

ПЪТИЩА И ПЕРСПЕКТИВИ В СЪВРЕМЕННАТА СОЦИОЛОГИЯ НА РОМАНА

ПАУЛ КОРНЯ (Румъния)

Без съмнение от всички области на литературната социология най-богата с научните си изследвания, най-продуктивна в постигнатите резултати, най-позната извън тесните рамки на специалността е социологията на романа. Този безспорен факт не бива да ни изненадва. Той се обяснява със следните обстоятелства: преди всичко естеството на романа предполага една художествена правдоподобност на социалното битие; второ, романът притежава извънредно голяма популярност (това е водещ жанр, любим на всички категории читатели, той единствен е в състояние да съперничи на киното и телевизията); на трето място той е онзи литературен жанр, който най-силно се влияе от икономиката, от обменните структури и средствата на стоковото производство.

Несъмнено, предложеното от нас обяснение трябва да бъде изяснено и допълнено. Защото е възможно някои недостатъчно подготвени читатели да не доловят веднага връзката между предложената нова позиция и социологическото изучаване на литературата; други, опитни вече в тази област, биха могли да интерпретират социологията на литературата извън начина, предизвикан от спецификата на предмета, тъй като тя като всяка хетерогенна и „модна“ област е „атакувана“ от твърде противоречиви перспективи и с твърде разнообразни и разнородни средства. Следователно трябва да изясня концепцията си за социологическата активност на романа, анализирайки подробно последиците от тази активност. Впрочем това ще ми даде възможност да преодолее предва-рителната фаза на „опипване“ и „captatio benevolente“, навлизайки директно в същността на нещата, да очертая точно, в стегната и ясна форма главните направления на съвременната социология на романа... без претенцията, че ще каже всичко по този въпрос (дори не и половината от това, което може да се каже!). Такъв е и обектът на настоящото изследване.

I

Първата особеност, която произтича от същността на романа—да бъде правдоподобие на социалното битие,—може да предизвика някои недоумения. Известно е, че романът изобразява човека в ясен историко-социален план, възпроизвеждайки движението на живота, както го познаваме, с неговия декор, времетраене, причинно-следствена последователност, разнообразие на отношенията между хората. Мимезисът на реалното като че ли илюстрира самия принцип за създаване и развитие на жанра. В този смисъл едно много разпространено мнение твърди, че историята на романа не представлява нищо друго освен „превод“ на постоянното увеличаване на правдоподобността, като всеки нов етап мани-

фестира по-голяма доза истина спрямо предходния: Сервантес, сравнен с рикарския роман, класическият роман по отношение на бароковия пасторал, Филдинг, Ричардсон и Дефо в сравнение с „Манон Леско“ и т. н. От тази гледна точка пълното ликвидирание на дистанцията между романова фикция и реален живот намираме у големите писатели реалисти на XIX век Балзак, Стендал, Флобер, Тургенев, Толстой и др. У тях — за да цитирам известните думи на Хегел, романът става „модерен буржоазен епос“, а „прозата на социалните отношения“ не е „смушавана“ от никаква идеализираща тенденция. Илюзията за реалността тук постига максималния си ефект: светът на романа конкурира социалната действителност, а класическият естетически принцип за условността на персонажите с точно определен стилистичен регистър (приповдигнатият стил на епопеята и на трагедията за принципове и благородници; сниженият стил на комедията за простолудията) е изцяло нарушен. Вече се узаконява, както посочва Аuerbach, „сериозното отношение към ежедневната действителност, издигането на групи хора, принадлежащи към социалните низини, до нивото на сюжет в едно проблематично-екзистенциално интерпретиране“, става вече възможно „включването на всекидневни и общи персонажи и факти в общия поток на съвременната история“, а „фонът е исторически раздвоен“¹.

Поставя се все пак въпросът дали понятието „правдоподобност“ е достатъчно ефективно, за да изясни най-характерните форми на романа от XIX век. Не може да се отрече фактът, че романът, както и други сфери на творчеството, отбелязва в наше време мажорно изменение на водещите си принципи. Поетиката на „съгласуваност“ с читателя, основана на подчертано устойчиви художествени средства, включила в себе си мимезиса на еднозначността на смисъла, отстъпва място на една поетика на „суматохата“, базирана на отрицанието, оспорването и неяснотата на смисъла. С Пруст, Джойс и Кафка се установи и спечели последователно почва един подвариант на традиционния визии, който отрича балзаковската рационалност, унищожава логико-семантичната последователност на изказа, създава една реалност *sui-generis*, нещо сюрреално или иреално. Още по-радикални експерименти, както у Бекет или у привържениците на „новия френски роман“, доведоха до програмираното преустановяване на всякакво отношение към действителността, до някакво двусмислено кодифицирано творчество, осъществено като въпрос без отговор.

Авантюрата на съвременния роман (става дума за романа като художествена стойност, предмет на литературната критика и история) демонстрира безспорния факт, че е неблагоприятно да му приписваме „реалистична“ функция (разбира се в обикновения смисъл на термина „реализъм“: „обективно изобразяване на съвременната социална действителност“², а не определението „вярност по отношение на природата“ — определение с широки параметри действително, но и абсолютно неточно. Понеже, казано в скоби, тенденцията да се заличават границите на понятието, както внушава Гароди, води до произволни обобщения: ако авторовата гледна точка е до такава степен дистанцирана от обекта на изображение, че един Кафка става реалист, както Шолохов например, в такъв случай подобна класификация губи както своята убедителност, така и интереса към нея).

Действително романът е литературният жанр, най-тесно свързан с опита на реалното и конкретното: „индивидът, пише Caillois, открива в себе си в едно и също време характера си на политическо животно и двойствения план на природата и обществото, в чиито рамки е очертана съдбата му, както люби-

¹ Erich Auerbach. *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*. Trad. I. Negoitescu. Ed. Univers, 1967, p. 545.

² René Wellek. *Conceptele criticii*. Trad. Rodica Timiș. Editura Univers, 1970, p. 262.

теят се възхищава от една картина"³. Неправилно е обаче да смятаме историята на романа като своего рода роман на историята, приписвайки му такава експресивност и логичност, които феноменалният свят, затънал в своята неустойчивост и нечистоплътни пориви, почти непрестанно нарушава. Тържеството на „романовата истина“ над „романтичната лъжа“ не е нито непрекъснато (понеже излизат наяве многобройни „изкривявания“ или заплетени ситуации в диахроничен план), нито обобщаващо за цялата художествена продукция на дадена епоха (която неминуемо и непрестанно съпоставя различни литературни тенденции и генерации). Във всеки случай най-значителните произведения — романи от Първата световна война насам, определено стоят на враждебни позиции спрямо реалистичната правдоподобност и спрямо всяка „илизационистка“ стратегия. В такъв случай не е ли уместно да си зададем въпроса: дали все още е приемливо понятието „правдоподобност“, не става ли то фактически негодно?

Моят отговор на този закономерен въпрос е отрицателен: понятието „правдоподобност“ си остава подходящо, при условие че не го разбираме като „дубликат“ на изобразявания обект (мимезис), а като „модел“ на неговото функциониране; модел, който осъществява структурата на обекта, неговата същност, дълбокото му правдоподобие. Именно тук е същността на въпроса. За произведенията от типа на романа е характерен историзмът, а не мимезисът (като подражателна техника). Всеки роман разказва нещо за хората дори когато ги поставя в междוזвездните пространства или ги открива неочаквано извън всеобщите взаимоотношения; разказва. . . дори когато „потокът на съзнанието“ прелива в буйния ритъм на впечатленията, на мислите, на безсъзнателните пориви или прави опит да елиминира персонажите, изобразявайки един свят „безсмислен, който чисто и просто само съществува“⁴. В което и да е от посочените положения повествованието не е нарушено, а е включено в контекста или подтекста като интериоризиране на социалното или под формата на авторова реч. Във всички случаи романът предполага от само себе си присъствието на събитието, нещо, което Волфгант Кайзер нарича „разказ за един личен свят“⁵. Докато в митическата вселена, по думите на Лукач, времето е замразено, смисълът е иманентна категория на живота, духът е адекватен на материята, битието е интегрирано в една всеобща система.

Сега ще стане по-ясно защо романът е привилегирован обект на литературната социология: с две думи казано, защото е литературен жанр, който се подхранва предимно от историята (събитията); жанрът, който притежава максимум социалност. По такъв начин той удовлетворява една своя стара амбиция — да потърси корените на художественото творчество във „влиянието на околната среда“. Или, казано с по-малко позитивистични термини, да изследва по какъв начин литературата изобразява или преобразява околната социалноисторическа „даденост“.

Не по-малко обещаващ от социологическа гледна точка е и вторият аспект, споменат в началото: романът е литературен жанр, който се радва на най-широк прием; чрез своето огромно разпространение представлява „средство за комуникация на най-различна публика“; така „произведения като „Война и мир“ или „Condition humaine“ дават прекрасна възможност за взаимна среща между най-изискания и най-обикновения читател“⁶. Следователно в сравнение с всички литературни жанрове, романът е най-подходящ обект за ем-

³ Roger Caillois. Puissances du roman. Marseille, 1942, p. 168.

⁴ A. Robbe-Grillet. Pour un nouveau roman. Gallimard, 1964, p. 65.

⁵ Wolfgang Kayser. Opera literară. O introducere în știința literaturii. Tr. N. R. Radian. Ed. Univers, 1979, p. 504.

⁶ R. M. Albérès. Histoire du roman moderne. Albin Michel, 1962, p. 214.

причини изследвания, които целят точните отговори на следните въпроси: кой, какво и защо чете? Всички тези анкети представляват голям интерес за социологията на литературата. Защото те засягат съществени проблеми, като читателски предпочитания (романови форми, заглавия, автори), поведение и мотивите, които налагат да се чете един или друг роман, типология на публиката. Освен това тези анкети, извън присъщия си обяснителен интерес, имат и предимството, че се осъществяват чрез обективни методи (статистики, въпросници, количествени показатели и т. н.). Тази дисциплина съдържа в себе си жива научна любознателност точно поради факта, че прави опит да замести интуицията и спекулациите с позитивното изследване. Нещо повече — изключителният успех на романа позволява подчертано ясно и категорично да се изследва цялата проблематика по неговото възприемане: имам предвид например изследването на съотношението между естетическите кодове и големия възприемателен капацитет на различни групи хора и индивидуалности (съотношение, което стои в основата на двете кръгообращения — литературна продукция и художествено потребление: литературното и паралитературното); проучването и изучаването многообразието на художествените текстове в зависимост от разнородни читатели (това, което Н. Рубакин определя с термина библио-психология) и т. н.

Най-после, третият атрибут на романа, който благоприятствува неговото социологическо изследване — качеството му да бъде най-типичният продукт на литературната „продукция“, — позволява да проучим материалната обусловеност на творческия акт. Действително подобен тип изследвания понякога се ограничават с чисто икономически периметри, използва се терминология с технически характер, което обезсърчава специалиста филолог. Но без изясняване на съотношението предлагане—търсене, размера на авторското право, тиражната и ценовата политика, влиянието на рекламата върху продажбата на книгата и т. н. е невъзможно да се обясни структурата на литературното „движение“ в даден момент. Трудно обясним е това движение дори и в редица области, които привидно само са изключително право на авторовата инициатива, като разпределението на жанрове (поезия, драматургия, роман, литературна критика), ориентирането към определени теми и повествователни похвати, обемът на различни типове произведения (среден брой авторски коли) и т. н. и т. н. Тъй като романът е пар екселанс „стока“, интегрирана в пазарните отношения, той по-пряко и ясно, отколкото всеки друг жанр, ни въвежда зад „кулисите“ на литературните институции.

Трите представени особености („правдоподобност“, популярност, икономическа зависимост) мотивират от само себе си стремежа на социологията към романа и в същото време предопределят типа предприети изследвания; съществува, например, социология на романовия творчески акт, социология на възприемането и социология на романа — „стока“ (като потребителски обект). Измежду всички тези области, които естествено не са херметично затворени, а допускат голямо разнообразие на междинни форми, ясно е, че първата е най-малко „позитивистична“, най-широко открита за интелектуални спекулации. Същевременно изглежда, че тази област е най-привлекателна, съдейки по броя, качеството и обществения резонанс на подобен род изследвания. Ето защо в следващите страници ще се огранича в изследването на обсега и проблематиката, характерни за социологията на романовия творчески акт; оставям за друго време интерпретацията на останалите социологии на романа: на възприемането и на романовата институция.

Съществуват две принципно различни възможности за разработване социологията на романовия акт: първата, радваща се на стара традиция и богато наследство, се занимава със социалния статут на романа; втората, фиксирана като систематична практика едва в последно време, изучава статута на социалното в романа (социо-критика). При първата движението на погледа е отвън навътре в творбата, тя изследва това, което обществото „прави“ на романа: как обуславя неговия генезис, каква „роля“ му отрежда в рамките на литературата и обществения живот, по какъв начин му „предписва“ материала и „вписва“ своята физиономия в неговите структури. При втората възможност погледът е насочен отвътре навън и се занимава с „романовото общество“ — и главната цел тук не е изтъкването на художествената му „правдоподобност“ (макар че и този проблем е включен в нейните интереси!), а предимно анализът на романовата техника, способите, които осъществяват единството и спецификата на този относително автономен микрокосмос.

Всички типове социологии на творческия акт постулират от само себе си едно взаимоотношение и своего рода съвместимост-координираност между литературата и социално-историческата среда; факт, който мисля, че бих могъл да определя най-точно с термина „транзитивност“. Това означава, че между романовия текст и историческия контекст съществува известна солидарност, едно съотношение на взаимодействие, малко или много отчетливо и понятно. В зависимост от естеството на тази корелация, която теоретически може да еволюира от нивото на пълната яснота до тъмната непроницаемост (т. е. до една смътна и проблематична съгласуваност), можем да определим три типа транзитивност: непосредствена (допускаме пряко взаимоотношение, базирано върху „аналогията“ в „съдържанието“ между социалните и литературните структури); опосредована (съотношението е косвено, осъществено въз основа на някои междинни инстанции, на една „хомология“, базирана върху функционални, а не морфологически съответствия); имплицитна (смесена) — съотношението е опосредствувано и неочевидно — предоставя се на текста максимум инициативност спрямо контекста. Очевидно е, че предложената класификация не трябва да бъде схващана като педантично образуване: тя има само претенцията да улесни ориентирването в достатъчно обрканата вече топография на социологията на романовата творба, да внуши по-скоро една работна хипотеза, отколкото да предлага една догма. Необходимо ли е да потвърдим още веднъж безспорния факт, че на практика е твърде трудно понякога да установим към кой тип принадлежи дадено изследване и че, във всеки случай, много чести са интерференциите и напаставанията — съвпадения.

Изследванията, които се осъществяват в орбитата на непосредствената транзитивност, са по-редки в наше време; освен това, те са твърде различни по форма в сравнение с „класическите“ (позитивистични или социологични), които смятат художественото произведение като „еманация“ на един комплекс от причини — оттук и специфичното на творбата, което се състои в нейната способност да бъде своеобразна сума от множество факти и събития, „отражение“ на дадено социално-историческо отношение. Друга значителна особеност на сегашните изследвания е, че те се дистанцират от традиционната концепция за „причинността“ и допускат фиктивното премоделиране на реалното. Пряката връзка се установява под формата на идеологическото натрупване на категориално ниво, т. е. на базата на дълбочинни, а не повърхностни структури. Един показателен и интересен пример на този метод ни дава монографията на Charles Grivel — „Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870—1880), un essai de constitution de sa théorie“.

Според Гривел романът има своя корен в един архетип, който привидно се противопоставя на сигурните и оптимистични презумпции на кодекса на господстващата класа (буржоазията) — нещо естествено, щом действителна романова атмосфера съществува само под формата на несполуката. Обаче „опровержението“ е престорено, всъщност „кодексът“ е фино внушен и възстановен в момента на развързката (когато порядъкът е възстановен, дилемата — разрешена, драмата — отложена). Разбира се, авторите се стараят да разнообразяват „авантюрата“, но по същество те винаги използват една и съща схема: възпроизвеждат в началото една негативна ситуация, т. е. симулират нарушаването на установеното правило; след това развиват в епически план събитията от тази ситуация, използвайки техническите похвати присъщи на художествената правдоподобност (която „уверява“, че разказът е „самата истина“); следват техническите способности, призвани да „разгорещат“ читателя (авторски хитрости, които разширяват и отлагат развързката, повишаване на „напрежението“ посредством провокиране на „недоумението“, тръгване по лъжливи следи и т. н.); във финала архетипът е възстановен (в съответствие с кодекса), привидно опроверган от фабулата.

В този смисъл романът става средство за машиниции на буржоазията, за да укрепи тя своето господство: „Смисълът на романа се състои именно в идеологическото демонстриране на класовия ред, затова немислим е такъв роман, който да не е посветен на една авторитарна повеля и да няма архетипен финал (този финал може да има смисъл само за буржоазния социален ред)“⁷. И още нещо: „посредством художествения канал на романа силната на деня класа отнема думата на властващата класа, като ѝ налага истината за своята собствена логика“⁸. За Гривел нито така нареченият антироман, нито авангардният роман са в състояние да променят положението на нещата: те видоизменят обичайния романов изказ, без да го изменят основно, и в последна сметка се приобщават към общото правило на жанровия „разказ“. Като използва част от едно наблюдение на Грамши с локален характер, Гривел потвърждава, че романът е своего рода „наркотик“ не само в тривиалните си форми като паралитература или кич, но и по самото си призвание, по своята техника и идеологическата си практическа насоченост: той внушава един „идеален“ свят, един обърнат вариант на конкретното „реално“, функционирайки по тъкав начин като умел камуфлаж.

Тезата на Гривел ми се струва твърде преувеличена и категорична. Това, че романът — нека използваме терминологията на Althusser — е един от привилегированите „терени“ за осъществяването на даден сюжет (като ситуация на идеологическото съзнание), е безспорен факт, въпреки че, трябва да отбележим това, същата функция изпълняват филмите, радиопредаванията, телевизията, пресата, театърът и т. н. Обаче да смяташ, че романът не е нищо друго, освен учредяване на Кодекса като „смисъл“ (т. е. на класовия ред, „натурализиран“ посредством фикцията); че читателят притежава само една възможност да чете „смисъла“, предвиден от текста, като някаква програмирана машина, означава да се замести възможното с автоматизма на необходимото, изведено до един абсурден фатализъм. Тясната връзка на романа с развитието на буржоазната класа е безспорен факт, признат от всички негови изследвачи. Обаче това съвсем не означава — както мисли Гривел — че съществуването на „социалистическия роман“ е терминологично противоречие; или пък, че самата съдба на жанра го обрича да бъде съучастник на господстващата класа и в никакъв случай — неин противник. Да се отрича функцията критичност на ро-

⁷ Charles Grivel. Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870—1880), un essai de constitution de sa théorie. Mouton, 1973, p. 342.

⁸ Ibid., p. 344.

мана, толкова характерна за нашия век, показва, че Гривеловото левичарство в своя идеологически радикализъм е пронизано от същата слепота, която е присъща на буржоазния триумфализъм в неговата защита на мита за безпристрастието и автономията.

От друга страна, разбирането на четивото като „познание“ на действителността според математиките е необходимо условие, но то е недостатъчно: ако читателят открива в романа само своите възпоминания и знания, той бързо ще се отегчи. В едно голямо художествено произведение новото се напластява върху повтарящ се фон, но нито творбата, нито процесът на четенето са обикновени тафтологии. Несъмнено съществува проблемът за висотата, от която гледаме явленията: наблюдавани от Марс, всички романи си приличат, както през ношата всички котки са сиви. Но тази гледна точка е неприложима за литературата, област, която по самата си същност предполага индивидуализацията и специфичността. Редукцията, направена от Гривел, се базира на убеждението, че многозначната структура на романа може да бъде „преведена“ концептуално без чувствителна загуба на неговата същност, че романът не е нищо друго освен трансформирана във фикция идеология. Това достигнало крайния си предел становище, присъщо на пряката транзитивност, поставя под знака на голяма въпросителна не само валидността на Гривеловата теория, но и на други хипотези, произлезли от същия корен.

III

Перспективата за опосредованата транзитивност изглежда може да предостави (поне както до неотдавна се смяташе) най-големи възможности, за да се осъществи социологията на романовия творчески акт; една социология, която ще обърне сериозно внимание на новите тенденции в литературната наука: на първо място, на структуралистическата експанзия и на не по-малката необходимост от преодоляване опростителските постановки на вулгарния социологизъм. Както Сартр, така и Голдман (за да споменем най-изявените представители на тази насока), формулирали своите концепции през 50-те години, полемизират със закостенелите и догматични тенденции, които за съжаление понякога имат претенцията да представят същността на така наречения ортодоксален марксизъм; въпреки че е водена от различни позиции, тази борба е за признаване спецификата на литературата. За Сартр и Голдман, както и за техните последователи (без да изключваме честите и сериозни разногласия между тях), Jacques Leenhard, Умберто Еко, Жак Дюбоа, М. Зерафа и др., връзката на текста със свръх-текста или контекста не се осъществява от само себе си: литературното произведение не е чисто и просто „отражение“ на социалния свят, а преобразяване във въображаеми форми, които са преработени или вътрешно кодирани. По пътя между битието и творбата различни междинни инстанции филтрират действителността, трансформирайки я в художествен език. Оттук изводът: за да се „чете“ социалният смисъл на литературното произведение, е необходимо да се проецира неговото своеобразие върху фона на жанровата и структурната общност. Щом като се изясни въпросът за общността и се отдели социалността, която пронизва света на романа във всички нива (системата на персонажите, избора и модулацията на темата, повествователната архитектура); щом се разбере внушението на тази социалност, замаскирана в текста, може да се проследи и процесът на естетизацията, благодарение на който историята се трансформира в епос, т. е. в асимилирана и оформена „история“.

Подобни съгласувани гледни точки от родов характер не бива да оставят впечатлението, че така наречената от мен социология на опосредованата тран-

зитивност представлява някаква солидна група, школа или поне един хомогенен корпус от знания. Между един Сартр с присъщия му силен акцент върху субективността, и Голдман, за когото индивидът е само трансмисия на групата, разликата в действителност е огромна. Ако предложената класификация ги обединява все пак, то е, защото и двамата обясняват взаимоотношението между обществото и художественото творчество посредством термините на диалектиката на опосредяването.

Исходната точка на Сартр — с която започвам моето изложение — представлява критика на недостатъците и вулгаризаторската същност на така наречения догматически марксизъм, свързан през 50-те години със сталинизма в ръководството. Склонен да извлече социологическия анализ на литературата от сферата на тотални формулировки, които заместват личното с непотвърдимото чрез проверка универсално, а специфичната детерминираност е тласната към анулиране на особеностите — различия, Сартр предлага, съгласно основните принципи на екзистенциализма, един методически подход, наречен „прогресивно-регресивен“. Неговата главна цел е да открие „опосредованите звена, позволяващи появата на своеобразното конкретно, на живота, на реално съществуващата и фиксирана във времето борба, появата на личността, най-сетне, като се тръгне от всеобщите противоречия между производителните сили и производствените отношения“⁹. Така измежду привилигированите опосредствувачи звена, които благоприятствуват прехода от общата и абстрактната обусловеност към своеобразните черти на творческата индивидуалност, главното е семейството — чрез него човек се приобщава към класата си. Формирано във и посредством всеобщия ход на историята, семейството е „преживяно като абсолютна стойност в дълбините и непроницаемостта на детството“¹⁰. Оттук и необходимостта от допълване на социологическите с психоаналитичните изследвания.

От методологическа гледна точка „възпроизводството на личността и на нейния продукт (литературното произведение) в рамките на дадено общество и в определен исторически момент“ предполага две ориентации във времето: едната — аналитична и регресивна; другата — синтетична и прогресивна. При първия етап изхождаме от генерално абстрактната детерминираност, за да стигнем до конкретно индивидуалното, с цел да възстановим историческото своеобразие на субекта; вторият етап се представя посредством така наречената диалектика на последователното „обогатяване“, при което всеки момент представлява съответно надвишаване на предходния момент — стига се в последна сметка до литературното произведение като израз на прехода от обективната обусловеност към обективизирането.

Приложен обаче към случая Флобер, методът на Сартр, скициран в „Questions de méthode“ и обширно развит в монографията „L'Idiot de la famille“, от която до смъртта на философа излизат само три тома, не е убедителен. Самият „гигантски“ характер на подобно критическо начинание има обезкуражаващ ефект. Без да имаме предвид други съображения от принципно естество, всеки метод, който изисква извънмерен и тежък труд, обезкуражава. . . и то с пълно право, щом рентабилността на едно изследване е пряко зависима от изразходваната за неговото реализиране енергия. От друга страна, самата същност на Сартровата ориентация предизвиква възражение, тъй като е насочена предимно към изясняване на случая Флобер, не толкова към „Мадам Бовари“. Въпреки убеждението на философа, че литературното произведение, като своеобразно „обективизиране на личността“, е по-богато и изразително от биографията ѝ,

⁹ Jean-Paul Sartre. Questions de méthode. Gallimard, 1960, 81—82.

¹⁰ Ibid., p. 88.

че тя (личността) „намира своето пълно обяснение в него“¹¹ (произведението), Сартр не успява да изследва по ефикасен начин неговата структура, нито пък да предложи подходяща техника за анализ. Все пак безспорно е, че колосалният „сбор“ от бележки върху Флобер, провокиращо озаглавен „L'idiot de la famille“, съдържа много плодотворни идеи — внушения и проникновени наблюдения. Смятам обаче, че докато се наложи един нов оценъчен прочит на книгата, трябва да мине още време, страстите да се поутоложат (Сартр е изключително сложна и спорна личност), а настоящите предубеждения против неговата антропология, едновременно структурална и историческа, да загубят своето влияние.

Несравнимо по-голяма роля от Сартр в социологията на романа играе големият унгарски естет Георг Лукач. Той е считан за истински „родоначалник“ на дисциплината въпреки парадоксалния факт, че книгата му „Теория на романа“, писана в 1914 и публикувана в 1920 г., на пръв поглед няма нищо общо със социологията. Написана е в същото време, когато авторът, формиран от школата на Дилтей, Симел, Макс Вебер, е типичен представител на спиритическите науки (Geisteswissenschaften) без да има афинитет към марксизма, макар че преходът от Кант към Хегел предполага една евентуална и неминуема промяна на мирогледа. В такъв случай няма нищо изненадващо, ако литературното произведение се представя като „генетическа метафизическа естетика“ въз основа на модела, създаден от гръцкото изкуство, което отдавна вече е преодоляло всички „големи първични форми“. Романът, разгледан като трансцендентална феноменология, е поставен между епопеята и трагедията. Епопеята, от своя страна, кореспондира с епохата на мита, при който светът е хомогенен, затворен и съвършен; „където науката е добродетел, добродетелта — щастие, красотата — израз на смисъла на света“; тук формите не са наложени принудително, а са своего рода осъзнаване на някои смътно доловими човешки възжелания. Трагедията е, напротив, израз на известно откъсване, на самотност и отрицание; в нея съдбата на героите се разкрива като „произволно емпиричен“ феномен, техните страсти — под формата на земно-грешно поведение, а образното им осъществяване — като ограничаване на субекта-участник.

Ако голямата епическа поезия представлява екстензивната цялост на живота, а трагедията — интензивната цялост на същността, тогава романът, като диалектическа форма на епоса, се характеризира едновременно посредством категориите еднородност и антагонизъм: еднородност, защото индивидуалността и хората еднакво чувствуват деградацията и липсата на автентични ценности; антагонизъм, защото индивидуалността все пак остава свързана (макар и косвено, „демонично“) с ценностите, напразно опитвайки се да ги намери. Следователно в центъра на романа се намира един „проблематичен герой“, ангажиран в едно безизходно търсене на стойности, тъй като в историята скъсването на връзката между индивидуалността и света е окончателно и невъзвратимо. В повествованието това „търсене“ се конкретизира като авантюра на дадена „биография“ и като социална „хроника“. Пътят, изминат от героя, преминава през пълното му подчинение на хетерогенната действителност, за да стигне до някакво смътно осъзнаване на собственото му „аз“; обаче противоречието между „да бъдеш“ и „да искаш“ не е отстранено, смисълът на живота не става иманентна величина (жизненият опит представя само известно „оптимално условие“ за доближаване до нещата); развързката не носи хармония, а само съзнание за суетността на надеждите.

В зависимост от възможностите на съотношението адекватност — неадекватност между индивидуалността и света Лукач предлага тритипова класификация на романа: роман на абстрактния идеализъм (където героят има твър-

¹¹ Ibid., p. 197.

де стеснено съзнание спрямо сложността на света — например „Дон Кихот“); роман на разочарованието (в който героят има твърде широко съзнание в сравнение с хората — например „Възпитание на чувствата“); роман на преодоляването на напрежението (където примирението между индивиди и общество е съмнително, но все пак възможно — например „Вилхелм Майстор“. Най-сетне Лукач допуска и четвърти тип, чието вътрешно движение е от романовата форма към епопееята — „Война и мир“. По всяка вероятност тук става дума за един утопичен отказ от условностите на цивилизацията, за намиране на една фундаментална общност с природата, нещо невъзможно за Европа, където отрицанието на културата е провокирано от самата култура — случаят Русо.

Във второто издание на книгата от 1962 г. Лукач се изказва много строго за „Теория на романа“: „едно есе, толкова слабо одухотворено в началния си проект, колкото и несполучливо осъществено“. И още: „който потърси в него средство, за да намери сполучлив път, ще се заблуди още повече“¹². Склонен съм да вярвам, че тази преувеличена самокритика има конюнктурен характер, подобна на толкова обществени прояви на Лукач, автор с подчертано неспокоен живот и особено противоречив творчески път. Несъмнено в „Теория на романа“ съществуват много уязвими места. Например корелацията „широка душа“ — „стеснена душа“ е твърде абстрактна, за да се разбере историческата и естетическата значимост на анализиранияте литературни произведения. Освен това дразни прекалено свободното отношение на автора спрямо неоспоримите факти — представеното от него не е действителната история, а поредица от „типове“, в които са вложени „като вечни йероглифи“ „образните извънвременни форми“. Съществуват и множество пропуски: Дефо, Филдинг, Стендал не намират място в неговата класификация. Същото се получава и с Достоевски, който като че ли не е писал „романи“, а поставянето на Балзак в рамките на „абстрактния идеализъм“ (заедно с „Дон Кихот“) изглежда съвсем неправомерно. Най-послед подчертаната ориентация към анализа на „съдържанието“ игнорира чисто и просто спецификата на литературата. Въпреки това есето на Лукач, блестящо написано, опенено на времето от Томас Ман и Макс Вебер, има заслугата, че показва една от важните функции на романа: да установи чрез посредничеството на героя едно конкретно и ясно, но неминуемо обречено на провал съотношение между съществуването на индивида и неговия смисъл на съществуване¹³. За социологията още по-важно е, че схемата на романа с проблематичен герой може да бъде включена в марксистеската теория на фетишизма на стоката, както самият Лукач внушава това в „История на класовото съзнание“ (1923 г.) — една особено плодотворна идея, която позволява осъществяването на прехода от диалектическата естетика към позитивната социология на литературата.

Така съвсем естествено достигам до Люсиен Голдман, изследвач от румънски произход, преждевременно починал в 1971 г. Вероятно той е най-известният и с най-голямо влияние съвременен социолог на литературата, чието творческо дело е ярко отбелязано в ранните трудове на Лукач: „Душата и формите“ (1912 г.), „Теория на романа“ (1920 г.), „История на класовото съзнание“ (1923 г.). Голдман създава една теория с подчертано систематичен характер (и с това се обяснява до голяма степен неговата известност); теория, самоназована под формата на някакъв провокиращ оксиморон като „генетически структурализъм“. В нея семиологическото изобразяване на структурите в произведението се явява като проверка на социологичното и реципрочното изследване, като анализът използва еднородни критерии при двете нива. Изследвачът тръгва от позицията за отхвърляне постулата за аналогията и на всякакъв род

¹² Georges Lukács. La théorie du Roman. Gontier, 1963, p. 18.

¹³ В този дух вж. и M. Zeraffa. Roman et société. P. U. F., 1971, p. 48.

стесняващ детерминизъм (от типа на Тен или Плеханов). Литературното произведение, определено като неконцептуална, последователно свързана система, съставена от лица и предмети, е организирано от историко-социалната среда, от производствените отношения и в последна сметка — от съответната идеология. Но подобиего между тези „феномени“ не съществува в областта на съдържанието (аналогия), а в структурния план, в сферата на категориите, които организират колективното съзнание (хомология). Посредничеството между обществото и творбата се осъществява от „мирогледа“; разбираи като „тотално концептуално екстраполиране (извличане) на съгласуваността между реалните, афективните, интелектуалните и дори движещите тенденции, които съществуват сред членовете на дадена социална група“¹⁴. Тук се налага едно съществено уточнение.

Според Голдман реалното колективно съзнание на групата (организирано структурно от „мирогледа“) е винаги една приблизителна стойност, по-малко или повече отдалечена от „възможното съзнание“ (*Zugerechte Bewusstsein*); то, от своя страна, изразява онова, което групата би могла да мисли в идеен план, при условие, че си изясни напълно всички свои възможности и не би претърпяла никакви смущаващи влияния. Следователно само шедевроите имат привилегиата да „превеждат“ понятието „възможно съзнание“, въпреки че естествено никога не биха могли да го изчерпят изцяло; произведенията на средно равнище остават „плетеници“ в сферата на емпиричното съзнание. Затова Голдман принципно допуска съществуването на два типа социология на литературното творчество: едната, по-делово оперативна, ориентирана към обикновената литература и средствата за масова информация — социология, основана върху теорията на отражението, върху съдържанието на творбата и стереотипността; втората — единствената, която го интересува — визира изясняването на най-значителните творби и е базирана върху идеите на възможното съзнание, на съгласуваната връзка и ценностите¹⁵.

Ролята, която Голдман придава на групата в процеса на творческия акт, представлява най-удивителната характеристика на неговата теория. Понятието „автор“ не само че е развенчано (както изобщо процедира социологията, когато полемизира с романтизма), но е фактически унищожено. В действителност, тъй като нищо друго не прави освен (!?) да конкретизира художествено структурите на колективното мислене, авторът в най-добрия случай се превръща в съавтор. Истинският сюжет в стойностната система на произведението е представяван от „групата“ и точно това обстоятелство позволява, според Голдман, научното изследване. Защото в дейността и социалния тип има значително по-малко последици от случайността, в по-малка степен свободна „изява“ на системата. Ако обаче една или друга група упражнява влияние върху съзнанието, върху афективността и поведението на членовете си, за произведението на изкуството (или изобщо на културата) решаващо е влиянието само на онези групи, които се стремят към глобално реорганизиране на всички човешки взаимоотношения, включително и корелациите човек — природа: фактически тези групи са само класите. Другите групи: нация, генерация и т. н. изясняват само периферни страни на произведенията, никога тяхната същност.

Вещност изследването предпоставя два момента: единият, вътрешен, състои в чистото иманентен характер, състоящ се в разкриване многозначещата структура на произведението; другият — външен, който се разгръща в социологически план, и се състои в това, че реставрира факторите, обусловили мирогледа и

¹⁴ Lucien Goldmann. *Le Dieu caché*, N. R. F., p. 349.

¹⁵ По въпроса за двете социологии на литературното творчество вж. статията върху статута на литературната социология (една от последните статии на Голдман) „*Enciclopedia Universalis*, vol. X, 1971.

способите за съгласуваността, които организират скелета на произведението. Първия момент Голдман нарича разбиране, втория — обясняване. Разбирането се разглежда като строго интелектуален процес, изчистен от всякаква афективна намеса; пряката цел тук е да се очертаят есенциалните съставни отношения от структурата на произведението и да се предложи един обединяващ модел, в състояние да отчете относителната цялост на текста. Обясняването включва значещата структура на произведението в по-широката значеща структура на социалната група, с която е в състояние на хомология; от своя страна, последната е включена (в случай, че искаме да задълбочим анализа) в друга, още по-широка хомоложка структура, съобразена със същия принцип. От всичко това следва, че обясняването не само че не е антагонистичен, но дори и не е допълнителен етап към разбирането, а по-скоро едно друго лице на същия процес: обясняването става разбиране за включената структура, а разбирането — обясняване за включващата структура¹⁶.

От двете обстояйни изследвания на Голдман — едното върху Расин и Паскал („Le Dieu caché“), другото — върху романите на Малро („Sociologie du roman“) — второто ще представлява интерес за нас в следващите страници на студията. Ще направя кратко резюме на подхода в първата книга: в стегнат детайлен анализ Голдман определя като идентична значещата структура на Расиновите и Паскаловите произведения (въпреки че в единия случай става дума за поет, в другия — за философ), като я нарича „трагична визия“; тази „визия“ е включена в структурата на крайния янсенизъм, която от своя страна е подчинена на янсенизма като цяло и на висшата аристокрация като по-високо ниво на обобщението.

По въпроса за романа Голдман тръгва от хипотезата за съществуващата стриктна хомология между реифицираната структура на свободния пазар и формата на романа с проблематичен герой, описана от Лукач, при която междуличностните стойности (морални, религиозни и т. н.) действуват от само себе си. Както в индивидуализираното общество, възникнало от стоковото производство, потребителната стойност на богатата не ориентира поведението на хората (те сами създават тези отношения, базирани на количествения признак, в зависимост от парите и цените, т. е. в деградирана форма), така и в света на романа сме свидетели на неуспешните опити на героя да се добере до автентични стойности (защото условният свят на романа може да опознае тези стойности само под формата на отсъствието). Според Голдман обаче тази хомология между историко-социалните и романовите структури не функционира като опосредована от колективното съзнание на дадена група величина (и това е главното), защото в такъв случай романът би означавал едно просто търсене на стойностите, които икономическото развитие се стреми да наложи като присъщи за всички членове на обществото.

Принуден да обясни подобна „аномалия“, Голдман привежда редица несигурни доводи, между които и съществуването на всеобщото недоволство, комбинирано с явен стремеж към търсене на качествени стойности в цялото общество или проявен особено в средните слоеве, които дават най-голям брой романисти. Както с пълно право се отбелязва вече, Голдман установява привлигираната връзка със „средните слоеве“, като фактически отново въвежда опосредуването чрез колективното буржоазно съзнание. Той допуска обаче в

¹⁶ Възможно Голдман отрежда двойак смисъл на понятието „обясняване“: единият, вече споменат, препоръчва „включването“ в една по-широка и идеално организирана структура; другият, по-традиционен, който доминира в „Социология на романа“, предлага установяване на „хомологии“ между литературните структури и определени социални групи. „По всяка вероятност авторът не си дава сметка, че двата подхода не са идентични“ — пише Серж Дубровски („Pourquoi la nouvelle critique“, Denoël-Gonthier, 1966, p. 169).

определен момент, между другото и по изключение, предположението, че Балзак представя „единствения“ крупен литературен изказ на устроения от буржоазните стойности свят (индивидуализъм, властолюбие, чувство за частна собственост и т. н.). Подобно колебание между противоречиви алтернативи детерминира теоретическата несъобразност на понятието „хомология“ без опосредуване.

За разлика от Лукач, който предлага една независима от времето типология на романовите форми, Голдман историзира своята класификация, приспособявайки я към еволюционните фази на капиталистическото общество. Етапът на либералния капитализъм отговарял на романа с проблематичен герой; става дума за една силно критична литературна форма, която все пак допуска и един позитивен елемент: утвърждаване на индивида, както откриваме в показателните в това отношение произведения от „Дон Кихот“ до „Червено и черно“ и „Мадам Бовари“. Обаче романът недвусмислено показва, че обществото, в което героите живеят, въпреки факта, че е основано върху стойностите на индивидуализма, не им позволява да развият своята личност, да се реализират. Нещо повече, това общество очертава вече конфликта между индивида и собствената му социална група, без обаче да го изостря до фазата на пълното скъсване между тях.

През етапа на империализма (или на кризисния капитализъм, както Голдман погрешно определя), където индивидът постепенно загубва своето социално и икономическо значение, а процесът на реифициране се влошава, романът достига състоянието, при което персонажът или изчезва, или бива заместен от колективния герой (семеystвото или революционната общност). Появяват се две силно изразени линии: едната, представена от Джойс, Кафка, Сартр („La Nausée“), Камю („Чужденецът“), при която романът се превръща във форма на отказ от всякакво прогресивно търсене, на пълното отсъствие, във форма на страха, на истинския краен предел — смъртта; втората тенденция, илюстрирана от Роже Мартен дю Гар („Семеystво Тибо“), Томас Ман („Буденброкови“), Голсуърти („Сага за Форсайтови“), а и от Малро („La condition humaine“), е съвсем малко съзвучна с първата, с крайна тенденция да угасне.

Етапът на така наречения „организиран“ капитализъм след Втората световна война, с присъщия си саморегулиращ механизъм (през 60-те години у Голдман съществува явен стремеж да го надцени), кореспондира с технократическия рационализъм, който изтъква на преден план постоянството на структурите, защото ролята на индивида е напълно заличена. Типичният роман на епохата е обективният, без персонажи; абстрактният роман, който внушава пълно подчинение на вещите (Ален Роб-Грийе). Установява се истинска пропаст между фиктивното творчество, продукт на дезинтегрирани индивиди, които манифестират своя бунт посредством измислени нови форми в пълно несъгласие с академичните изисквания, и консумативната психология, пасивна по своята същност, чужда на всякакво отговорно решение спрямо широката публика.

Ще спра дотук, тъй като анализът на романите на Малро не прибавя нищо значително към казаните вече неща. Читателят може да си даде сметка за спекулативната дързост на Голдман, който не се поколебава да трасира широки синтези върху базата на относително беден фактически материал (както е конкретният случай с еволюцията на романа). В най-добрия случай този материал е непълен и следователно неубедителен. В сравнение със самочувствието на специалиста от неопозитивистичен тип, чието внимание е изцяло насочено към емпиричното изследване, тъй като всяка обобщена идея го ужасява, есеистичната машабност на френския социолог е подчертано стимулираща и разкрива широки хоризонти за бъдещи изследвания. Все пак, четейки Голдман, всеки момент се изкушаваме да възкликнем: „е да, обаче...“ Действително всяка негова

страница ни подтиква към размисъл, но в същото време ни дезориентира. В противоречие с вулгарния социологизъм, който вижда литературното произведение като „отражение“, и структурализма, който го откъсва от историческия контекст, Голдман прави опит чрез своя „генетичен структурализъм“ да хвърли мост между извънтекстуалната обусловеност и иманентността на текста. Обаче при идентифициране на външните фактори той прекалява с обобщенията, а при анализа за вътрешната структура жертвува значещото за сметка на значението. Повече философ, отколкото филолог, чувствителен повече към отражението на „съдържанието“, отколкото към чувствената пълноценност на „формите“, Голдман е склонен повече да сведе личното до абстрактното понятие, отколкото да открие индивидуалното. Така той прилага към литературния материал строгата решетка на смисловата еднозначност. Надарен с таланта да излага ясно, систематично и без показност идеите си, свеждайки и най-сложните проблеми до техните основни термини, Голдман стига обаче до крайни опростявания: така той подценява ролята на автора, като забравя, че от реалното до възможното може да се mine само чрез посредничеството на субективното. Освен това той изцяло пренебрегва проблематиката на възприемането, което обяснява вариантите на интерпретацията посредством разнообразните възможности на интерпретаторите. При това той използва понятието „хомология“ (при романа) като свособразен еквивалент на отживелия и критикуван социо-културен „паралелизъм“ — как иначе би могъл организиранят капитал (една социална формация, класово диференцирана) да произведе една-единствена значеща структура, илюстрирана от Роб-Грийе, представителен автор на една малка група в огромната територия на съвременния роман?! Възможно ли е в една и съща рубрика да бъдат включени толкова разнородни произведения, като тези на Джойс и Кафка, от една страна, и на Мартен дю Гар и Голсуърти, от друга?!

Колкото и голяма да е поредицата на възраженията — а тя може да бъде разгърната на много страници за съжаление¹⁷, — приносят на Голдман към социологията на културата въобще и по-специално към социологията на литературата е значителен. Защото стойностите на едно теоретическо произведение не се измерват с постигнатите резултати (в повечето случаи временно явление), а със запаса от внушаващи идеи, които могат да бъдат използвани, с възможностите, които то дава да предизвиква въпроси. И в единия, и в другия случай Голдман е все още в състояние да подхранва духовете, но при едно условие — верността към духа на учителя да се проявява чрез критично отношение към произведенията му.

IV

Развитието на семиотиката и акцентът върху „комуникацията“ в лингвистиката и съответните дисциплини, от една страна; от друга — критичното разискване на Голдмановите хипотези (подчертано методично и затова изтъкващо уязвимите им страни) благоприятствуват за появата на някои нови ориентации в социологията на романа акт, които назовавам социология на подбраната транзитивност. Това ново групиране, не по-малко хетерогенно от предходното (на опосредованата транзитивност) ми дава възможност да акцентувам върху две общи обстоятелства: а) тенденцията към конкретизиране, към по-внимателно оглеждане на фактическия материал, дори той да е „неудобен“ в момента, избягвайки по такъв начин потъването на анализа в абстрактната

¹⁷ Занимавах се неотдавна и с други аспекти от творчеството на Голдман в книгата си „Regula jocului“, изд. „Еминеску“, 1981, 30—32 и особено 130—149.

„универсалност“ и прилагането на априорната „решетка“; б) първичното значение, което се придава на „формата“ в структуриращата и структуралната ѝ специфичност, т. е. акцентът пада върху факта, че романът е преди всичко естетически продукт.

Два цитата ще докажат моите твърдения. По първата точка Пиер В. Зима пише: „Досега всички социологии на романа носят отпечатъка на Хегеловия план — да се изработи една концептуална схема, която иска да обхване много, а фактически улавя малко (*qui trop embrasse mal étreint*)“¹⁸. Ето и мнението на М. Зерафа по втората точка: „Социологията на романа е социология на едно изкуство. . . Ако пренебрегва степенята на специфичност на писаното слово и на романовата техника, социологът няма да разбере защо дадено повествование е сътворено според аналитично-синтетичния модел на съответната социална действителност. Той не би бил в състояние да обясни ефекта, стълкновението на романа с дадено общество или с дадена култура“¹⁹.

В своето изследване върху социологията на романа, от което е взет горният цитат, М. Зерафа приема дефиницията на Лукач за същността на романа като антагонизъм между света на стойностите и реалния свят, като несъвместимост между индивидуалното съзнание и принудителния, реифициран социален механизъм. Изследвачът подчертава опозицията между традиционната (балзаковската) и модерната (осъществена от Флобер и Джеймс) форма, между романовия изказ, пленник на социалното описание, и немиметическия изказ, между романа като фигурация и средство за опознаване на социалната история и романа като интерпретация и естетически факт. В същност и Балзак интерпретира, и Джеймс обобщено символизира. Все пак модерните търсят начин да „съобщат“ в съответния план както кризата на буржоазното общество, така и кризата на идеята за човека; една крещяща криза, тъй като дълго време вече е неразрешима в рамките на системата.

Особено в светлината на феномена алиенация, характерен за ХХ в., балзаковският модел би станал все по-неудобен, би се саморазкрил като изкуствено реализиран. Защото в новото време достъпът до стойностите е опосредован от категорията обмяна, сферата на свободата е стеснена, а службата на индивида е вездесъща. Съвсем далеч от изискването да бъде „натурален“, да се развива, така да се каже, „от само себе си“, балзаковският тип роман изглежда за модерните като широка система от условности, които представят един „ориентиран“ поглед върху света, една определена идеология. Неговият историзъм показва една организирана общност като „сплотена тоталност“, в която всяка съставна част функционира въз основа на един ефикасен детерминизъм. Геронте са рационални, правят изводи под влиянието на собствения си жизнен опит, избират мотивирани решения в живота си; едни биват победени, други побеждават; обикновено не най-добрите печелят победа, не най-лошите претърпяват неуспех, но все пак, нека това да звучи и аморално, светът е добре нареден и разбираем; стойностите съществуват — тук Зерафа следва Лукач — като етичен импулс в съзнанието на автора и присъствуват в проблематичен план.

Този солиден романов изказ е опроверган от модерните: те вече не възстановяват художествено логичността в социалното битие, а хаоса, не посочват никакво утешение чрез изтъкване на една закономерна и логична действителност; с настъпване те се стремят да разсеят достоверността, прокламират срутването на порядъка и йерархиите, установяват царството на случайността, страха и деградацията, стигат дори до отстраняване на надеждата от автентичния живот. От Флобер и Джойс до Фокнър се пише против съществуващия

¹⁸ Pierre V. Zima. Pour une sociologie du texte littéraire, 10/18, 1978, p. 352.

¹⁹ Michel Zérafra, Roman et société. P. U. F., 1971, p. 14.

порядък, за да престане романът да „прави литература“, да се изтръгне читателят от душевния покой на установените смислови ценности, да го шокира и смае. В подобни условия стилът придобива функцията на своеобразно „алиби“ (тази констатация е направена за пръв път от Р. Барт), защото писателят, неспособен да си изгради ефективно социално призвание, прибегва към художествения език, за да бъде в дисхармония със своето индивидуално съществуване. Персонализирането на творческия акт става по такъв начин автентично на хуманното; автентичност, противопоставена на социалната неавтентичност.

Новият роман довежда до окончателно скъсване със стойностите; той клони към пълен отказ от всеотрасловото представяне на човека, отричайки докрай всички хуманистични и субективистични илюзии, той се очертава като своеобразен антисоциален изказ, като чисто естетически опит. Персонажите изчезват или се „реифицират“ в най-прекия смисъл на думата, а централната тема представлява не-комуникацията. И все пак, въпреки че е в рязко противоречие с вековната културна традиция, „новият роман“ не е извън историята. Зерафа го смята „фигуративен до крайност“: той представя „човек достоверно, но де-хуманизираща се човек“²⁰.

Новото в тази панорамна картина, която използва схемата на Лукач—Голдман, като смекчава прекаленото обобщение и държи повече сметка на романовата реалност, се състои в следното: постулира се мажорната роля на естетическото съзнание при превръщането на социалната форма в литературна. Как се обяснява парадоксът — пита се Зерафа, — често отбелязан от марксистическата критика, че значителни романи (на Джойс, Брой, Пруст), въпреки че са резултат на класово-идеологическа интерпретация, успяват все пак да ни предложат адекватна представа за социалните отношения в даден момент? Според Зерафа обяснението е просто („просто“, защото не го задълбочава): романистът коригира своята зависимост от стойностите и идеалите на собствената си социална среда посредством „естетическата рефлексия“. Заедно с общото в социалните отношения той присъединява с „фалшиво съзнание“ и „идеологическия“ вариант, зад който тези отношения са замаскирани. Колкото обаче и да игнорира реалните социално-идеологически схеми, които определят неговия мироглед, или вътрешните детерминанти на художествения език, писателят си дава ясна сметка за техническите императиви на творческия труд и, на първо място, съзнава необходимостта от абсолютното съвпадение между изложените факти и техния превод — художествената форма (композиционната структура, системата на персонажите, регистъра на писаното слово и др.). Естетическата възискателност диктува на писателя кои способности за работа подхождат на „опита“, който иска да съобщи, и до каква степен тези способности илюстрират или не „отдалечаването на „обществото“ (на романа) от „социалното“. Когато Вирджиния Уулф отбелязва, че способите на „едуардските“ романисти (Бенет, Голсуърти) са неадекватни за „джорджиевските“ (тя самата, Джойс, Лоурънс), тя не само изказва своето мнение, че на новата социална действителност трябва да отговарят нови изразни средства. По-скоро тя изразява своето убеждение, че е задължително да съществува логично и последователно отношение между възприетите факти от живота и съответната естетическа форма“²¹. Тази форма не е измислена, а само намерена от автора, тъй като тя съществува в латентно състояние в самата действителност. Това, което наричаме талант, е именно способността на твореца да извлече тази форма и да я организира структурно. Точно затова произведения, които по образцов начин фиксират

²⁰ Пак там, с. 32.

²¹ Пак там, с. 87.

състоянието на една цивилизация или налагат нови художествени средства (вътрешния монолог, романа-монтаж и др.), стават „моделни“, истински социално-естетически матрици. Романистът се формира, четейки големите майстори и работи под влияние на един или друг от тях.

Стремежът на Зерафа да поправи и подобри Голдмановата социология на литературата е твърде уместен и навременен. За съжаление обаче изследвачът не излага идеите си с необходимия апломб, а затъва в подробности, връщания, нюанси, уточнявания в скоби и в крайна сметка главните негови тези изглеждат недостатъчно аргументирани и понякога създават илюзията, че изпада в еkleктизъм. Един пример: идеята на Зерафа за „естетическото опосредуване“ остава тайнствена, докато не се изяснят нейните отношения с теорията на литературната продукция на Р. Macherey (само привидно възприета от Зерафа), която поддържа мнението, че „романовата форма“ и по-специално композиционният ред представлява „фиктивно“ решение, своеобразен „камуфлаж“ на явните противоречия в идеологията, на която се позоваваме²². Особено ценни са наблюденията на Зерафа върху социологията на четенето (някои, основани на лични анкети), обаче те надхвърлят предмета на тази студия.

Ще спра вниманието си сега върху няколко изследвачи, които имат значителен принос в областта на романовата социология. Те обаче нямат за цел изработването на една стриктно оформена теория, а изследванията им се уплътняват в зависимост от избрания обект на проучването. Преди всичко тези изследвания са характерни с това, че не използват понятието „опосредуване“ като функция на стойността размяна (това е напълно естествено, тъй като те се занимават с предисторията на романа и по-точно с периода, който предшествува оформената в обобщен вид икономика на пазарните отношения).

Спирам се най-напред на Erich Köhler, автор на известната и често цитирана монография „Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epic (Tübingen, 1956). Хегелианец по мироглед (някъде цитира с разрешение известния афоризъм: „Es sind die Individuen, die Weltgeist die Kastanien aus dem Feuer holen“), ерудиран медиевист, убеден, че социологията на литературата не бива да пренебрегва художествената специфика, Köhler отхвърля като неоснователни или вулгаризаторски редица общи места на модните през 50-те години социологически теории. Между другото той опровергава със сигурни факти твърдението, че всяка промяна в инфраструктурата на обществото води автоматически до появата на нови теми и форми²³. Само преломните моменти от историята, когато стават големи изменения в икономическата и социалната строй, предизвикват революционизирането на литературната традиция, разцвета на нови форми, стилове, жанрове. Именно такъв кръстопътен момент, свързан с упадък на феодалната аристокрация и възхода на централизираната монархия, подкрепяна от буржоазията, заема централно място в изследванията на Köhler върху придворния роман. Неговата теза гласи: еволюцията на артурианския роман от приключението до мистичните търсения (Граал) изразява промяната в идеала на обедняващата дребна аристокрация (идеал, споделян и от едрата аристокрация) в същото време, когато е преодолян етапът на борбата против монархията, възцаряват се Капетингите и настъпва залезът на рицарския свят. Съществуването на нерицарски класи, които се съюзяват с короната и градовете против феодалите, от една страна; от друга, влиянието на кралските чиновници от плебейски произход—всичко това намира израз в една нова романова структура: многочислеността на героите замества линейната интрига, фикс-

²² P. Macherey. Pour une théorie de la production littéraire. Paris, 1967.

²³ Вж. в това отношение: E. Köhler. Les possibilités de l'interprétation sociologiques illustrées par l'analyse de textes littéraires français de différentes époques. — In: Littérature et société. Bruxelles, 1967.

рана върху един-единствен герой; появява се напластяването на повече паралелни действия; прозата замества стиха и т. н.

Забележителен е с траен ефект (между другото и върху теорията на текста) е приносът на съветския литературовед М. Бахтин в изследванията му за Рабле и Достоевски. В първия труд, по-точно свързан с перспективите на тази студия, Бахтин прави опит да обясни романовия свят на Рабле посредством феномена карнавал²⁴. Роден от народната култура на Средновековието и Ренесанса, карнавалът представлява от само себе си полифонична структура в противовес на „монологичното сериозно“ на господстващите класи; той включва в себе си сатиричния смях, раздвояването на персонажите, патоса на промяната и обновлението, оригиналната логика на „обратното“ взаимодействие, взаимодействието на повече конкуриращи се типове повествование. Благодарение на рицарската романова структура (жива и влиятелна към края на XVI в.) можем да си обясним редица особености в творчеството на Рабле (давам почти случайни примери): пародийното разрушение на остарелите идеологически и семантични отношения между предметите и явленията, очертаване на историческата картина в нейното осъществяване чрез категориите на смеха, профанизиране на свещените числа, низходящата ориентировка (към земния и плътския ад) на всички епизоди, метафори и детайли в произведението и т. н. Прилагането на същия анализаторски принцип върху романите на Достоевски се оказва по-неплодотворно. Причината е проста: институцията на карнавала играе скромна роля в модерния социален живот. Затова понятието „карнавализиране“ може да помогне при изясняване на полифоничния характер на диалозите у Достоевски, но не е в състояние да даде социологическо обяснение (както става в случая Рабле). В най-добрия случай това понятие може да бъде историко-литературно обяснение, и то ако е възможно да се разкрие някакво евентуално влияние на ренесансовите автори върху великия романист.

Много интересни идеи във връзка с проблема за социологията на генезиса на романа намираме в анализа на Юлия Кръстева върху романа *Jehan de Saintré* от Antoine de la Salle (1456)²⁵. Заела се със „зората“ на един роман, роден в периода на едва очертаващия се жанр, авторката е принудена, както Лукач някога, да разграничи романовата от митологическата структура. И прави това, като въвежда с присъщата си непринуденост понятията „разделение“—„неразделение“ („disjonction — nondisjonction“). Епопеята като израз на една култура, доминирана от символичното мислене, е подвластна на антагонистични опозиции (разделителни): живот—смърт, добро—зло, истина—лъжа. Романът от своя страна като израз на знаковата култура съдържа противоречия, които не се изключват (неразделителни). Дисюнктивната структура на епопеята си остава застинала, манихеистична и извънвременна във функционално отношение, докато недисюнктивната структура на романа (аналогична на карнавалната амбивалетност) прави разбираема трансформацията на характеристиките в дългия повествователен маршрут.

Засега се намираме на семиотична почва. Конкретният социологически принос на Кръстева намираме в теорията на създаването на романовата фикция чрез „абсорбирането“ на нефиктивното. Освен карнавалните моменти, които романът усвоява от самата социална действителност на епохата (както позова Бахтин), жанрът си присвоява и редица реторични и епични структури. По-специално тук става дума за така нареченото „похвално слово-описание“ (произлязло от пазара, панаира, от „рекламата“ на търговеца, който хвали сто-

²⁴ M. B a h t i n. *François Rablais și cultura populară în evul mediu și în Renaștere*. Trad. S. Recevschi, Ed. Univers, 1974.

²⁵ J u l i a K r i s t e v a. *Le texte du roman. Approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle*. Mouton, 1969.

ката си, или от речта на пътуващия актьор, който „пледира“ своето съвършенство преди представлението), или за „цитатите“, които възпроизвеждат някои текстове, заети от предходни латински писания. Ако „цитатът“ като интертекстуално явление се отнася към литературата, „похвалното описание“ води директно към речта (parole), към всекидневния говор. Според Кръстева следователно романът в по-голяма степен представлява изказ на едно устно съобщение, отколкото писание (писано слово); по такъв начин неговият социален характер е ясен, а при етапа на сътворяването на жанра — достатъчно прозрачно обясним. Що се отнася до „провокиращия“ характер на тази гледна точка по отношение на литература като румънската, в която устното народно творчество предоставя до късно, чак до XIX в., един от живите извори на творчество с нерелигиозно съдържание, не е необходимо да говорим. Така или иначе този проблем надхвърля хоризонтите на романовата социология и във всеки случай на социологията на румънския роман (между другото по причина, добре изтъкната от Н. Манолеску, че романът като жанр се появява в Румъния като последица от усвояване и прилагане на чужди модели, а не по пътя на трансформирането на някои традиционни епически произведения).

V

Читателят, който добре е проследил мисълта ми дотук, си спомня, че диференцирам социологията на романа в зависимост от акцентуването или върху социалния характер на текста, или върху характера на социалния елемент в текста. Тъй като вече представих социологичните, принадлежащи към първия дял (на транзитивността), сега ми остава да мина към втория дял, където ще стане дума за изследвания, обединени под удобната, но двусмислена дума-формула „социокритика“. Прегледът обхваща една къса глава, понеже става дума за област, твърде слабо оформена като теория и засега няма своите „класици“ и авторитетни модели.

Клод Дюше, един от изследвачите, който се опитва по-настойтелно да обособи „закономерността“²⁶ на социокритиката, се пита, дали тя не е един прост „ономастичен кърпеж“ с цел възобновяването на позитивистичната критика (обясняване на дървото чрез гората); дали пък не представлява своеобразна „дегизирана“ форма на определена марксистска критика (диалектика на дървото и гората); или по-скоро това е не само интер- но и супердисциплинарен продукт, който съчетава различни школи (марксизъм, структурализъм, антропология, история на интелектуалните движения и т.н.). Истината не бива да търсим нито много нависоко, нито пък твърде ниско. Социокритиката не представлява никакъв нов етикет за старата практика, не е обаче и място за синтез от по-висш тип. Нейната поява като самостоятелна дейност отговаря на все по-остро почувствуваната необходимост, а именно: социокритиката заема място, останало празно или все пак ненапълно заето, което се намира между изчерпателното и подробно описание на текста, практикувано от структуралистичните школи, и обясняването на взаимовръзките между текста и историческия контекст (от генетична и функционална гледна точка), упражнявано от литературните социолози. Тя си поставя двойна задача: от една страна, да изяснява социалността на текста „на всички негови нива, в многобройните му изяви (лингвистични, транслингвистични), във всичките му компоненти, включително и идеологическия“²⁷; от друга страна, да анализира средствата, реторическа-

²⁶ Програмният манифест на социокритиката представлява статията на Claude Duchet. Pour une socio-critique ou variation sur un incipit. — In: Littérature, nr. 1, février, 1971.

²⁷ Claude Duchet. Le projet socio-critique: problèmes et perspectives. — In: La lecture sociologique du texte romanesque, éd. par Graham Falconer et H. Mitterand, Toronto, 1975.

та и поетическата техника, чрез която социалността е изявена и обличена в съответната теория.

Следователно социокритиката е социология на текста в противоречие с нарцисизма на „новата критика“ (в различните ѝ варианти), която свежда текста до „правилата на лексикалния идиолект“, скъсвайки връзките му с външната реалност. В същото време обаче и в еднаква степен „новата критика“ се противопоставя на социологиите на „съдържанието“, които смесват действителността с фикцията, отричайки относителната автономия и художествената специфика на литературата. И тъй като социалният изказ е отчасти и манифест, обаче неминимо включен с по-голямата си част не само в художествените средства, но и в недомълквите на текста, социокритиката се изявява като критическа семиология на идеологията, старайки се да дешифрира това, което не е казано, да открие производствените и потребителските социокултурни механизми, кодифицирани и замаскирани в литературното произведение.

Доколкото можем да съдим от публикуваните досега изследвания, социокритическите трудове обръщат внимание предимно на контактните зони между фиктивната и „реалната“ действителност: на началните или финалните изрази (където се проявяват отношенията между литературното и нелитературното), на ефектите, които осъществяват „правдоподобността“ и чрез които произведението налага своята художествена истина, на кръстопътните моменти между „слово“ и „повествование“, между изложеното съдържание и изказа, между съобщената реч и нейната текстуална опора.

Митеран например проучва уводите на три романа от XIX в. (Балзаковия предговор към „Човешка комедия“, увода на Зола към „Тереза Ракен“ и увода към малко известното произведение „Anne Bigman“) с цел да установи характерните черти на този тип изказ. Неговият извод е, че правилата за излагане на „уводния“ изказ се различават от тези на романа. Оттук следва, че обичайната практика на критиката — да смесва отнасящите се едно към друго неща (практика, с която си служи и Лукач) — трябва да се смята за голяма грешка. Защото „аз“-ът на увода е подчинен на други лингвистични изисквания в сравнение с „аз“-а на романа. В романа „аз“-ът се предполага, че съществува, че авторът се идентифицира с разказвача и разказва за света; в увода „аз“-ът разказва за разказа му за света. Очевидно двата случая не са идентични²⁸.

Друг пример, на пръв поглед единствен по рода си. На един симпозиум в Торонто Дюше представя един интересен доклад, в който интерпретира... ръцете в романа „Мадам Бовари“ на Флобер! Не става дума за хиромантия, тъй като в споменатия доклад Дюше „чете“ по ръцете, а не „на“ ръка (да си припомним, че ръката като опора на жеста заедно с речта представляват своего рода критерий за човешкото присъствие в света!). Той прави сравнително семантично изследване на фрагменти от текста, в които фигурира думата „ръка“, имайки предвид тяхното разпределение в зависимост от системата на персонажите. Така ръцете осъществяват една истинска поетика на романа. „Те означават нещо — пише Дюше, — защото раздвижват екстра-текста: културни традиции, функции, роли, показатели, знаци, установени стойности. Но в същото време чрез техните позиции и опозиции, чрез целия създаден от тях ансамбъл мрежата на ръцете показва и различните цялостни стойности, в които те участвуват (жестикулацията, портретите, персонажите, цялото „общество“ на романа най-сетне). Защото външната социална действителност, въпреки че илюзорно се разрушава, нахлува във вътрешността на романа. „Мадам Бовари“ —

²⁸ H. Mitterand. Le Discours préfaciel. — In: La lecture socio-critique... 3—13.

казва Дюше — не подлага на ново обсъждане буржоазния мироглед, а разкрива неговите предпоставки²⁹.

Въобще социокритиката е в състояние да ползува всички модерни методи на изследване, включително и най-сложните. Тя засяга социалността от всички страни и на всички нива и е многолика в своето разнообразие. От тази гледна точка симпозиумът в Торонто от 1972 г. представи едно бляскаво съпоставяне и сравнение на мненията. В края на разискванията Митеран, опитвайки се да обобщи изказванията, изтъкна три главни тенденции: а) воюваща социокритика, характерна за някои изследвачи от третия свят, които проследяват откъсването на информацията, съдържаща се в творбите за масова полезна култура, и използването на текста като политическо оръжие; б) интерпретативна социокритика, чиято цел е да открие в текста не само казаното, но и премълчаваното от автора. Главната насока е към съпоставянето на литературната серия с нелитературните и невербалните серии (институции, обреди, икономически механизми), чрез които се изявява социалната структура; в) социокритика, свързана със съвременните философски системи (очевидно един ефемизъм на Митеран, за да детерминира идеите в духа на „tel-quel“). Всъщност тази социокритика е насочена по-скоро към хуманитарните науки, които упрекуват езикованието в „таксиномичен позитивизъм“ от буржоазен произход и смятат, че всеки дескриптивен модел блокира циркулацията на смисъла, възпрепятствува динамиката на неопределените изменения и на верижните отзвучи.

Ясно е, че социокритиката в настоящия момент търси своя собствен статут. И ако преследваните цели често изглеждат дисонантни, твърде ясно е това, което тя отрича: отхвърля с еднакво усърдие както практиката на литературния анализ, който пренебрегва социално-политическия и идеологическия смисъл на текста, така и социологическите интерпретации, които игнорират опосредованата роля на писаното слово и смесват текста с условията, осъществяващи неговото осъществяване. Както се очертават нещата, можем с пълно право да се запитаме дали ние (както Аuerбах например и мнозина преди нас) не правим социокритика, както „твореше“ проза господин Журден, без да съзнаваме това.

VI

В края на това кратко по необходимост критично изследване (намерението ми бе да осветля ориентировките на социологическите проучвания върху романа, а не да ги изчерпя изцяло) бих желал да уточня две положения:

Първото се отнася до съотношението между социологията на литературата и социологическата критика. Очевидно е, че и двата феномена взаимно се допълват и практиката често ги съчетава. Все пак не бива да забравяме, че обектът на изследването в двата случая е различен, от което следва, че и стратегиите за постигането на целта не са идентични. Така социологията на литературата се занимава с романа, за да определи и осветли неговия „общ знаменател“, докато социологическата критика разглежда *романите*, за да изтъкне тяхната „индивидуалност“, онези характерни черти, които ги отличават от други екземпляри на жанра. Първата дисциплина се базира върху анализа на един „корпус“ от произведения, като тушира особеностите; втората — напуска общия фон, за да акцентува върху специфичното. И в двата случая се проявява интерес към зависимостта (повече или по-малко непосредствена) от социално-историческия контекст, но при социологията на литературата перспективата е „далеч-

²⁹ Claude Duchet. Corps et société: le réseau des mains dans „Madame Bovary“. — In: La lecture socio-critique. . . , p. 234.

ното“; при социологическата критика — близкото; в първия случай се изследва „рода“; във втория — „видовете“. При това положение е ясно защо в тази студия акцентът пада повече върху социологията на литературата, отколкото върху социологическата критика: проследявайки взаимоотношенията между социалната и литературната серия от проблеми, съзнателно се ограничих в сферата на „множеството“, не на „единичното“.

Второто уточнение фактически повтаря първото под друга форма и от моя гледна точка е още по-важно, тъй като засяга самия въпрос за оперативната рентабилност на предмета. Имам предвид трудността, добре известна на всички, които се занимават със социология на литературата, обаче по-остро почувствувана от хората с предимно литературна чувствителност и предпочитание. Трудността се състои в помиряването на тоталитарските процедури на социологията с изискванията на литературната специфика. Всеки знае, че при опита да се типологизира винаги има едно „ресто“. При фиктивното творчество това „ресто“ може да се окаже твърде неприятно. Защото тогава се налага една деликатна дилема: ако имаме предвид особеностите, които обособяват литературата в рамките на другите дисциплини („литературността“), създава се рискът да се въведат класифицирани категории, твърде общи или твърде „отворени“; ако се пренебрегнат тези особености, съществува риск за създаване на един концептуален и солиден апарат, който обаче отстранява тъкмо това, което изучаваме — литературата. Очевидно много неудобно задължение е да изберем едната от двете злини. Обаче, ако все пак трябва да се вземе едно решение (а доколкото искаме да теоретизираме емпирично, не е необходимо да го вземем), няма да скрия факта, че се придържам към първата алтернатива. Струва ми се, че тя предлага по-големи шансове, тъй като действа вътре в литературата, не извън нея. Затова измежду различните видове социологии на романа, коментирани вече, предпочитам тези на „имплицитната транзитивност“ и на социокритиката, защото именно те държат сметка на факта, че социалността е интегрирана от литературата чрез „посредничеството“ на словесните структури. Въпреки че изследванията в това направление досега не са напълно задоволителни, мисля, че те имат правилна ориентация. Без съмнение романът е система от различни смислови ценности и същевременно цял резерв от въпроси, но и един въображаем свят и една естетическа форма. Ако не обърнем достатъчно внимание на този двоен статут на жанра, означава да забравим, че задачата ни не е да обогатяваме литературната социология с нови приноси, а конкретно и възможно най-ефективно да осъществим социологията на литературата.

*Превели от румънски: Лаура Баз-Фотиаде
Страхил Попов*