

Като феноменолог Кайзер е настроен антипсихологично и особено против смесването на творбата с нейния автор. Причината за острата му реакция е ясна — подобно смесване може да доведе до пренебрегването на литературния текст и да отклони вниманието към живота или душата на поета, които за Кайзер са околотекстови явления и следователно нямат основно значение за художествената специфика. При него понятието за структура добива своя разгърнат вид. Като обща философска позиция и като конкретна насоченост към литературното произведение Кайзер стои близо до концепцията на Р. Ингарден в „Литературното художествено произведение“ (1931), както и до Г. Мюлер (статията „За начина на съществуване на поезията“, 1939). Не трябва да се забравя обаче, че схематизираните тук идеи на Кайзер са все пак теоретични положения, които са неудържими дори за самия него и в практическите си анализи той е принуден да прави едни или други отстъпки от тях.

Накрая ще изброя някои основни положения, върху които е опрян иманентният подход като цяло и които представляват неговият принос в литературознанието: а) художествеността на литературата възниква от нейната специфична организация, изгражда се чрез сложни вътрешни взаимоотношения; б) външните фактори са от второстепенно значение за художествеността; в) литературното произведение се разглежда като неисторична индивидуалност; г) опит да се определи собственото научно пространство на литературознанието; д) разработване на прецизен понятиен апарат за раздипляне езиковата тъкан на творбата.

Същевременно иманентният подход е неформален; отсъства формализацията като израз на едно специализирано мислене, както и изобщо прилагането на формализирани процедури. Причината трябва да се търси в една характерна особеност на немското литературознание — в обвързването на литературоведската концепция с определена философия, която създава нейната мирогледна основа. Тя предотвратява зараждането на тясноспециализирано отношение към литературното произведение и не позволява вниманието да се насочи само към онези негови части, които се поддават на формализиране. Проблемът, който трябва да се решава, е винаги цялостен.

Предлаганото тук есе на Щайгер несъмнено представлява интерес за литературоведите-марксиста, въпреки че някои от постановките на автора са спорни.

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ОБРАТА НА СТИЛА

ЕМИЛ ЩАЙГЕР

Ако се замислим над състоянието на немската литературна наука днес, неминуемо ще забележим, че тя се намира на кръстопът. Вече повече от две десетилетия изненадващо много германисти проявяват предпочитания към тълкуването. Налице са методически изследвания и големи сборници и техният успех доказва един все още неотслабващ интерес. И все пак: „Всяка изречена дума предизвиква мисълта за противното“¹ не защото сам по себе си човекът е съществено упорито и своенравно, което трудно се оставя да бъде прекалено дълго тласкано в определена посока, а защото самият живот в своята неизчерпаемост отново и отново изисква мисълта за противното, защото всяка дума и всеки подход, който използваме, за да го изследваме, представляват насилие над него. Така е и с тълкуването. Това не означава, че то е погрешно, че други начини на работа биха били по-правилни; означава обаче, че спрямо произведението на изкуството то е издържано само в едно отношение, а за сметка на това пропуска други свои възможности.

Упрекът, който понякога може да се чуе и на който тук искаме да се спрем, гласи: Тълкуването е неисторично. Но какво означава това? Твърде малко би могло да се възрази, докол-

¹ Goethe. Wahlverwandschaften. 2. Teil, 4. Kap.

кото се имат предвид тълкувателите, които подхождат към произведението нехайно и считат, че, изложили впечатленията си от него, вече са довели нещата докрай. Към такъв маниер на работа впрочем не се отнася сериозно никой, който знае колко труден е достъпът и до най-близкото минало и как с всеки век и дори с всяко десетилетие трудностите се умножават. Истинското тълкуване се основава на коментар — или, тъй като рядко е уместно от художествена гледна точка те да бъдат отделени едно от друго — в истинското тълкуване е вpletен коментар, който дава сведения за състоянието на езика, тежестта, значението, аурата на думите, вярата, мисленето, нравите на времето и ако евентуално текстът изисква това, за социалното и политическото положение. В такъв случай коментарът съдържа историческата част на изложението. Същинското тълкуване, в което става дума за въздействието, силата и интензивността, съзвучието на частите, единното в многообразното, разглежда онова, което се е изплъзнало от времето, произведението *sub specie aeternitatis*. Едва заедно коментарът и тълкуването удовлетворяват изкуството, красивото, което е трайност сред променливото, в което потокът на невъзвратимия живот попада в светлината на вечното.

Това обяснение все още далеч не кара критиката към тълкуването да замлъкне. Тя продължава да бъде считана за неисторична, дотолкова поне, доколкото изолира всяко произведение на изкуството, остава насочена към възвишеното в него самото и не проявява интерес, а да не говорим за разбиране, към развитието и отмирането, към потока на историята. Тълкувателят впрочем се съобразява с времето и мястото, с произхода на произведението, но само за да намери правилния подход с оглед тълкуването на текста и по възможност несмущаван от предубеждението на някой по-късно роден да изложи и как дадено творение на изкуството изглежда „стройно и леко, сякаш родено от нищото“. И вярва, че единствено при този подход има право да бъде убеден, че е запазил автономността на литературната наука и няма да бъде принуждаван да поглежда встрани към други дисциплини. Неговият предмет е единствено чистият естетически феномен, а истината, към която се стреми, се нарича очевидност.

Щом обаче, за разлика от всичко това, стане дума за промени в творчеството на даден поет, в дадена епоха или последователни периоди в изкуството, щом трябва да бъде обяснен даден обрат, изглежда неизбежно да се излезе извън рамките на поезията и се потърсят въздействия и причини. Отговорът звучи тогава приблизително така: Защо в Германия заляняват оскъдните цветове на поезията на рококо? Защото не съществува обществото, сред което такова изкуство би могло да вирее. Защо Гьоте решава да подражава на персийската лирика? Защото войната го отблъсква от всичко модерно и национално. Защо се променя езикът в последните Химни на Хьолдерлин? Защото умът на поета е помрачен. Така се прибегва към социологията, психологията и историята, щом историкът на литературата не е в състояние да се справи сам.

Можем, разбира се, да приемем това, че науките се допълват и съществуват активни връзки между предметите. Погрешно обаче е мнението, че по друг начин нямало да се постигне резултат, защото по същество литературата била само функция на обществото, на душата и на стопанските взаимоотношения. Дори само едно безпристрастно изучаване на историята би могло да ни покаже — най-вече що се отнася до обществения строй, — че не е необходимо и вярно да се генерализира така. Немският романтизъм — твърди се така — бил последица от Френската революция. Сами романтичните автори ни навеждат на тази мисъл. От своя страна обаче Френската революция е безспорно подготвена, и в този смисъл причинена, от поети и мислители. Ако пък бихме разбрали това като функция на стария режим, то не би било трудно да посочим някои по-стари писатели, които от своя страна са спомогнали за създаването на стария режим. Така че продължава да е съмнително дали по-скоро литературата е функция на обществото или обратно — обществото е по-скоро функция на литературата. Твърдяно е и едно, и другото — първото, както е известно, от марксистите, второто например от Мартин Хайдегер,² който се позовава на думите на Хьолдерлин „останалото обаче дават поетите“. И едно, и другото обаче са теория и могат еднакво приемливо да бъдат подкрепени с неизчерпаеми примери из практическия опит.

² M. Heidegger. Hölderlin und das Wesen der Dichtung. München, 1936.

Не по-добре стоят нещата около обясненията, които е готова да поднесе психологията. Действията, изявленията, жестовите на болния навеждат психолога на мисълта за шизофрения. Той има пълното основание за това и никой, който знае какво са и какво представляват понятията, няма да му го оспори. Ако обаче определим проявленията на болестта като п о с л е д и ц а на шизофренията, то би означавало да отправим поглед в празното, към едно *qualitas occulta**, за което никой не може да ни каже какво представлява то извън феномена. Шизофрения е не причината за болестта, а име за единното в многообразното, което се проявява в картината на болестта. За някои болести често биват търсени и външни причини, в телесни изменения или тежко преживяване. С това нека се занимава лекарят. Но историкът на литературата няма какво да очаква тук. Защото именно смисъла, който поетът извлича от такива страдания, не може никога да разберем, изхождайки от подобни външни причини. От факта на отдалечението към болката от раздялата не съществува преход, както не съществува и между уврежданията на кората на главния мозък и някой стих или някоя мисъл.

Излишно е да се спираме и на литературната наука, която приписва характера на поезията на рода и природата и съответно обяснява развитието и обратите в литературата с преселението на племена и смяна на родината на поета. Духовният облик на народи, племена и страни проличава за нас от културата. А да поискаме да обясним тази култура обратно с биологическите и географските факти е пълна безсмислица.

Всеки, който е запознат с феноменологията, се ориентира в тези взаимоотношения и знае как следва да се гледа на теоретичните, постулирани и конструирани причинности. Не би се наложило да наблягаме на всичко това, ако проблемът за историческия обрат не би ни така лесно подвел да говорим противно на по-доброто познаване на нещата. Все пак остава открит въпросът: Как можем да обхванем даден обрат, без да включим по свое усмотрение качества и причини и без да прегрешим пред своеобразието на литературата?

Тогава нека първо изнесим следното: Какво се променя в литературата, когато барокът преминава в рококо, бурните устреми в класиката, просвещението в романтизма? И после: с какво право говорим изобщо за романтизъм, класика, рококо и барок?

В това отношение, както е известно, се явяват най-странни различия в мненията. Водят се спорове, дали романтизмът следвало да бъде определян според отношението му към средновековието, към Фихте и към Гютевия „Вилхелм Майстер“. Някои дори направо отказват да приемат съществуването на понятията за епохите и посочват разнообразието на историческите факти. Но както откъсът да се говори за епохи, така и дискусиите за истинската им същност означават неразбиране на онова, което постигат понятията за епохите. И как всъщност постъпваме, когато ги тълкуваме и когато си служим с тях? Разглеждаме произведенията на един поет и произведения на различни поети с оглед на нещо общо за тях при всичките им различия. Общото откриваме с помощта, но не и изхождайки от опита. Да го установим е предоставено на нас. Въпросът е не дали правилно, а дали целесъобразно сме го установили. Нецелесъобразно например би било определянето на ранния романтизъм от гледна точка на философията на Фихте; то би изключило Вакенродер. Неприемливо би било, от друга страна, очакването романтическо да е всичко, написано от Тик или Фридрих Шлегел. „Романтическа“ — в свободния смисъл на думата — за нас е една „идея“, за която дадени поети имат по-голям или по-малък дял. В такъв случай същността на романтизма е определена пълноценно едва тогава, когато по възможност вземем предвид самопоявността на онези, които се чувствуват романтици, и общоприетата употреба на думата.

В рамките на историята на литературата отдавна сме свикнали вместо с понятията на епохите да говорим с понятията на стиловете. *Едишцата*, която е обща за многообразното, наричаме „стил“ и говорим за стила на отделно произведение, за стила на даден поет, за стила на дадено време — за стила на „Тасо“ за разлика от стила на „Гьот фон Берлихинген“, за стила на Гюте, за стила на класиката. В „Тасо“ общото за размера на стиха, образите, езика и действието е различно от това в „Гьот“. Произведенията на класиката се обединяват в цялост, различна от тази на рококо и барок.

* Мистично качество.

В какво се състои *единицата*, разбира се, е трудно да кажем с думи, защото тя не е нито вяра, нито диалект, нито традиция, нито мит, нито своеобразна постройка на изреченията, нито настроение, а всичко, проникващо цялото, „редът, който нарежда всичко предопределено“³. На практика впрочем е напълно достатъчно *единицата* да бъде схваната интуитивно. Но който изпитва необходимостта да обяснява и интуитивно схванатото, ще изтъква *единицата*, която властва в многообразното като „ритъм“ и в ритъма ще види първообраза на дадено историческо съществуване.

Затова пък се налагат понятия, обвързани с време и място. Вътрешна дистанция,⁴ затворени, открити форми. Стил на височината и дълбочината, на близкото и далечното,⁵ преживяно време,⁶ човешко време,⁷ наивни, сатирични и елегични⁸ като стил на изпълненото настояще, на искането и паметния копнеж, представа, напрежение, спомен, комбинирано въздействие на различни акцентирани екстази на времето⁹ — и други, чрез които човекът се е опитвал да се доближи до неизразимата същност. Ако ни е позволено да изтъкуваме силата на внушението на човека като „време“ — в смисъла на една трансцендентна естетика, — в крайна сметка всеки стил налага себе си като модификация на времето и означава: да тълкуваш дадено произведение, даден поет или епоха, имплицитно или експлицитно, да разкриеш тяхната структура по отношение на времето.¹⁰

Към стила на времето спада обаче не само поезията. Когато кажем „рококо“, освен Виланд, Глайм и Рамлер имаме предвид и Амалиенбург, и Фрагонар, и Граун, и Перголези. Имаме по-нататък предвид костюми, мебели, фризури, гримове; имаме предвид начина да се правят комплименти, да се носи сабят и държи ветрилото. В стила включвам дори съсловния ред, правото и стопанството. Кой в едно изчерпателно тълкуване на романите на Виланд би поискал да отдели дворцовите нрави, деспотизма под знака на просвещението от дръзката галантност на прозата? Към края на века всичко става друго, от положението на княза до роклите и панталоните. Малката перука, която така спретнато обгръща главата, отстъпва пред разпиляната от вятъра коса, с каквато ни се представят например Жак Луи Давид или Шатобриан. В тях се проявява ново отношение към природата, към околния свят, както още в онази свободна дреха, която Вилхелм Майстер счита за подобаваща след изучаването на Шекспир. Всичко и всяко нещо, което хората създават, мислят и чувствуват, с което се кичат, в което живеят, което управлява живота им в държавата и обществото, може според всичко това да бъде разбрано като стил, понякога като сигурно определен, имащ значение в смисъла на изкуството, понякога неясен, колеблив и смесен, какъвто го знаем от обикновения живот в наши дни. Не изключвам и онова, което ни поднася психологията. В делата, в думите, дори в граматическата структура на изреченията шизофренията засвидетелствува различен стил от маниакалната лудост. Общото в изявленията на меланхолика е различно от това в еуфоричния темперамент. Неразривната зависимост, единността на „мира“ на душевно болния в рамките на психологията ни посочва още аналитикът на съществуването.¹¹ Така той се доближава до нашите занимания, наречени „критика на стила“, и нека те запазят това название. Радваме се на сходството. Тук, разбира се, не застъпваме мнението, че в крайна сметка всяка хуманитарна наука се свежда до критика на стила, защото всяко човешко същество в известен смисъл представлява феномен на стила. Социологът би отвърнал, че всичко човешко, дори поетическите видове и мотивите на поетите имат социологическа значимост. По подобен начин и други от своя страна биха предявили претенции към същите теми. Но не тук е мястото да изглаждаме споровете между факултетите и да разрешаваме йерархията им в общата наука за човека.

³ Im Sinne von M. Heidegger, Holzwege. Frankfurt am Main, 1950, S. 43ff.

⁴ Vgl. G. Poulet. La distance intérieure. Paris, 1952.

⁵ Vgl. Th. Spoerri. Trivium 1944, Jg. 2, Heft 1, S. 25ff.

⁶ Vgl. E. Minkowski. Le temps vécu. Paris, 1933.

⁷ Vgl. G. Poulet. Etudes sur le temps humain, Paris, 1949.

⁸ Schiller. Naive und sentimentalische Dichtung.

⁹ Vgl. E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1946.

¹⁰ Vgl. E. Staiger. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich, 1939.

¹¹ Vgl. L. Biswanger. Über Ideenflucht. Zürich, 1933; Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins. Zürich, 1942; Melancholie und Manie. Pfullingen, 1960.

Нека всеки се стреми към своята неподкупна,
свободна от предразсъдъци любов.

Именно тогава, когато всяка дисциплина напредва според своите представи и се подчинява на своите закони, тя най-лесно ще съумее да признае останалите и да даде своя съществен принос за даване отговор на вечния въпрос: „Какво е човекът?“

И така нека литературната наука остане върна на своята собствена харта. Тя държи на самата себе си, щом като бидейки част от една универсална наука за културата, вижда във всичко феномени на стила и е издържана по отношение на същността на стила с това, че макар малко нагледно доказва единното в многообразието на дадено произведение или епоха.

Когато обаче в този контекст още веднъж се замислим за нашия метод, изглежда още по-трудно да излезем от статичността на тълкуването и със средствата на литературната наука да последваме повелята на историята. Ние сме наясно по отношение на това, доколко имаме право да разглеждаме всяко човешко същество като феномен на стила. Смятаме, че можем да направим стиловете понятия като ритмически структури и чувстваваме, че сме в състояние с понятията на времето и мястото да изведем не само големи противоположности като „класическо и романтическо“ и „антично и модерно“, а — както това се е удало на Бекинг¹² при описанието на музикалните ритми — чрез все по-субтилно диференциране на понятията на времето и мястото да отдалем необходимото и на по-тясно ограничени епохи и в крайна сметка и на индивидуални нюанси. Това обаче не ни е достатъчно. Можем наистина в хронологична последователност от описания — средновековие, Ренесанс, барок, Просвещение, класика и т. н. — да обхващам цялото хилядолетие немска литература — голямо и обещаващо начинание! Но такова едно изложение все още няма право да носи названието „история“. А как се стига от едното до другото, как един стил преминава в друг — да бъде изяснено всичко това, изглежда, все още не се удава, освен ако прекратим границите на литературната наука и се позовем на съмнителни или безсмислени причинности.

Но ние все пак добре знаем как се нарича това: Настъпва обрат в стила; един стил преминава в друг. Това съгласно разбирането на постиженията и смисъла на понятието епоха, което вече е ясно за нас, означава: Интерпретирахме избрани творения от даден период от време според избрана от нас гледна точка, която позволява да бъде доловена дадена стилистична единица в многообразието. Тази единица се разпада; тогава на свой ред, според нова гледна точка, изпъква нова единица. Как е възможно не само да констатираме такъв един процес, но и да го разберем от позициите на литературната наука?

Тук на пръв поглед съществува само един, привидно напълно тривиален отговор: Всеки обрат на стилове се обяснява чрез обстоятелството, че всяко поколение, всеки отделен човек с течение на годините стига до даден повече или по-малко завършен стил. От това просто състояние на нещата произлизат най-различни възможности. Може да се случи така, че младежта да вижда навсякъде само наченки, загатване на едно насочено към нови цели изкуство. Нейна задача тогава ще бъде да продължи да върви напред по едва прокарания път. Така Моцарт се отнася към Манхаймската школа и Йохан Кристиан Бах; така младият Гьоте следва Виланд, Лесинг, Клопшток, Хердер. Обратът се осъществява като усъвършенстване. Затова пък натъкне ли се новото поколение на вече усъвършенствуван, сам по себе си завършен стил, то, изглежда, се поддава на изкушението да надмине вече съществуващото. То излиза напред със същата сила, с която са започнали бащите му. Но трудностите са вече премахнати, пътеките на езика вече утъпкани; онова, което е било трудно, е станало лесно. Така то изкуствено си създава трудности и пресилва напрежението. Обратът се осъществява като градация. Ясен пример предлага преходът от Ренесанса към барока или (в рамките на творчеството на отделен поет) развитието от Гьотевия ямбически лесен стих до претрупаните триметри на „Пандора“. Така някой подражател на самия себе си сам си усложнява нещата и изразходва предишната енергия, макар че би имал възможността леко да върви по утъпкания път. Като трета възможност нека посочим разлагането на завършеното. Вече се вслушват в раз-

¹² G. Becking. Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, 2. Aufl. Darmstadt, 1958.

глезените наследници. Всичко е проникнато, усвоено и достъпно всеки момент. Едно лековерно-дръзко настроение обладава духовете. Съдбата изглежда да е разгадана. Светът става достъпен. „Почти всичко подканва към съприкосновение.“ Така започва немският романтизъм с Фридрих Шлегел, Тик и Новалис. Известен ни е обаче стихът, който предсказва зло на романтиците:

Те не знаят нищо
за скритите рифове;
И както се носят,
милите безгрижници,
като нищо
ще се разбият.

Sie wissen gar nichts
Von stillen Riffen;
Und wie sie schiffen,
Die lieben Heitern,
Sie werden wie gar nichts
Zusammenscheitern.

„Zusammenscheitern“ — това е разчупване на стила. Разчупването на стила също може да се осъществи по многобройни начини. Хегел ни учеше да обръщаме внимание особено на трагическите катастрофи. В дадена последователност докрай премислена, изложена на последни изпитания представа за света, изпъкват неразрешими противоречия; смисловата връзка се разкъсва. На това, че веднага започват да действуват законите на диалектическия напредък, ние вече не смеем да се надяваме така уверено, както хегелианците. Виждаме само, че настана хаос и че този хаос налага ново начало, което, разбира се, обикновено е продиктувано от противоречието с валидния до момента дух.

Лесно бива забравяно разчупването на стила, което преминава през комичното. Ако обаче се вгледаме по-внимателно, то се налагат страни примери. Стилът на Просвещението например изключва фантастичното, ужасното, суровото, грубото. А Глайм и Хьолти избират за панаирджийските балади такива мотиви за свое забавление и за смях сред една по-образована публика. Бюргер си позволява подобни шегички. Но в „Ленора“ страшното и ужасното му идва много. Ясно чуваме тона на панаирджийския певец, от който той тръгва, и чуваме как той постепенно се поддава на вълнението и кара да почувствуваме побилите го ледени тръпки. Сериозността на Гьотевия „Фауст“ е произлязла по подобен начин от един обрат на все още напълно артистичната комика на четиристъпните стихове в най-старите части.

Защо се стига съответно до обрат на стила, до разлагане, градация или усъвършенствуване, това може задоволително да разкрие единствено изходното състояние. Около 1770 г. единствено мощен обрат на стила е могъл да разтърси все още могъщия дух на Просвещението. Един човешки живот по-късно един стар и уморен свят се разложи в „Евтаназията на рококо“¹³. Подобно нещо е понятно, дори показателно. Показателно е обаче само като *vaticinatio ex eventu*.^{*} Никой няма право да се осмелява да предугажда хода на историческия живот. Твърде бързо и твърде объркано е преплетено всичко, за да би било окото на простосмъртния способно да прозре цялата игра.

Същата предпазливост налага и считаният за невинен въпрос: Къде и защо започва дален обрат на стила? Как се разраства той? Неволно търсим някое драматично събитие, каквото в по-новата история на немската литература представляват събуждането на Хаман в Лондон или бягството на Гьоте за Рим. При по-внимателно вглеждане обаче почти винаги се оказва, че привидно така внезапният обрат е бил подготвен и само е отприщен изненадващо. Откриваме някой чужд автор, когото претърпелият обрат отдавна е чел и чието семе сега изведнъж пониква, защото е дошъл часът, също така и апокрифна литература, която неочаквано намира признание и излиза в първите редове, някое „преживяване“, някоя среща, направила някога, може би много по-рано, незаличимо впечатление. На това безупречно-делово, но при неверни предпоставки ни учи позитивистичната литературна наука. А именно, чуждото въздействие не предизвиква обрат на стила; то само го потвърждава. Защото той предполага известна готовност. Шекспир е познат на мнозина драматурзи, преди да бъде значим. Немците от столетия са свободни да подражават на гърците, но едва с Винкелман започва голямото движение със своите съществени последици. Зулейка съществува, преди да разкъфти любовта към Мариане фон Виле-

¹³ So A. Bäumler in der Einleitung zu: Der Mythos von Orient und Okzident. München, 1926, S. CLXIX.

* Предсказание по наличен резултат.

мер. Едва Зулейка извежда Мариане в светлината на Гьотевия западно-източен диван. Дори да приемем, че хронологията стои извън всякакво съмнение, то и най-основното изучаване на влиянието въпреки всичко не може да ни покаже как се формира то всеки път. Познавачът на основното произведение на Спиноза разбира природонаучните трудове на Гьоте може би не по-добре от друг, който го е чел също толкова повърхностно, колкото самият Гьоте. Какво даден мислител или поет, мотив, картина, мисъл или процес са означавали за Гьоте, ще научим единствено от Гьоте. Смысла на „преживяното, наученото, наследеното“ определя стилът, а не обротно, макар че стилът се утвърждава в преживяното, наученото, наследеното.

Тук още веднъж и в рамките на историята на стила, следва да се застраховаме от погрешната употреба на категорията причинност. Принудени сме да си представим, че ѝ е подчинено и духовно съществуване. Но когато се опитаме да си представим съотношението между въздействие и причина, то ни се изплъзва. В детайлите си то остава неразбираемо, защото никоя индивидуалност не прилича на другата, защото всяка, макар и задължена на традицията, по свой начин, по изрази на Хегел, „е нейният свят като такъв“. А неразбираемо като цяло то остава предвид огромното наследство. Би било лудост, ако бихме поискали да отбележим: това е влияло, това повече, това по-малко, това решаващо, а това никак. Самите поети, дори и осъзнатите, не биха могли да кажат тук нищо достоверно. Те могат да бъдат благодарни на някой майстор, на някой кумир, но тази благодарност е може би заблуда. Подземни нишки могат да свързват творчеството им с някой извор, за чието съществуване те не знаят нищо.

И ако все пак в духовния живот едва ли бихме могли да установим действието и причината, дори ако въобще не изглежда смислено да се говори за причинности, то лесно могат да бъдат установени съответстващи на същността зависимости. Шилеровата мисловна лирика не е предизвикана от Кант, но тя е свързана с размишленията над Кант. Поетът е готов за проблема на „Критика на чистия разум“. Той влиза в спор с нея и достига зрелост, като се занимава с Кант. Новото самочувствие на немския бюргер около 1750 г. не обосновава буржоазната трагедия. И отново същото: тя е свързана с него; един и същ обрат обхваща обществения строй и литературата.

Щом това е така, да пишем история на стила не означава желание да съчиняваме причинна зависимост. Ще бъдат разработени фазите на процеса, ще бъде описана и тяхната смислова последователност, и тяхната свързаност, с други думи — ще бъде преследвана същата очевидност в постепенното, към каквато се стреми издържаното от гледна точка на изкуството тълкуване при установяването на еднозначното в многозначната съвкупност на произведението. Читателят трябва да остане с впечатлението: Така е трябвало да стане; това е пътят, водещ от тази фаза към следващата; звучи убедително, че от изходния пункт към целта той е могъл да бъде изминат само така, а не другояче.

Особен интерес заслужават онези двусмислени феномени, които така често, почти редовно, срещаме при смяна на времената, които не са блажени в своето непоклатимо спокойствие, но затова пък са толкова по-благодатни за историческото изследване. Стоим безпомощни и се питаме например: Дали в първите оди на Рамлер с техния античен размер вече проличава стремежът към силно чувство, който по-късно изпъква в асклепиевите и алкееви строфи на Клопшток, или с право ни изглеждат студени, изкуствени игри? Да отнасяме ли страстния език на графиня Орсина от „Емилия Галоти“ на Лесинг към Бурните устреми, или да считаме, че въпреки заблуждаващата прилика тя е „само измислена“¹⁴. Жадния за ред учен, който би искал само да класифицира, такива текстове довеждат до отчаяние. Истинският историк е очарован винаги когато среща двуликия образ на Янус.

Той знае и колко незабележими обикновено са първите белези на обрата. Изследователите, ориентирани към историята на идеите, считат за свършено естествено да изхождат от нови мирогледи и изповядвана нова вяра и да приемат метрическите и синтактическите особености като последици. Трябва обаче да предвидим възможността някъде прозата да постигне нов тон, нови черти и впоследствие този нов тон да спомогне за изказването на нови мисли и така да освободи премеция дух. Ако отново си спомним, че единството на даден стил се основава на ритъма, то

¹⁴ Goethe an Herder, 10. Juli 1772.

не се учудваме на това — напротив! Ще стигнем дори до прозрението, че естествен е процесът, който започва напълно незабелязано и че не го забелязваме само защото той често се проявява на отдалечени места и защото сме твърде неопитни в изследването на историята на стила. Защото на онзи, който би имал уши да се вслуша и очи да се вгледа в най-скришни ъгли, не един исторически обрат би изглеждал като събитие, напомнимо „Горска песен“ на Готфрид Келер

Далече накрая едно младо дръвче започва леко да се поклаща,
а после идва едно свистене и огъване;
в мощен поток придойде на широки вълни,
тежко носейки се през върховете на дърветата, бурята.
И ето, тя пееше и свиреше страшно в короните,
във въздуха,
а долу пращат и трещат в дълбините корените на дърветата.
Понякога най-високият дъб, стенойки, поклашаше стъблото си сам,
а след това, тътнейки, прозвучаваше хора на цялата гора.
На див морски прилив приличаше цялата игра;
а всички листа на дърветата с бледо сияние се бяха понесли на североизток.

Колко грандиозен е подемът на Гьоте след срещата с Хердер в Страсбург! Но новата светка сърдечност, която ни прави толкова голямо впечатление, долавяме още в няколко реда, които са се появили почти случайно от експериментите със стихове в писмата до Йохан Якоб Ризе в Лайпциг.

Както птица, която на някой клон
в най-красивата гора, се люлее, вдъшвайки свобода,
която необезпокоявана се наслаждава на лекия въздух,
с крила от дърво на дърво
и от храст на храст прелита. . .

То изпъква тук и там, отново замлъква, сякаш уплашено във все още неподходящото обкръжение и най-сетне възтържествува в „Майска песен“, въодушевено от сподвижници, предсегили същото, и от своя страна въодушевявайки тях. Как благодарно около 1770 г. едно младо поколение е отпорило поглед към Хаман! И твърде малко сред тях са обърнали внимание на онова, което е най-важно за техния майстор: основаната на Библията силна протестантска вяра. Всеобщо въздействие има прозата на Хаман, претвореният, тъмен, проникнат от загатвания, тирета и удивителни немски език. Не религиозните му изповеди, но затова пък експлозивния му стил срещахме отново в драмите на Ленц и Клингер и в идилията на Малер Мюлер.

И колкото по-дълго се спираме с разглеждането на такива метаморфози, толкова по-голямо безпокойство ни обзема. Склонни сме да се откажем пред изображението на обърканото действие и ни се струва изключено един-единствен да е избран „да води целия танц“¹⁵. В такъв случай би било препоръчително на първо време да се откажем от обхватни изложения и поотделно да разработваме малко, особено пригодни теми, дори с цената на това, че понякога някой процес трябва да остане изкуствено изолиран. Тъкмо когато подхождаме така, скоро ни успокоява усещането, че изкуствено обособените линии отново се свързват, че широко разклонените събития се опростяват, колкото повече се приближаваме към по-големите образи и епохите на най-добра сполука. Гьоте и Шилер никога не могли да превъзмогнат учудването си от това, че животът ги събрал от противоположни лагери. Ранните романтици създават школа, но не знаят как става това. Фридрих Шлегел искал да стане Винкелман в литературата и изведнъж противопоставя интересно-модерното на класическото. В дълбока мистична тишина Новалис се вгълбява в смъртта на любимата. Тик, който опитва от всичко чрез литературата, преди още да го е срещнал наяве, бива спокоен от скука и възприема нишпложния живот като сън. Вакенродер скръ-

ства ръце в детински музикално благоговение. И тези хора, свършено различни по начин на мислене и произход, сключват литературен съюз и издържат няколко години един с друг. Свихнали да гледат на благата на живота като на естествен дар, те не намират това чудно. Но Гьоте приписвал дружбата с Шилер на демоничните сили. И наистина! Когато се образуват такива групи и школи, чийто дух придава облика на цяла една епоха, то изглежда, сякаш в огън, луминал над главите, бива изгаряно всичко противно и чуждо, сякаш само едното, което изисква часът, бива засилено в духовете, сякаш непреодолимо течение повлича дарованията към онова, което трябва да бъде.

Изразявайки се така, ние в крайна сметка предизвикваме един особено труден въпрос. Тълкуването постига целта си, когато изпъкне структурата на въображението на отделния поет. Негова тема следователно е творческата сила на отделния човек. А в една история на литературата, която проследява обрат на стиловете, която отхвърля наистина понятието причинност, но все пак говори за фаза и включва всеки образ и всяко произведение в рамките на един голям процес, за творческата сила на отделния човек изглежда остава малко място. Къде остава загадката на произхода, тайната на даряващия гений, когато всяко произведение бива характеризирано чрез мястото му в хода на историята? И нека тук не оставаме чужди на едно сериозно, разтърсващо прозрение. Трябва да си кажем, че „природата“ вероятно непрестанно предоставя дарования от всякакъв възможен вид, но историческата ситуация дава думата на само малка част от тях, а за другите в момента не намира приложение. Да постъпва така с неизчерпаеми сили е типично за жестоката, грандиозна природа. Тук веднага бихме си спомнили за няколко известни, неуспели поети, например за Гюнтер или Ленц. Но всъщност нямаме предвид тях. Техните страдания и тяхната слабост все пак са известни на по-късните поколения. Но колко много не са могли да напишат дори първия стих, дори не са видели професията като своя професия и „безмълвно са слезли в Оркус“ и все пак не са били „обикновени“? Не знаем това. Пред такива въпроси историята остава завинаги безмълвна. Струва си обаче да помислим какво би станало от човек, устроен като К. Ф. Майер, по времето на Лесинг и, от друга страна, от личност като Лесинг в някоя преситена епоха, уморена от отдавна постигнатото съвършенство. Потиснатост, вечна неудовлетвореност, безцелно-объркано нетърпение, може би ранно загасване в тежка меланхолия — спокойно това тогава биха могли да бъдат естествените следи от превъзходството над посредствеността.

Какво дължи човекът на собствената си сила и какво на подходящия момент? Гьоте го казва, по своему бодро и непринудено, когато отбелязва:

„Да създадеш епоха в света. . . за това, както е известно, са необходими две неща: първо, човек да е голям ум и, второ — да остави голямо наследство.“¹⁵

Сега имаме ясен поглед върху нещата и сме в състояние да разграничим едно спрямо друго тълкуването и историческото изследване, които заварихме в прибързан спор, и да признаем както на едното, така и на другото наследствените им суверенни права: Тълкуването се занимава с „главата“, изследването с обрат на стиловете, с „наследеното“ и с процеса, в който се осъществява усвояването на наследеното. Двата метода не си пречат взаимно. Те съвместно се стремят да постигнат разбиране на същността и развитието на литературата.

Превод от немски: Бойко Атанасов

¹⁵ Hofmannsthal. Kleines Welttheater.

¹⁶ Gespräche mit Eckermann, 2. Mai 1824.