работата — проблемът за националното самосъзнание в произведенията на поетите, предшественици на „Тихата революция“. У тях тази идея си проправя път измежду различните теми и символи, които, макар и само по проявление, са свързани с едно субективно възприемане на действителността. За Кушнер работите на поетесата Ан Хеберт представляват преходът към второ поколение творци — Гастон Мирон, Жак Бро, Роланд Жигер. За тях националното самосъзнание е основен определятел за възродената визия на действителността и за нови поетически и естетически концепции.

Статията на Манфред Гстайгер „Литература и нация във френски и немски говореща Швейцария — някои примери от XX в.“ е с подобна тематика. Засягайки обширен проблем, тя се отличава с фрагментарност и непълноти в изложението. В статията намират място схващанията на редица швейцарски автори по поставения проблем, но за жалост те не са скрепени от критическа концепция или обобщаваща авторова мисъл. От изброените изказвания става ясно, че творците по-често настояват за придържане към френска или немска литературна традиция. За френски говореща Швейцария най-ярко това се проявява в периода на т. нар. „Литературен Ренесанс“ от началото на XX в. Колкото до немски говорещите писатели, то те са твърде националистически настроени през периода на нацизма, но скоро след 1945 г. се връщат към „интернационализма“. Въпреки тази положителна тенденция авторът заключава, че и досега остава открит проблемът за интерполацията на швейцарските литератури.

Темата за Ориента и сюрреализма заслужава да бъде изучавана, отбелязва Маргарет Боне, автор на статията „Ориентът в сюрреализма: мит и реалност“⁵. В изследването освен конкретен анализ на националните определители присъства също и едно търсене на положителните и отрицателните фактори, влияли на писателите — продукт на цяла една цивилизация. Композиционно това е изразено в следната структура: кратка история на темата за Ориента в сюрреализма; изследване на неговите определители; процесът на превръщане на темата в мит, който заема нейното място в конфронтацията Ориент — Запад от периода около 1925 г. Върху широк план са потърсени дефинициите на мита в сюрреализма.

Трета книжка от същата година носи амбициозното сборно заглавие „Компаративистични изследвания от Ренесанса до наши дни“. Това предизвиква известно недоумение, тъй като темите и на четирите изследвания, поместени в нея, се отнасят за края на миналия век и началото и средата на нашия век, като в нито една от тях не се правят алузии с идеите на Ренесанса. Независимо от това книжката се налага на вниманието с три особено ценни изследвания.

Обект на първото от тях с автор Е. Тюзе⁶ са двама големи творци: Райнер-Мария Рилке и Гастон Башлар. В статията се проследява сложният процес на раждане на поетическите образи, за което поезията на Рилке дава изобилни примери. Възприятията на философа Башлар са в унисон и взаимна връзка с тези на Рилке, без обаче той да попада в капана на душевните терзания и преследващите Рилке мисли за смъртта. Авторката подчертава, че в работите на Башлар, посветени на поетическото въображение (най-вече „Eau et les Rêves“)⁷ Рилке е един от най-

⁵ M. Bonnet. L'Orient dans le surréalisme: mythe et réel. R. L. C., LIV, No 4, oct. — déc. 1980, p. 411—424.

⁶ H. Tuzet. Rilke et Bachelard, R. L. C., LIV, No 3, juillet — sept. 1980, p. 253—282.

⁷ По H. Tuzet. Пак там, с. 253.

често цитираните автори — около 57 пъти и по-специално неговите произведения „Sonnets à Ophée“ и „Poésies françaises“. Методът на Башлар е да чете всичко, което му попадне под ръка. Той съпреживява всеки фрагмент, откъснат от контекста, от времето и от обстоятелствата, които са го породили. Позната е освен това антипатията му към всякакви биографични произведения. Нещо повече. Той си забранява всякакво навлизане в метафизиката и никога не смесва поетическата интуиция за света с рационалните прозрения за неговите тайни. Рилке от своя страна си осигурява едва един крехък баланс между тези две начала. Има и друга граница, от която Башлар се държи винаги на разстояние — тази на смъртта. А известно е с какво постоянство очарова тя поета. Какви афинитети са могли да свържат човека на „щастливите мечтания“ — Башлар и измъчената душа на Рилке? Самият Башлар споделя в „Air et les Songes“⁸ „беднит е и редки утешения“. Елен Тюзе прави нещо повече. Тя разглежда детайлно и във връзка с образната система съществуващите сходства между двамата творци. Рилке е предпочитан от Башлар, защото е открил в себе си „честна душа“, а то е много ценно за философа. Това означава, че е осигурена поетическа достоверност, гарантираща автентичността на изображението. Има и нещо друго между тях — широкото съвпадение на подхода и почти аналогичният начин на преживяване на образите.

Башлар дължи най-вече славата си на едно отиритие, оценявано от авторката като гениално — четирите сфери на въображаемост, свързани с четирите елемента — „вещества, които от край време човекът е възмечтавал, за да запази единството на света“⁹. И така какво е мястото на Башлар? В „Air et les Songes“¹⁰ френската философия вече надминава универсализиращата простота на психоаналитическите обяснения и прогласява прехода към феноменологията, потвърден в „Poétique de L'Espace“¹¹. Това един преход ли е, се запитава Тюзе. Не е ли вече изображението в „Air et les Songes“ нещо абсолютно ново, непредвидено, жизнено и витализиращо, един внезапен пролясък на духа, който осветлява дълбини, убягващи на обикновените изследвания? Нима то не е разбиране, възможно у критика — сам поет?

Стойността на четирите елемента за Рилке се разкрива най-добре в прочутия сонет „Wolle der Waudlung“ — наречен от Тюзе „Сонет на Метаморфозите“ или „Сонет на Елементите“. На всеки един от елементите е посветен по един катрен, те биват осъдени или възвеличавани в зависимост от това, дали са покорни или въстават срещу промяната. Поемата започва с възхвала на Пламъка и завършва с пожеланието той да се превърне във Вятър. По този начин биват заменени резките им контури, като е въвлечена в движение формата на предмета. Вторият катрен разкрива антипатията на Рилке към застиналата материя, която е избягнала великия закон на промяната. В контраст с апологията на участващите в цикъла на съзидаването. Накрая като поанта на поемата е даден пример за метаморфозата: Дафне се е превърнала в лаврово дърво, свързващо небето и земята, и е награда за поета, а Богът-любим е нежен полък, който инспирира. И така Вятърът затваря кръга, чието начало бе Пламъкът. За Рилке, изглежда, основният и краен елемент е въздухът или, както по-скоро би казал Хюлдерлин — етерът.

Интересни са и разсъжденията по повод на Водите. Учудващо е, казва авторката, че Башлар в „Eau et les Rêves“¹² не е използвал Рилке, за да илюстрира образите на движението — кипящи води, каскади, извори, фонтани. В това си произведение, все още близко до методите на психоанализата, Рилке е цитиран единствен път — по повод на „комплекса на Офелия“. За някои водата носи смъртта в субстанцията си. Тя възпъчва „мечтателността на бавен и спокоен ужас“. В „Troisième Elégie de Duino“¹⁴, изглежда, Рилке и изразил ужаса от водите, ужаса, който се усмихва с меката усмивка на майката. Смъртта в спокойните води носи белезите на майчинството, защото водата смесва абмивалентните символи на раждането и смъртта.

Особен интерес предизвикват у Башлар и проблемите за Дървото като космически образ, различните измерения на Пространството, съкровеният мир на душата.

⁸ H. Tuzet. Rilke et Bachelard, R. L. C., LIV, No 3, juillet — sept. 1980, с. 254.

⁹ По H. Tuzet. Пак там, с. 254. — Poétique de la Réverie, p. 151.

¹⁰ По H. Tuzet. Пак там, с. 255.

¹¹ Пак там.

¹² По H. Tuzet. Пак там, с. 256.

¹⁴ Пак там.

Изследването на Е. Тюзе може да се оцени като извънредно ценно не само с познавателните си елементи, но и като пример за задълбочено вникване и осмисляне на идеи, умело предавани на читателите.

Основната цел на статията¹⁵ на А. Херберт е да привлече вниманието върху потока на литературната философия. Това е направено въз основа на оригинални паралели между творчеството на Камю и Достоевски.¹⁶ Новото е подходът и желанието на автора да преразгледа връзките между двамата писатели, стремежи се да избегне един голям източник на грешки в интерпретацията — разглеждане мненията на героите като мнение на авторите. Самият Камю се заблуждава, разглеждайки мненията на Иван Карамазов като собствени на Достоевски. Херберт се старае да прави тази разлика. Това е една твърде ценна изходна позиция, която предлага възможност за обективен и точен анализ. Задачата на автора е да наблегне на връзката между Камю и Достоевски, както и на интереса, проявяван от двамата към безсмъртието на душата. Една от основните теми на изследването е посветена на „Естествените привличания между Камю и Достоевски.“¹⁷ Според Херберт природата на Камю го улеснява да разбере и оцени Достоевски. Афинитетът между тях се корени в интереса им към живота, както и в характера на занимаващите ги проблеми. Между тях се откриват поразяващи прилики, които не биха могли да бъдат резултат само на влияние: Достоевски започва творческото си дело с „Бедни хора“, а Камю с „L'Envers et l'endroit“,¹⁸ което е декларация за солидарност с бедния свят от детството му. Достоевски подобно на Камю е бил журналист и същевременно писател — нещо, което слага траен отпечатък върху произведенията им. Интересно е да се посочат някои още по-удивителни съпадения. Нека сравним две наблюдения — едното е на Достоевски от „Дневник на писателя“¹⁹ по повод на осъдените, минаващи по улиците на Петербург, които хората наричат „нешастиите“ и хвърлят по пътя им монети. Петдесет години по-късно Камю забелязва, че хората наричат водения от агентите престъпник „бедния“²⁰, преди още да знаят престъплението му. Налице е сходство във възгледите, не може да става и дума за никакви литературни влияния. При изреждането на обстоятелствата, обличаващи двамата писатели, трябва да се спомене и един общ момент, който детерминира в голямата си част философията им. В едно свое писмо от 22. II. 1854 г. Достоевски пише на брат си: „Брате, има много благородни души по света.“²¹ Това ни навежда на декларацията на д-р Рийо от края на „Чумата“: „... У хората има повече неща, заслужаващи възхищение, отколкото осъждане.“²² Става ясно, че по своя възглед за света Камю е благодатна почва за семената, които посява Достоевски. Към естествено му предразположение се добавя и примерът на предпочитаните му учители — Жан Гриние, Леон Честов, Андре Жид, които спонтанно се обръщат към Достоевски, за да илюстрират собствените си мисли. Това не бива да бъде разбирано погрешно — Достоевски не оказва така пряко влияние върху Камю, както например върху Жид, който в периода, когато е готов да се плъзне към неверието, дълго е възпиран да направи това благодарение на мисълта за Достоевски. За това е още по-интригуващо да се изяснят нишките, свързващи Камю и Достоевски.

„Едно общо безпокойство“ тревожи през целия им живот и двамата писатели — атеизъм, но, както казва Мадол: „... не по един и същи начин“²³. По повод на замисленото произведение „Житието на един велик грешник“ Достоевски пише на Майков: „Основният проблем, който

¹⁵ A. Herbert. Dostoevsky, Camus et l'immortalité de l'âme, R. L. C., LIV. No 3, juillet — septembre 1980, p. 321—355.

¹⁶ Херберт отбелязва, че дава цитатите си по следните издания: За Камю: A. Camus. „Essais“, Pléiade, 1965; „Théâtre, Récits, Nouvelles“, „Pléiade“, 1962 „Carnets“ vol. I et II, „Gallimard“, 1962, 1964. La mort heureuse „Gallimard“, 1971. За Достоевски: Dostoevsky — œuvres complètes — 7 vol., Pléiade 1950. 1972, Pis'ma, 4 vol., Leningrad 1928—1959 (ed. A. Dolinine).

¹⁷ A. Herbert. Пак там, с. 322.

¹⁸ Пак там.

¹⁹ F. Dostoevsky. Journal d'un écrivain“, p. 20 (no A. Herbert. Пак там, с. 322).

²⁰ A. Camus. „Essais“, „Pléiade“ 1965, p. 72 (no A. Herbert. Пак там, с. 323).

²¹ F. Dostoevsky. (œuvres complètes) Pléiade 1950—1972 vol. I, p. 136 (no A. Herbert. Пак там, с. 323).

²² A. Camus. „Théâtre.“ Pléiade 1962, p. 1473 (no A. Herbert. Пак там, с. 324).

²³ J. Madaule. „Camus et Dostoievski“ — „La Table Ronde“, No 146, 1960, p. 127.

ще бъде разгледан във всички части на книгата е този, който ме измъчва съзнателно и несъзнателно през целия ми живот: съществуването на Бог.²⁴ Тук Херберт подчертава, че трябва да се внимава особено за термините, използвани от Достоевски, тъй като за него съществуването на Бог е идентично с безсмъртието на душата. Колкото до Камю — в едно свое писмо до Фр. Понж²⁵ той споделя, че ако за католицизмът проблемът за безсмъртието на душата е разрешен, то за него не е. Това упорито неверие на Камю го кара нерядко да налага свои интерпретации на руския майстор.

Камю е повлиян от сравнително малко на брой произведения на Достоевски („Идиот“; „Бесове“ и „Братя Карамазови“), но влиянието е много силно. Най-много го занимава личността на Иван Карамазов (още в „Théâtre de l'Équipe“ той играе ролята му). Него не го вълнува никой друг освен Иван. Той не извлича нищо от апологията на стареца Зосима, драмата на Дмитрий не го интересува, Смердяков, Грушенка, естетическите възгледи на Достоевски не го докосват. Дори Альоша не го привлича с друго освен като функция на идеите на Иван. Така се стига до основния проблем — идеите на Иван са тези, които занимават Камю, а не образът или действията му. За самия Достоевски Иван също заема особено място като изразител на неверието. По плана на романа Иван е трябвало да изложи съображенията си за атеизма, а старецът Зосима да защити християнството. Главите, посветени на стареца, причиняват много мъки на Достоевски, както той споделя в свое писмо до Победоносцев — той трепери Иван да не зададе някой въпрос, защото ще бъде ли достатъчен отговорът? Остава една крачка, за да се разбере, че Достоевски не може да отговори на Иван, защото в основата си е съгласен повече с него, отколкото със Зосима. Такава е интерпретацията на Камю. Съществуват много доводи за това, че Достоевски не е спонтанен християнин, а е решил, че трябва да бъде такъв (вж. писмото му до Фонвизин, където се нарича „дете на неверието“). Но възприето от Камю тълкуване не е дотам изчерпателно — Иван е убедителен, но няма не е така с всички герои на Достоевски — писател с удивителна дарба за превъплъщение? Главите за Зосима са писани дълго, но няма причината за това не се крие в желанието на Достоевски да изгради сигурна и точна защита срещу атеизма?

Особено привлекателен за Камю е Иван с формулата „Щом Бог не съществува, тогава всичко е разрешено“. Той използва извънредно широко този мотив. Но тази фраза е просто един етикет, който не може да свидетелства за безкритично възприемане идеите на Достоевски. Доказателство за това е, че Камю не се спира само дотук, а осмисля всячески тези думи. В „Carnets“²⁶, макар и по друг повод, той казва: „Ако Бог не съществува, то нищо не е разрешено.“

Произведението „Бесове“ също оказва голямо влияние на Камю. Занимавайки се с цикъла на абсурда, той посвещава цяла една глава от „Мита за Сизиф“ на инж. Кирилов. За Камю Кирилов е един абсурден герой дори ако избегне абсурдността, унищожавайки я със самоубийството си. Има нещо много общо между Камю и Кирилов, който също е разкъсан между нуждата си от бог и сигурността, че Бог не съществува. Разликите откриваме у Калигула, наречен от Херберт „имперски Кирилов“. Калигула подобно на Кирилов смята за непоносим този свят без вечност. Кирилов намира начин да постигне безсмъртието: той ще стане бог и времето ще спре. Докато Калигула не е открил това тайнство на освобождението. Той търси, съзнавайки, че му липсва нещо, което се опитва да открие: „Този свят така, както е устроен, не е поносим.“²⁷ Кирилов е успял да открие начина, по който да сложи край на абсурдността на света и остава спокоен, а Калигула, все още търсещ, се впуска в една френетична оргия.

И така къде са основните допирни точки между Камю и Достоевски? Всеки един от двамата писатели остава на свои позиции по принципния въпрос, който ги привлича: Достоевски — християнин, Камю — невярващ. Дискусията за безсмъртието на душата се среща повече при Камю, отколкото при Достоевски. И двамата твърдо отстояват възгледите си, а интересът,

²⁴ F. Dostoevsky. Oeuvres complètes, Pléiade, 1950—1972, vol. II, p. 263 (no A. Herbert. Пак там, с. 324).

²⁵ A. Camus. Essais, Pléiade, 1965, p. 1596 (no A. Herbert. Цит. съч., с. 325).

²⁶ A. Camus. Carnets, II Gallimard, 1964, p. 155 (no A. Herbert. Цит. съч., с. 330).

²⁷ A. Camus. Théâtre, Pléiade, 1962, p. 154 (no A. Herbert. Цит. съч., с. 337).

който придават на проблема, има различен характер. Камю като модерен писател концентрира цялото си внимание върху метафизическия аспект на проблема. Достоевски, който дълбоко се вълнува от социално-политически или психологически проблеми, е приел веднъж завинаги, че безсмъртието на душата е реалност, и го споменава само като несъмнена даденост. Изводът, направен от автора на статията, е, че проблемът за безсмъртието на душата придобива значителна важност при тълкуване на произведенията на редица велики писатели от XIX и XX в.

Отличен образец за компаративистично изследване представлява статията на Кристиаан Верслоуис „Трима поети на града: Рилке, Бодлер и Верхарен“.²⁸ Съвършеното познаване на творчеството на тримата автори е умело подчинено на общата тема и като резултат е довело до формиране на редица задълбочени и точни изводи.

Уводната част е опит за синтез на темата за града в литературата. Няма друг жанр с такива дълбоки урбанистични корени като новелата. Градът дава изобилни сюжети, способни да задържат вниманието на широката, предимно градска читателска публика. Морето от лица в тълпата и постоянноменящата се обстановка са извор на богатство от загатнати и изразени идеи. И така новелата с градска тема е правилото, докато тази, посветена на провинциални нрави, е по-скоро изключение. Точно обратното е свойствено за поезията. И до днес е запазено убеждението, че природата е поетична по определение, а градът е нейна антитеза. Това популярно схващане черпи основание от факта, че с малки изключения нито погледът върху града, нито движението в него могат да предизвикат естетическо удоволствие, а взаимоотношенията между хората там са твърде анонимни, за да предизвикат дълбоки човешки чувства: Рене на Шатобриан нарича тълпата „обширна пустиня от хора“. Уолтър Бенджамин²⁹ изтъква, че впечатленията, налагащи се върху съзнанието на градския жител, са така остри, че разумът му трябва постоянно да бъде буден и да служи като екран срещу стимулите и емоциите. Колкото това става по-ефективно, толкова по-трудно впечатленията навлизат в опита — *Erfahrung*, оставяйки в сферата на *Erlebnis* — т. е. като моментни случки, или в нареченото от Бергсон „*matière*“, от Фройд „*Consciousness*“, или от Пруст „*mémoire volontaire*“. Това, което Бенджамин нарича *Erfahrung* и според него представлява същността на човешката личност и е източник на въображението, Бергсон назовава „*mémoire*“; Пруст — „*mémoire volontaire*“, а Фройд — *unconsciousness*. Заключение е, че по градския паваж трудно цъфтят цветята на поезията, защото хаосът трябва да се трансформира в хармония и мъртвите камъни да се събудят за живот. Поетът трябва да даде образ на безличното, да натовари с емоция обекти и ситуации, на които средният обитател на града гледа с хладен интелектуализъм. Той трябва да успее да свърже най-дълбокия слой от въображението си с онова, което обикновено се счита за деперсонализирано и алиенирано.

Надали някой е бил по-наясно по тези проблеми от австрийският поет Райнер-Мария Рилке. Той е разбрал много точно различията между съзнанието на човека от града и на този извън него. Когато човек влезе в града, той влиза в една нова вселена, където всичко е натоварено с по-различно значение. В селото всичко е по-ясно и определено, докато в града то е несигурно и може да бъде фиксирано само за миг, след което се изплъзва от взора. От тази двуизмерна позиция са интерпретирани тримата автори. На единия полюс е Емил Верхарен — който е сред последните западни поети, пишещи от пасторална гледна точка, за него градът е непонятен и ужасяващ факт. Средното стъпало заема Бодлер — в неговата поезия пълно хармонизират поетическото чувство и материалният вид на града. Той притежава уменията да слуша едновременно вътрешния си глас и езика на заобикалящите го неща. На другия полюс от Верхарен стои Рилке. Основното качество на неговото поетическо въображение е способността да възприема. Той се е научил да познава града „отвътре“ и да говори общ език с него. . . Градът е писал, докато Рилке само е изпълнявал акта на писането. Това състояние у него не идва изведнъж — първата му реакция при контакта с града е подобна на Верхареновата — отвращение. Страхът му обаче не бива да се смесва с Бодлеровата *angoisse* — чувство със също така силен урбанистичен произход, но произтичащо от усещане за безполезност и отегчение, а не от съзнанието за неадек-

²⁸ K. Versluys. Three City Poets: Rilke, Baudelaire and Verhaeren. R. I. C., LIV, No 3, juillet — sept. 1980, p. 283—307.

²⁹ W. Benjamin. „On some motifs in Baudelaire“, *Illuminations*, 1969, p. 186, ed. Haunan Arendt (no K. Versluys. Цит. съч., с. 285).

ватност. Интересно е сравнението с героя на Кафка Joseph K, който е рационален и нормален, докато абсурдността е качество, свойствено на конфронтиращия го свят. Напротив, Малте на Рилке е ако не ненормален, то поне опасно свръхчувствителен и нервен. Поражението му от околния свят е резултат на трагическо нахлуване в неговия психически мир. Ако Малте изпитва страх (а това е страхът на самия Рилке), то той е породен предимно от самия него. Характерът му показва радикална „отвореност“ за импресии отвън, дори предразположеност за идентификация с околните. Такава ярка, ексцентрична безпомощност може да бъде смъртоносна. В града, където съзнанието страда от постоянна свръхстимулация, Малте е изложен на риска да загуби личността си чрез процес на осмоза. Инстинктивният му страх е породен от съзнанието, че страданието на нуждаещите се, болните или умиращите ще бъде непосилно тежък товар за неговия ум.

Страхът на възрастния Малте от романа „Die Aufzeichnungen...“³⁰ е намерил израз в символната реминисценция от детството му в провинцията. Тази характерна сцена представя малкият Малте, поставящ стари дрехи и маски пред огледалото. Когато маскировката му е пълна, той с ужас разбира, че не може да я сваля, „Umwelt“ — странната, невероятна и чудовищна реалност обхваща съзнанието му. Индивидуалното се загубва в общото, Аз-ът се трансформира във вяржебното Той. Въпреки че Рилке като Жид твърди, че съдбата на героя му е неизвестна, то все пак той се е боял, че животът на Малте може да има трагичен изход. Той дава да се разбере, че такъв изход не е неизбежен — Малте може да приложи своята склонност към идентификация с околния свят за естетически цели. Той може да открие хубост под булото на нищетата на града и безличието на обитателите му. Чувствителната му натура общува със скритата страна на нещата. Това, което трябва да стори, е да изведе тази скрита страна на показ.

Във връзка с поставения проблем следва анализ на поемата на Рилке „Die Fensterrose.“³¹ На символично равнище тя представя изчезването, отминаването на субекта или поета и възкачането, налагането на обекта или темата. Удивително е постижението на Рилке да инкорпорира едно теоретическо изискване в поезията си, която именно чрез това става изцяло конкретна.

В сравнителен план са разгледани концепциите на Рилке и Бодлер. Подчертава се несъгласието на Рилке спрямо някои схващания на Бодлер. Иронично това намира израз в оценките му за Бодлеровия град — Париж. Тук Рилке идва до извода, че под повърхността на света няма по-дълбоко лежащ слой на нещата. Липсата на хармония е всеобща, във вселената, както и в града, всичко е атомизирано и е в състояние на хаос. Ако има хармония в поезията на Рилке, то тя не е резултат на външна инспирация, а от съзидание, резултат от комбинацията и взаимното ревитализиране на разнородния материал. Рилке, както Маларме и Валери, смята, че има една метафизическа празнота зад реалните проявления на нещата, докато Бодлер вярва, че в своите излъчвания нещата образуват едно „смъртно и дълбоко единство“. С други думи, ако Рилке е нихилист (с изключение на вярата си в поезията), то Бодлер е мистик. Рилке конструира йерархията си за нещата ex nihilo и създава като демиург свой поетически свят от хаоса, а Бодлер вярва, че съществува подреждане на нещата, скрито от око на средния човек, но напълно в обсега на надарения поет. Не че за Бодлер поради това е било по-лесно да твори. Той стои твърдо, както и Рилке, в традицията на poeta faber. Но Бодлер говори с много по-малко безличен глас от този на Рилке. Човек и Природа в концепциите на Бодлер съжителствуват и няма нужда поетът да губи индивидуалността си, примирявайки явленията от действителността. Като част от една огромна общност обект и субект си кореспондират на по-дълбокото ниво на вътрешния взор, където се осъществява поетическото съзидание. Аз и „Umwelt“ са интегрирани. Вътрешният и външният свят са еквивалентни, и то до степен, че е станало невъзможно да се детерминира дали поетът използва описанията на действителността като експресия на настроенията си. Или обратното — настроенията са индуцирани от обкръжението. При Бодлер дори и зад най-

³⁰ R. -M. Rilke. „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, ed. Ruth-Sieber Rilke et al., New York, 1910 (no K. Versluys. Цит. съж., с. 285).

³¹ R.-M. Rilke. Werke in drei Bänden.— Frankfurt am Main; Insel Verlag, 1966 (no K. Versluys. Цит. съж., с. 289).

прецизните описания на Париж прозира ръката на страдащия, сплинетичен поет, придаващ на темата безпогрешна идеосинкрестична насока. Интересът му се концентрира към мансардите на страдащите поети, към улиците, където социално угнетените гладуват. Той симпатизира на изгнаниците, старите жени, бедните. . . Бодлер е способен да познава и разбира градския жител, както и градския пейзаж. В тях той открива себе си. Така способността му да свързва Аз и Umwelt, създавайки неговото величие на поет, означават и гибелта му като човек.

Светът дава, но това е крехък баланс. Когато някой непознат мине, Бодлер дава толкова, колкото взима. В поемата „A une Passante“³² откриваме взаимоотношението между обект и субект. Бодлер пише, че пише от очите на жената. Но той не се отдава изцяло на смисъла, излъчван от обекта му. Той пише от очите на жената не толкова иманентно принадлежащия ѝ смисъл, колкото ѝ приписва свой собствен.

Третата част от изследването е посветена на добре известния някога, а сега почти забравен поет Емил Верхарн. Всичко в неговата поезия създава впечатления за мощ и движение, което е постигнато чрез умело подбран ритъм, натрупване на звукови ефекти и открито одухотворяване на природата. Хаотично използваните поетически средства подчертават хаотичността на града. Неравният ритъм, вътрешните рими, рефрени, персонализации — това са стилистичните средства, използвани от него, за да отрази архитектурата на модерния град. Това е фактурата, върху която е проектиран този гигантски жив организъм, намиращ се в постоянно движение, обгърнат от задушлив дим, от адски шум. По извитите улици хората бързат и се суетят като подлудели призаци. В тълпи те се хвърлят напред — милиони грабещи ръце, търсещи от ет plaisir. Рисувайки свирепата мощ на града, поетът проявява ярък изобразителен талант. Облъхнат от страстното си изобличение, той обаче губи изцяло чувството за нюанс, хиперболизира прекалено упорито. Но не само липсата на формална завършеност коства на Верхарн някогашната му голяма литературна слава. В поезията му рядко се открива дори намек за нещо наистина лирично. Това е твърде характерна нейна черта, която подсказва липса на поетическа възприемчивост у нейния автор. Детството, прекарано в провинцията, е сред основните причини за това. Гледайки втрещено Париж и Лондон, той пропуска да забележи, че градът отвръща на погледа му. У Рилке и Бодлер виждаме, че Аз и Umwelt взаимодействат. Докато в поезията на Верхарн липсва реципрочна връзка между обект и субект. Тя докосва обектите само на повърхността, на нивото на Erlebnis. За разлика от Рилке и Бодлер той не успява да види града като източник на скрити значения. Затова е и неточно мнението на Цвайг, че Верхарн е „поет на нашето време“. Неговият индивидуализъм принадлежи на XIX в. Склонността му да налага изобразението си върху всичко, което вижда, издава сигурност, несвойствена на хората от XX в. Интересен е паралелът между У. Уйтмън и Верхарн. Уйтмън става певец на големия град, защото наблюдава развитието му, а Верхарн идва внезапно във вече изградения метрополис. Затова той чувства така остро алиениращата му сила.

Голямото преселение от фламандските села към градовете през 1886 г. във въображението на Верхарн е символ на неустойчивата привлекателност, която градът упражнява (Les Campagnes hallucinées).³³ Но той не редуцира дихотомията град — село към добро — зло. В селото съществуват източниците за потенциалното му унищожение — криминални престъпници, траверсити, предразсъдъци и др. То е обречено, отчасти по своя вина, докато градът, макар и зъл и порочен, има регенеративна способност. Той седи в края на равнините в буквален и темпорален смисъл. Градът е фокус, където се формира бъдещето. Той има метафизична мисия. В плоскостта на низините единствен той сочи небето. И така в мнението си за града Верхарн е раздвоен. Градът е мястото на съвременните страдания, но същевременно той е призван да роди бъдещото спасение.

С Верхарн кръгът се затваря. Урбанизацията на развитото общество бива съпроводена от интелектуализация. Въображението и емоциите са отречени. Резултатът е, че всичко обединява и се уравнява в една тясна функционална рамка, човешката мисъл е принудена да работи в едноизмерна плоскост. И затова всяко поетическо произведение, черпещо вдъхновение от града, е победа над обезличаващото, триумф на сърцето, над ума.

³² По К. Versluis. Цит. същ., с. 296.

³³ Пак там, с. 298.

В книжка първа са поместени пет статии. От тях по своя подход три са класически компаративни изследвания, а останалите два са по-обхватни и общотеоретически трудове. В последните акцентът е поставен върху търсенето на характерни сходства между няколко литературни направления и форми. Сред тях твърде смела и оригинална е статията на Х. Ферьо „Изблик и Насилие. Символизъм и Експресионизъм“³⁴. Това е опит за анализ на същността и характерните черти на тези две литературни направления. Самият автор споделя, че твърде малко се знае за символизма въпреки усилията на редица учени. Неговото възникване и място в епохата, както и дефинициите за същността му остават смътни и пораждат спорове. Същото може да се отнесе и за експресионизма, чието съществуване дори се оспорва от някои. Авторът предлага един интересен и новаторски експеримент — да се изходи от термините „крайгълни камъни“, които да спомогнат за изясняването на тези явления. Макар и сравнително ограничено по обем, изследването, общо взето, успешно защитава амбициозната цел, която авторът си поставя. Един от главните проблеми, които го вълнуват, е за приемствеността на идеите. Специфична черта на изследването е търсенето не само на обединителните черти, но и на рамките, в които е ограничено дадено направление. В тази насока особено интересен е паралелът с живописата и тримата художници Бюклин, Гоген и Мунк. Разделя ги много, а ги обединява „избликът“. От познавателна гледна точка с особена стойност е подробното и оригинално изследване на литературните влияния и аналогии.

Статията на Клайв Скот се отнася за една рядко срещана, но интересна литературна форма — рондото. Неговият труд „Съживяването на рондото във Франция и Англия (1860—1920)“³⁵ е едно ерудирано и подробно компаративистично изследване на формите, под които се проявява рондото. Той смята, че френските автори, които предпочитат тринайсетгодишното рондо (Абба/абАБ/аббаА, не повтаряйки във финалната станса на двата стиха на рефрена, проправят път за „дерефренизацията му“. Основната цел на тринайсетстишното рондо е да натовари с ново звучене първия стих, а това включва и промяна на насоката след осмия стих. Погледнато по друг начин, това лирическо възстановяване на първия стих води до положително разтоварване на втория рефренен стих. Но понякога, вместо да бъде олекотен, той изчезва в един процес на ерозия и атрофия.

Скот утвърждава предпочитанието си към четиринайсетстишното рондо, използвано от английските поети. То дава възможност за много по-голяма равномерност в структурата и като че ли е създадено, за да утвърди рефрена. Последният укрепва самостоятелността си и значение то си за завършено наблюдение.

Статията на Фатма Муса Махмуд „Сър Уилиам Джоунс и Мадам Воклюз“³⁶ има за обект двама малко популярни литератори от средата на XVIII в., работили в областта на ориенталистиката. Източник на информацията е главно ръкопис на „Мемоари“ за живота на Мадам Воклюз, писани от английския ѝ съпруг Х. Х. Старк и открити в „Бедфордските книжа“. Изтъкнато е, че тя насочва Джоунс към изучаването на ориенталската литература и го лансира в това поприще. В „Мемоарите“ са включени и някои стихове, писани от Джоунс и посветени на Мадам Воклюз, които се публикуват за първи път в това изследване. За жалост поставените от Муса Махмуд проблеми не стигат до обобщения, поради което имат по-ограничено значение.

На двама значими творци е посветена статията на Н. Валис „Характеристика на душата у Кларин и Бодлер“³⁷. Чрез успоредното разглеждане на неспокойната душа на поета в Бодлеровите „Цветя на злото“ и обърканата и изтерзана психика на Ана дьо Озор в „La Regenta“ на Кларин и двамата поети използват емоционалната обрисовка на душа в агония, чиито изживя-

³⁴ H. Ferriot. L'effusion et la violence. Symbolisme et Expressionnisme. R. L. C., LIV, No 1 janv. — mars 1980, p. 71—79.

³⁵ C. Scott. The Revival of the Rondel in France and England 1860-1920: A comparative study. R. L. C., LIV, No 1 janv. — mars, 1980, p. 32-46.

³⁶ F. Moussa-Mahmond. Sir William Jones and Mme Vauclose, R. L. C., LIV, No 1, janv. — mars, 1980, p. 5-16.

³⁷ N. Valis. The Landscape of the Soul in Clarin and Baudelaire, R. L. C., LIV, No 1, janv. — mars, 1980, p. 1731.

вания са в унисон с природата. Кларин и Бодлер рисуват ужасяваща и разпокъсана вселена, в която метафизическото терзание и неспокойствие са изразени чрез ефекти на реалистичен ужас.

Скрита под повърхността на очевидното е връзката, която открива А. Брум между Езра Паунд и Хенри Джеймс.³⁸ Сравнението е построено на основата на произведенията „Мобърли“ и „Посланиците“. В тях авторите създават близки по душевност и идеи герои: честни и надарени с въображение, но страхливи и нерешителни. И в двете книги прозират известни белези на латентна невроза и неспокойствие. Особено близки са Паунд и Джеймс по отношение на схващанията си за съдбата на артистичната личност и особено за ролята ѝ в обществото. А тя е да бъде „антена на човешкия род“ и да кара „човечеството да се самопознае“. По отношение на потърсените паралели в естетиката им показателно е, че и двамата писатели настояват за единство между форма и съдържание. Според тях чисто занаятчийското умение е недостатъчно; писателят трябва да е ангажиран най-вече от моралното съдържание на творбата си.

В резултат на тази система от възгледи на Паунд и Джеймс всеки един от тях е настроен критично към обществото, в което живее. Посочената статия открива нови и малко познати, незасягати досега от критиката проблеми.

С втора книжка редакцията на R. L. C. се стреми да очертае пътя за серия изследвания с методологическа насока. Днес все повече сме изправени пред угрозата на стремителното нарастване на броя на нови методи и ориентации, като някои от тях може би преждевременно се отделят в дисциплини. В хаоса от добри намерения, смели заемки и подходи на изследване съществува заплахата от една нова криза в сравнителното литературознание. Тя може да допринесе и значителна полза, ако послужи като повод за по-добро дефиниране на спецификата на сравнителните изследвания. Интересът, проявяван от няколко години по въпроса за рецепцията, оправдава направения от Франко Мерегали избор за изследване „Върху проблема за литературната рецепция“³⁹, с което се начева тази серия. В статията са застъпени проблеми, стоящи в сърцевината на изследванията за компаративизма и бъдещето му, за литературата като цялостен феномен и теорията на литературата.

Първият проблем, изследван от Мерегали, е озаглавен „Отдаването на приоритет на текста и автора в изучаването на литературата“⁴⁰. От античността до XVIII в. литературният труд се изучава чрез текста. Едва при романтизма все по-пълно се налага и проблемът за автора, който бива смятан пред произведението. Идеализмът изобщо смята изкуството и литературата като активност, като дейност, а не като продукт.

Според Мерегали авторът при трактовката, която дават Б. Кроче и неореализмът, е обект на литературната критика повече, отколкото произведението. Следователно Кроче, атакувайки позитивистичната формула „авторът и неговото време“, на практика продължава позитивизма. Авторът на статията напомня, че по принцип позитивизмът е едно комплексно явление и полемиката срещу него е по-скоро традиционна, защото могат да бъдат открити различни течения в структурата му, от които не всички се вметват в ограждащата го пейоративна схема. Тук не бива да изключваме и схващанията на новата лингвистика, в която естествено съществува тенденцията да разглежда литературата само като текст и да го изучава само в иманентната му същност, оставяйки в сянка историческия му и психологически генезис. Така се очерква онова, което е правено в продължение на един век, и то с цел да се противопостави новият маниер на изучаване на литературата на стария. Забелязва се опозиция там, където не би трябвало да има нещо повече от допълване. Стига се дори дотам, че се прокламира краят на историята на литературата, и то може би, защото сме поискали тя да обяснява литературните

³⁸ A. -M. B r u m m. Mouths Biting Empty Air: Ezra Pound's Hugh Selwyn Mauberley and Henry James's Lambert Strether, R. L. C., LIV, No 1, janv. — mars, 1980, p. 47-71.

³⁹ F. M e r e g a l l i. Sur la réception littéraire, R. L. C., LIV No 2, avr. — juin 1980, p. 133—149.

⁴⁰ F. M e r e g a l l i. Цит. съч., с. 134.

явления по детерминистки път, т. е. чрез една подчиняваща се на идеалистическа схема концепция за рационалността на историята.⁴¹

След един дълъг период на диахронни анализи движението за доминиращ интерес към текста бе неизбежно, както и интересът към синхронното изучаване на литературата. Обяснението за това се намира в динамичното развитие на съвременното общество. А и още, защото новите поколения живеят повече в настоящето и предпочитат да се вглеждат в бъдещето, отколкото да се виждат предопределени от миналото. Те са следователно естествено предразположени да разглеждат един текст повече като съвременно дело, а не в историческия му генезис.

Що се отнася до литературната история, на която бе отричана теоретическа пълноценност, то Мерегали смята, че понастоящем тя се възвръща именно на теоретично ниво. Това означава, че ние сме свидетели на едно възвръщане, което е не само връщане към идеите на миналото, а и защото вижданията ни за него са тясно свързани с настоящето. В такъв смисъл историята е винаги съвременна. Противниците на тази теза осуетяват възможността да се привлече вниманието към текста, откъсвайки го от епохата и автора. Особена актуалност придобива сега обратният процес — този на насочване на усилията към възприемащата текста личност. Това се прави по-скоро с цел да се интегрират преобладаващите методи, отколкото да им се противопостави.

Важен проблем поставят отликите между лингвистичния труд, който наричаме литературен, и този, наречен лингвистичен, но без да му придаваме литературна стойност. Приемаме, че лингвистичният нелитературен труд е обеднен откъм присъствието на автора, докато лингвистичният литературен труд, напротив, е богат в това отношение. Не съществува лингвистична комуникация, която да не се явява експресия на пишещия. Следователно не може да съществува и литературен труд, който да не използва като инструмент лингвистичната комуникация на нивото на денотативното значение на думите. И трябва ли да смятаме, че експресия и комуникация са две функции, които са потенциално противопоставени? Тоест колкото повече расте комуникацията, толкова би следвало да намалява експресията и обратно. В такъв случай трябва да приемем, че чистото литературно произведение е до такава степен експресивно, че вече не е комуникативоспособно. Именно това може да цели една херметизирана концепция, но нещата в същност не са толкова прости. Крайният извод на автора е ясен — няма експресия, която да не е носена от комуникацията; комуникация и експресия са два компонента, две измерения на литературния труд. Следователно и по отношение на литературния труд можем да приложим познатата от теорията на комуникацията схема: изразител, информация и възприемач. Сигурно е, че информацията е продукт на изразителя — в нашия случай автора. Еднакво вярно е, че няма комуникация, ако информацията не бъде приета. Това възприемане се определя от епохата, нацията и всеки отделен читател. Другояче казано, начинът на възприемане се определя от детерминиран приемател. А това води до извода, че прочетеното е различно от това, което излиза от ръцете на автора. В такъв смисъл има два аспекта на литературния продукт — текст като дело на автора и вече възприет текст. Това означава, че текстът е фиксиран, а произведението се променя.

Трябва да се каже, че в традиционната история на литературата най-голямо внимание се отдава на автора, след това на текста във връзка с автора и най-малко и най-отскоро — на текста във връзка с начина на възприемането му. От скоро преместването на вниманието към възприемащия придоби съзнателен, програмен характер. Това обяснява защо вторият голям проблем от статията е формулиран като „Преместване на вниманието към възприемащия“.⁴² Това явление е особено популярно сега в Германия, където се развива „Rezeptionsästhetik“. Мерегали не прави исторически преглед на това движение, а просто предлага няколко нови концепции, свързани с него и обяснението му. Засегнат е и проблемът за конкретизациите, който според автора не се наблюдава само в литературата (виждаме го например в интерпретирането на закони). Изучавано е от Ханс Георг Гадамер и чешките литературоведи Мукаржовски и Водичка.⁴³ Схващането на първия (Мукаржовски) е, че конкретизацията е дело на всеки инди-

⁴¹ R. Wellek. The fall of Literary History — Geschichte-Ereignis und Erzählung. München, Finck, 1973, p. 427—440.

⁴² F. Meregalli. Цит. съч., с. 138.

⁴³ R. Warning. Rezeptionsästhetik. München, Finck, 1975; вж. за работите на Гадамер, Мукаржовски, Водичка, Яс и Изеп (no F. Meregalli. Цит. съч., с. 138).

видуален приемател, а Водичка я разглежда в контекста на традициите и връзките с Zeitgeist. От особен интерес според Мерегали са представителите на т. нар. „Konstanzer-schule“, от които Ханс Роберт Яус (вж. 24), се занимава с история на литературата от гледна точка на възприемашия, а Волфганг Изер (вж. 24) изучава процеса на четенето. Особено внимание заслужава концепцията на Яус. Тя е далече от тенденцията да приписва неограничена свобода на интерпретацията на текстовете, но утвърждава важността на филологията (която Мукаржовски и Водичка забравят понякога) и признава правата на традиционната литературна история от гледна точка на проблема за възприемашия.

Ценна в теоретично и познавателно отношение е трета глава от изследването, озаглавена „Rezeptionsästetik“ ou „Théorie de la réception littéraire“. Мерегали разглежда проблема за съдържанието на термина „Rezeptionsästetik“.⁴⁴ Според него от лексикална гледна точка този термин може да се приеме, но употребата му може да доведе до неоправдано разширяване на значението. Представителите на тази школа не се интересуват от рецепцията само в естетически план, но и във всичките ѝ измерения. Следователно необходимо е да се прецизира терминът. Той се отнася и до свързаното с изживяванията, емоциите и въображението. Но, както е известно, в живота на човека и неговата духовна дейност, отразени в литературата, се включват и други понятия, които ще наречем екзистенциален опит, оценителен размисъл и др. (Мукаржовски ги нарича екстраестетически). Тук влизат опитът от битието и смъртта, размисълът за мотивите и ценностите в човешкия живот, рисковете, свързани с нашите желания за знание. Мукаржовски⁴⁵ говори за полифункционалния характер на изкуството, изтъквайки, че то не изразява само естетическото равнище на съществуващото ни, но и нещо далеч по-комплексно. Това се вижда във взаимоотношенията между литературата, музиката, изобразителни изкуства. Литературата използва лингвистични способности, т. е. езика, който изразява както директно естетическия план, така още екзистенциални, етични и спекулативни старти. Човек, който не говори, не е пълноценен човек, а който не свири на музикален инструмент, все пак може да бъде напълно диференцирана личност. Обяснението на този феномен е, че в музиката и в пространствените изкуства имаме засилване на присъствието на естетическото равнище и намаляване дела на другите компоненти. Или колкото е по-голяма естетическата стойност, отразена в тези изкуства, толкова по-малко е значението им от чисто човешка гледна точка. Отгук възниква и недоумението от използването на термина „Rezeptionsästetik“ в литературата, тъй като този термин е по-скоро подходящ за музиката или пространствените изкуства, в които преобладава естетическият елемент. Предложението на Мерегали е да се приеме един по-съвършен и пригоден според него термин — „Теория на литературната рецепция“.

Следващият немаловажен проблем е означен с подзаглавието „Възприемашият литературния труд“.⁴⁶ На взаимоотношението информация — възприемаш може да се погледне от две страни: влияние на информацията върху възприемашия и реакцията на възприемашия спрямо информацията. Последното се има пред вид в „Rezeptionsästetik“, когато се говори за рецепция, а що се отнася до първото, то се нарича влияние. Позитивистите се обвиняват, че разглеждат само взаимодействието информация — възприемаш. Днес ударението се поставя върху рецепцията. Ясно е обаче, че всяка една от тези гледни точки е частична и е погрешно да се приеме само на една от тях. Те не са непременно с противоположни функции, защото и най-оригиналната рецепция може да използва влиянието. Според Мерегали в съвременния свят възприемашият едно литературно произведение все по-малко се идентифицира с „класически читател“.

Мерегали обособява една може би излишна група възприемаша, с която много се утежнява системата. Става дума за т. нар. „неточни“ („индиректни“) възприемаша — такива, които не са нито читатели, нито слушатели-зрители. Това са исторически или социално значими личности, които нито са чели, нито са слушали дадено литературно произведение, а само имат известна идея за него. Посочени са като примери видни личности — меценати на изкуството

⁴⁴ F. Meregalli. Цит. съч., с. 139.

⁴⁵ V. Mukařovský. Il significato dell'estetika, Turin, 1973, p. 250 (по F. Meregalli. Цит. съч., с. 139).

⁴⁶ F. Meregalli. Цит. съч., с. 145 („La destinataire de l'œuvre littéraire“).

или редактори, които не са чели произведенията, а си съставят мнение за тях чрез оценката на сътрудниците им. Тази група все пак е важна с оглед на влиянието, което може да упражнява върху творците.

Тясно свързан с проблема за възприемащия е и този за посредника. Функцията му в театъра и при интерпретацията на музикалното произведение е особено важна. Могат да бъдат дефинирани две големи групи лица при рецепцията — на посредниците и на дефинитивните или чисти възприемащи. Посредничеството е най-„филтриращо“ в музиката, по-малко в театъра и минимално при четенето. Функцията на посредника е била изучавана от редица специалисти по социология на литературата. Робърт Ескарпит я разглежда не в гносеологичен, а в социологичен аспект. Привържениците на *Rezeptionsästetik* също разглеждат тази функция с неадекватни методи. Според Мерегали по своя характер тя е „транзитивна“ и това обяснява защо интересувашите се от изразителя или възприемащия я подминават или я споменават само мимоходом. Минималната филтруемост в литературата също се нуждае от обяснения. Литературата е по-освободена, всеки човек може да прочете книга, без да знае нещо за нея, а така също да се абстрахира от посредници. Има, обаче, една форма за посредничество, която е твърде филтрираща и която не съществува при музиката или при пространствените изкуства. Това е преводът. Съществуването на многобройни езици комплицира нещата при интерлингвистичната комуникация. Тя е коренно различна в рамките на даден език, когато се сравни с превода. Спецификата на интерлингвистичната комуникация, сравнена с интралингвистичната, следва да бъде обект на дисциплината „Теория на сравнителното литературознание“.

Особено нашироко е разгледан и проблемът за читателя. Преводачът например е нещо повече от обикновения читател, защото използва прочетеното в по-сетнешната си дейност. С това той се доближава до критика. И двамата могат да бъдат наречени „мета-читатели“. Но що е *en bref* читател в непосредствения смисъл на думата? Това е възприемащият, който чете текста, но не анализира опита си или ако го прави, поне не го изразява. Валтер Изер например смята, че повторният прочит е много по-различен феномен от първия. Нека добавим, че Мерегали различава няколко типа читатели: („читател-герой“; „предполагам читател“; „читател-привилегия“. От групата на „мета-читателите“ се отделят няколко подгрупи — тази на филозофите, на „съзидателно-възприемащите“ и др.

Отделна глава е посветена на проблема за критическото четене. Тук се посочва, че критиката никога не може да бъде дефинитивна (например при многопластовите произведения). Това се обуславя още от факта, че няма единствено значение на текста, а следователно и абсолютен прочит. Отделено е широко място и на интерпретацията на автора за произведението му, била тя интратекстуална или екстратекстуална. Според Мерегали критиката има две основни функции: *hermènetique*, определяща значението на текста и — *axiologique*, той да бъде оценен.

Изследването на проф. Мерегали повдига много интересни и нерядко спорни въпроси. В това е неговото голямо достойнство. Много от тях чакат отговор!

В тясна връзка с тази програмна статия са и останалите трудове, поместени в книгата.

В статията на Дж. Бесиер „Критиките на Кенет Бърк за някои европейски писатели“⁴⁷ поставените от автора задачи са сериозни и умело защитени. Проследени са много критики, излизали през 20-те години, които дефинират в културно-историческо отношение френската и европейската литература. Ценно е, че са потърсени необходимите предпоставки от френското изкуство, легнали в основата на американската литература.

В основата на изследването на Рида Хауари⁴⁸ лежи проблемът за ентузиазираното приемане на епохалния превод на „Хиляда и една нощ“ от Галанд. Авторът отдава този факт най-вече на качествата на Галанд като преводач и на спецификата на труда му, които са много по-ценни от тези на който и да било преводач след него, та дори и на оригиналната арабска версия, използвана при превода. Интерпретацията на Галанд превръща книгата в един от главните източници на вдъхновение за европейската литература през XVIII и XIX в.

⁴⁷ J. Bessière. Kenneth Burk face à quelques écrivains européens. R. L. C., LIV, No 2, avril — juin 1980, p. 174—195.

⁴⁸ R. Hawari. Antoine Galland's Translation of the Arabian Nights. R. L. C., LIV, No 2, avril, juin, 1980, p. 150—164.