

ДИАЛОГИЧЕСКИЯТ ВЪЗГЛЕД

Бахтин и неговото възприемане у нас

ЕНЧО МУТАФОВ

Одно сознание — *Contradictio in adjecto*.
Внутренней территории у культурной области нет: она расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее...

1

За да го почувствуваме като автор, човек трябва да предложи възглед. А възглед значи позиция, облик, физиономична цялост. Тази не толкова банална, колкото изглежда, мисъл просветва в дълбочините си, ако се прибави, че автор с интересни идеи може и да се изплъзне от вниманието, ако идеите му не се събират във възглед или поне ако част от тях стоят разсеяно.

Малко са критиците, които като Бахтин предлагат повод за спокойно обсъждане на тази постановка. Неговите разработки на въпроси от различни и далечни области са пронизани от водеща нишка. Те имат критерий. Единният възглед за света и културата, позицията, авторовостта при Бахтин просто се натрапват. Колкото една идея е по-силна, по-абстрактна, т. е. извлича повече неща от действителността и ги съединява в по-отдалечена точка, толкова тя подсилва убеждението, че голямата идея в известен смисъл е „тиранична“. Тя потиска всичко, което е в обсега ѝ и което е склонно да се отклони. Повтаряна е истината, че идеята не е равна на жизненото многообразие. Още по-невъзможно е тяхното равенство, ако явленията, били те жизнени, били те културни, стоят на две-три хиляди години едно от друго.

Такова странно, даже „иррационално“ явление в критиката е Михаил Бахтин. Неговата критика е теория, а теорията му е критика — положение, което е валидно за всеки голям автор на критика. Бахтин спои в критическо убеждение разномислови и разновременни явления и обстоятелства на културата. Спийката чертае „трасе“, означено с възлови понятия на автора: менипея — карнавал — диалог — полифония — роман. Диалогизацията и романът сключват параболата на това критическо трасе. Те се оглеждат едно в друго като понятия навсякъде.

„Единство на развиващата се идея. Оттук известната вътрешна незавършеност на много мои мисли. Любовта ми към вариациите и многообразието на термините спрямо едно явление. Множественост на ракурсите. Сближаване с далечното, без да се посочват посредническите звена.“ Написано, споделено е в записките на критика от 1970—1971 г., които по-късно доброжелатели публикуваха в „Естетика словесного творчества“ (1979). Тази книга изкара наяве

непубликуваните и незавършени неща от Бахтин, след като няколко десетилетия критически шедьоври стояха в чекмеджето му.

Ще добавя още една патетична метафора за Бахтиновата критическа мисъл. Венецът на параболата, смисловото звено, което събира всичко в себе си и образува възглед, е незавършеността, несъвпадането на нещата и на човека със себе си. Този възглед го накара да се усъмни и в най-безсъмненото понятие на естетиката — катарзиса. Бахтин смята, че Аристотелевото понятие не е приложимо към Достоевски. Катарзисът завършва едно естетическо възприятие. Той е последна дума, а в света още не е станало нищо окончателно, не е казана последната дума, светът е открит и свободен, всичко предстои и винаги ще предстои. Тази мисъл даже е курсивирана.

Досега в мои съчинения съм си служил само веднъж с мотото — с изреча „Истината е цялост“ от Хегел, който засяга убеждението ми за всяка организирана материя. Двойното мото към тази работа са мисли на Бахтин и са взети от „Естетика словесного творчества“. В тази доверителна книга на критика намираме и онова, което е по-скрито в останалите му текстове: афористична мисъл, идея-постановка, която може да разрасне в тълкувание или е ехо на обширни трактовки. Тя е четвъртата книга на Бахтин. За половин век научна дейност той издаде три книги приживе и една бе издадена от почитатели. Човек изпитва гордата професионална тръпка, че и десетилетия след написването им студиите му имат високата си стойност, че авторът им не е изменил на йота на своите убеждения заради удължаването на лавицата си с книги. . . Но защо и кому е било нужно през тези десетилетия да се лишат толкова литератори от неговите идеи и разработки?

С Бахтин се запознахме късно. След второто издание на „Проблемы поэтики Достоевского“ (1963) и първото (!) на „Творчество Франсуа Рабле“ (1965) се появи поредицата от студии: „Слово в романе“, „Епос и роман“, „Слово в поэзии и прозе“, „К эстетике слова“, „Искусство слова и народная смеховая культура“, „Время и пространство в романе“. С изключение на „Епос и роман“ работите са откъси от по-големи трудове. „Словото в романа“ и „Словото в поезията и прозата“ са откъси от труда „Словото в романа“, писан в 1934—1935 г. „Към естетиката на словото“ е откъс от ранната работа „Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве“ (1924). Студията за хронотопа в романа е откъс от труда „Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике“. Тези студии, заедно с „Из предистории романного слова“ влязоха в сборната му книга „Вопросы литературы и эстетики“ (1975). Ще добавя още, че в края на двадесетте години за известно време големият критик не е държал писалка и книга в ръка.

Бахтин е от критиците с необикновено концентрирана мисъл. Заговорих за „трасето“ на неговия възглед. Но като погледне жанрово на заниманията му, човек може да се поддаде на инерция и да каже, че Бахтин е тясно специализиран критик. И наистина — той се занимава с романа, с теорията на жанра му, с диалогизацията на словото му. Като навлезе в материята, човек разбира, че измамата е пълна. Неговият „стеснен проблем“ е средоточие на цялостен модел на литературното развитие. Книгата му за Достоевски не е блиснали се вълни от произволни „философски“ мисли за писателя, а трактовка на едно художествено откритие. В него обаче кулминира цялата линия на литературното развитие от античността насам. За Бахтин Достоевски е писател-мислител, но не философ, „защото — твърди той в интервю за полското списание „Творчощ“ — философът е човек, чиято специалност е философията като наука“. По същия начин, както е известно, критикът тълкува и „частните проблеми“ Рабле, романа и романното слово. Интересите и тълкуванията на Бахтин

се предпоставят от познание на огромен художествен и хуманитарен материал. Поразява точността на характеристиките и техният обем. Неговите екскурсии могат да бъдат пространни, могат да бъдат и кратки. Но първото не предполага задълбоченост, а второто повърхностност. Краткият по принуда екскурс е предшествуван от продължителен и задълбочен екскурс. За романа и романното слово той прониква във фолклорното съзнание, в художественото съзнание на гърка и римлянина, на средновековния и ренесансовия човек, в прозата и поезията, в мита и епоса. На характеристиките му може да завидят доста „тесни специалисти“ в съответните области.

Те са завидни, защото литературността им има културоведски смисъл. Това е първоосновата на неговата „естетика на диалога“, на неговия диалогически възглед. Една статия е озаглавена точно така — „Литературата в културния контекст на епохата“. (Във „Вопросы литературы и эстетики“ тя не влезе, но за мене беше странно, че не се публикува и в българското издание на неговите студии.) Там критикът постави въпроса за връзката между литература и култура, за възможността на първата да се осъществи единствено чрез кода на втората. „Ако се мъчим да обясним и разберем произведението само чрез условията на епохата, ние никога няма да проникнем в неговите смислови съдържания“, писа с възхитителна категоричност Бахтин. Но нека да не бързаме с това съотношение, за него ще говорим по-подробно. Ще добавя още една теза от споменатото интервю (също непубликувано в българската книга, след като Здравко Недков го преведе): „Истината за съдбоносните въпроси не може да се разкрие в рамките на индивидуалното битие, защото в тези рамки тя не се побира. Тя може да бъде разкрита, и то винаги само частично, в процеса на общуване между равноправни съществування, в диалога между тях. Този диалог не ще завърши, докато съществуват мислещи и търсещи истината хора. Краят на диалога би бил равнозначен на унищожаване на човечеството.“

2.

Бахтиновият критически възглед отказва философския монолизъм. За да схванем идеите за Достоевски, Рабле, романа и романното слово, за да разберем защо тяхната мотивация произлиза историята на европейската литература и култура, трябва да достигнем до философската им основа. Те имат такава основа, без авторът им да „философствува“, без литературата да му служи като повод „да се самоизрази“, „да изкаже съкровеното от душата си“. Критическата залисия, свойствена на някои люде, е най-чуждото нещо на Бахтин. Не се чудя, че застъпниците на „метода на залисията“ у нас недолюбуват големия учен. Той е тяхна напрегната алтернатива.

На ред места анализът на конкретно произведение или принцип на творчеството има своя „философски“ завършек, който може да се вземе за част от цялостния диалогически възглед на автора и да се приложи и по друг повод. Ето. „Всичко в този роман („Престъпление и наказание“) — и съдбите на хората, и техните преживявания и идеи — е преместено към своите граници, всичко сякаш е готово да премине в своята противоположност (но, разбира се, не в абстрактно-диалектичен смисъл), всичко е доведено до крайност, до своя предел. Няма нищо, което би могло да се стабилизира, оправдано да се успокои в себе си, да влезе в обикновеното течение на биографическото време и да се развива в него. Всичко изисква смяна и прераждане. Всичко е показано в момент на незавършен преход.“

Отказът от философския монолизъм поражда отказ от познатите поетики. Те изхождат от монологичното, твърдото слово, градят възгледи и анализи върху него, уважават истината като последна инстанция, изказана от по-

следна инстанция (авторът примерно). За тях истината е обект, завършен в себе си и наблюдаван от субект. Книгата на Бахтин доказва до каква степен е безплоден този подход към Достоевски. Не че отрича написаното за големия писател и високите постижения на критиката, но е остро критичен към превръщането на Достоевски в рупор за нещо извън него.

Бахтин считал „Проблеми поэтики Достоевского“ за „увод в своята нравствена философия“ (писмо до приятеля му философа М. И. Каган от 1922 г.). Книгата предлага не само нов подстъп към творчеството на Достоевски и демаскира много напомпани или неудачни трактовки; тя е и въвеждане в житейската платформа на критика, в неговата позиция като учен. Случило се така, че е създадена най-рано — тя въвежда и по време.

Това е тълкуване, което прониква в загадките на един нов романов тип — такъв роман европейската култура не познава. За източните да не говорим. Техните словесни структури са съвсем други и ние с европейско самооблъщение им прикачваме собствената си жанрова квалификация. Бахтин разкри една нова творческа позиция към света и я нарече полифоническа. Полифония не значи многозвучие — дословният превод не е точен; тази дословност доведе до заблуждения и употреба на термина под път и над път. Полифония в разбирането на Бахтин за Достоевски значи равноструйност. Тоест: пренебрегната водеща инстанция (автор, герой, идея, чувство), прието единство на равни инстанции. Бахтин анализира една конструкция, която сама по себе си е философия. Той не разкри „форма“, с която да е изразено „съдържание“. Понятието „поетика“ във възгледа на Бахтин и във всеки сериозен възглед не се занимава с „формата“, нито със „съдържанието“ или „мотивите“. То разкрива срещата на едното с другото, доколкото те могат да съществуват като „едно“ и „друго“ (аз лично никога не успях да разбера кое е „форма“ и кое „съдържание“, а и не вложих усилие). Това именно е структурата на художественото произведение, тази конструкция като неразчленено единство, която позволява цялото да се наблюдава във всяка частност. Бахтин се занимава именно с това; останалото е за автори от по-малък ранг. У нас раздражението у някои критици от Бахтин дойде именно от негодуванието, че той разчленява нещата — например не се занимава с „религиозните и философските идеи“ на автора, с неговите „нравствени терзания“ (т. е. не превръща литературата в претекст, в повод да се изкажат разбирания, които може да се изкажат и без литературата), ами се занимава с „поетика“, с нещо „формално“. Стигна се дотам, че един публицист, за да угоди на подобни кръгове, обидени от Бахтин, се провикна: „Той, тоя Бахтин, аслъ влуди (цитирам) много млади глави!“ Темата на тази статия включва и възприемането на Бахтин, но без обзор на мненията или на повлияните от него интерпретации. Куриозни нелепости като цитираната са част от „възприятното поле“, защо да ги крием? Разминаването с понятието „поетика“ и „полифонизъм“ е голямо и то личи еднакво в раздражението и в безкритичния „попивателен“ възторг.

Думата полифония е красива. Като се изпуснат основанията на оригиналната ѝ трактовка, тя се разпространява поголовно и престижно. Въобще привнасянето на Бахтинови понятия — в случаите, когато отпаднат основанията им — издава все престижни амбиции. Критиката започна да говори за полифонизъм. Но както споменах — с буквално превеждане, като „многозвучие“, а не „равноструйност“. Достатъчно е произведението да е по-„многопластово“, „по-сложно организирано“, да замирише на едно и на друго. Същото е с „амбивалентност“. Терминът нахлу стремително, но олекотен от оригинален смисъл, антитерминологично — просто така, за шик. За несполучливата му употреба не е нужно да ходя далече, защото разполагаме с подръчен пример — от собствени съчинения. Ако ми е позволено малко оправдаване, ще кажа,

че ъвреме съзнах това прилагане на термина и се опитах да го нюансирам в други интерпретации (пак на Радичков), които може би отстраниха юношеския патос. Поголовно се разпространи и друг възлов термин на Бахтин — карнавализация. И то антитерминологично, без връзка с авторския му смисъл. Достатъчно е да се види нещо по-весело, по-разчупено, по-закачливо и преливащо и бързо му се вменява карнавалност.

Та за отказания философски монолизъм и за подхода към Достоевски. Известна е находката в тази трактовка. Полифонизмът е субстратът на диалогическия възглед. Откритието извади от равновесие доста домогвания до Достоевски, направи ги излишни. Най-напред демаскира „офилософяването“ на изказвания и постъпки на героите: този произвол, нарушаване на целостта, отнемане на основните лостове на един механизъм.

Едно е да се разгледа „множество от характери и съдби в единен обективен свят и в светлината на единното творческо съзнание“, което му налага своята последна инстанция, присъда и печат. Това множество, отличаващо литературата изобщо, е монологизирано. Върху него лесно се философствува и морализаторствува, лесно се вадят постулати, защото те са като всеки герой и идея — завършени, окончателни. Колко му е тези критически навици да се проявят и върху Достоевски. Та при него всичко звучи „философски“, всеки се вълнува от смисъла на живота, мнозина стоят пред последните въпроси на духа! Примамката те да се абсолютизират е мъчително сладостна и критик без сериозен възглед ѝ се поддава.

Съзем друго е да се разгледа множественост от равноправни съзнания, където всеки глас и всеки постулат има право на съществуване, нищо не се обезсмисля от друго, няма това право и авторът. Но да дадем думата на Бахтин: „Опитвайки се да вкарат показаната от художника множественост от съзнания в системно монологичните рамки на единен светоглед, те са били принудени да прибегват или до антиномика, или до диалектика. От конкретните и цялостни съзнания на героите и автора са се обелвали идеологически тезиси, които или са се разполагали в динамичен диалектичен ред, или са се разполагали помежду си като несменяеми абсолютни антиномии. Вместо взаимодействие на няколко неслети съзнания се е представяло взаимоотношение от идеи, мисли, положения, задоволяващи едно съзнание. И диалектика, и антиномика наистина съществуват в света на Достоевски. Мисленето на неговите герои наистина понякога е диалектическо или антиномическо. Но всички логически връзки си остават в пределите на отделните съзнания и не управляват събитийните взаимоотношения между тях. Светът на Достоевски е дълбоко персоналистичен. . . Мисълта, въвлечена в събитието, сама става събитийна и придобива този особен характер на „идея-чувство“, „идея-сила“.“

Става въпрос значи за едно основно превращение: онова, което в литературата до Достоевски е било обект на авторското съзнание, при Достоевски става рефлексия на самия герой: няма действителност сама за себе си, в твърди и завършени очертания от една гледна точка; има действителност, приета от едно съзнание. Останалите съзнания също „обсебват“ действителността в себе си. Самосъзнанието е доминанта на това творчество, то е героят. Гледище над него; автор над него; завършена позиция, която да го поглъща — няма. От трите възможни форми на разкритие на героя от автора — във форма „той“, „аз“, „ти“ — Достоевски отказа ползуваните две и избра третата. „Авторът говори чрез всяка своя конструкция не *ЗА* героя, а *С* героя“, подчертава критикът в едно принципно ново за поетиката обобщение. Същото важи за идеята. Тя не е предмет на наблюдение, а е равноправна на авторското и героевото съзнание. Идеята е герой (но в никакъв случай — който обсебва останалите герои), доколкото героят е идея. „Героят на Достоевски е човек на идея-

та; това не е характер, не е темперамент, не е социален или психологически тип.“ Представителите на традиционните поетики сигурно ще се поболят от такова твърдение. Да им се откаже у който и да било писател, а още повече у Достоевски характерът, темпераментът, социалният и психологичният тип, т. е. любимецът и стожерът на техните размишления, харманът, на който се върше, идеографското поле, на което се импровизира, морализаторствува, философствува, социологизува. . . — това не! Бахтин не предразполага всеки. Но да предпочетеш сконфузеното му подминаване, когато пишеш за Достоевски, говори за черти, които не е удобно да обсъждаме.

Има и други мисли на Бахтин, които изглеждат парадоксални, и авторът им сам ги нарича така: Достоевски мисли не с мисли, а с гледни точки, със съзнания и гласове; две мисли при него вече са двама души. Ако мислеше с мисли, щеше да ги превърне в обект, в инстанция, а себе си в субект. Точно това е вековната литературна позиция, която русинът измени.

Словото у Достоевски е слово, което съдържа чуждото слово. То е напрегнато предусещане на чуждото слово, определя се от него, утвърждава се, утихва, избухва, колебае се, двусмисля се. То е слово със „задна вратичка“ (лазейка), с шанс да измени окончателния смисъл, да не бъде завършена и втвърдена функция. „Произведенията на Достоевски са слово за словото, което е обърнато към словото.“

Във възгледа на Бахтин има идеи, които са основополагащи за един повратен момент в европейската култура. Но са скрити, не са специална тема на автора, Бахтин не им отделя специално място. Те се съдържат в цялата книга; възгледът му тълкува нещо, след като тези идеи са му пружините. Но има и преки твърдения. Например за „разказа без перспектива“, за непосредната близост на автора до героя, за липсата на отдалечен, обектно наблюдаван образ от един субект. Това засяга основния мотив на Бахтиновия възглед: отпадането на субектно-обектните отношения със завършени и твърди позиции, с оценяваща и оценявана същност.

Очевидно става въпрос за нещо, което е принципно ново и непознато на европейската култура и което дълбоко уязвява европейския начин на мислене. Бахтин вижда как у Достоевски се разпада и правата, и обратната перспектива (една от конфликтующите двойки на европейската култура), но не за да се създаде трета (както в изобразителното изкуство — у Сезан), а да се разпадне изобщо гледната точка, подчиняването на нещата на една гледна точка. Перспектива е „спекто“ — гледане, позиция, която обсебва нещата в себе си, в своя зрителен ъгъл. Това е тържество на субект (реален, зрителен в правата перспектива или идеален, множествен в обратната) — едно европейско откритие, основа на антропоцентристкия възглед и на двуделния механизъм на културата („Съпоставки в изкуството“ посветих на този проблем, върху който ми предстои още много работа.) Този механизъм е поставен от Достоевски на сериозно изпитание. Европа, Западът в частност, се разминава с него по тази причина и лесно го вкарва в своите принципни модели, като илюстрира с неговите конструкции свои нравствени, философски, религиозни и пр. системи. Причината, във всеки случай, не е „руската загадка“. Причината е новата творческа позиция, която отказва единната гледна точка и субектно-обектното отношение с неравноправието на субекта и обекта. Полифонията — това гениално писателско и гениално критическо откритие — е алтернатива на европоцентризма. Средоточен в находката си, Бахтин скрито (а може би и несъзнателно, не зная) го насочва към области извън Достоевски, защото те са засегнати от находката.

Полифоническият механизъм не се самоизлюпува. Не идва изневиделица и отстрани, нито случайно спрямо европейския начин на мислене. Той е все пак нейна последица — от нейно дълго превращение. Но забележете — превра-

щение в пътища на развитие, които не са главни в европейската култура, а са нейната „обратна страна“. Тази „обратна страна“ не се съгласува добре с „правата“, с официалната, колкото и да „изтичат“ форми и подтици от низовата към официалната. Народните култури не се придържат към двуделния механизъм на официалната, лично-творческата, и към маса други нейни основни признаци, даже и антропоцентрическия. Те са памет за отречени културни признаци — отречени от Древна Гърция и от последвалото хилядолетно европейско развитие. Затова тяхната намеса в официалната, лично-творческата култура до ден-днешен (особено днес) е винаги възбуждаща — не че е „фолклорна руда“, но че съдържа черти и импулси, които не са обичайни за „високия културен слой“, започнал да омръзва. Но да не се отклоняваме повече в този бездънен въпрос. Мисля, че диалогическият възглед на Бахтин се вълнува именно от тази „обратна страна на културата, от нейните брожения, необичайност, жанрови и словесни превращения и „яростно избухване“ у двамата писатели. Критикът се вълнува от тази дълбинна пулсация на европейската култура, която пулсация се превръща в един колосален въпрос на русина към европейското мислене.

3.

Нищо по-естествено от това в двете си книги Бахтин да отделя много място на карнавалното светоусещане. Там неговият Достоевски се оглежда в неговия Рабле и обратно. У Достоевски карнавализацията продуцира словесно-жанрови форми, пазейки в паметта си менипейните черти. У Рабле тя се снима с тържеството на народната празнична култура, на средновековния смях, на гротескния реализъм и на материално-телесното снижение като грандиозен извор на пародии. Сократическият диалог и менипеята предпоставят карнавалното начало в европейската култура, Достоевски го увенчава в полифоническия роман.

Карнавализацията като римски и средновековен „превод“ на менипейното начало се съчетава в странна хубост с полифоничната идея.

Ако не разполагаме с диалогическия възглед, това съждение не би ни хрумнало за нищо на света.

Карнавалът е светоглед на миналите столетия. Той освобождава от страха и приближава човека до човека, създава зони на свободен, фамилиарен контакт, събужда радост от смените, неочакваностите и веселата относителност на нещата. Карнавалът противопоставя демократичния човек на мрачната едностранчива сериозност, породена от страха и укрепена върху страха. Тази сериозност е официална — породена е от догма и се крепи върху догма, враждебна е на изменението, жадува да абсолютизира обществения и политическия строй. Смехът — свободният, карнавалният — е нейната алтернатива. Този смях е естетическо отношение към действителността, което не може да се преведе на логически език. Смеховата позиция парира всяка догматична сериозност и абсолютизация, отстранява единната гледна точка. Карнавализацията е „евристичен принцип, който позволява да се открие новото и невиджаното до този момент.“ (Тук е впрочем едно от увлеченията на диалогическия възглед: карнавализация, евристичен принцип критикът вижда и вменява едва ли не на цялата художественост, която по същество постоянно открива и преоткрива.)

Карнавалните мотиви на менипеята се обновяват в руския писател: изключителни ситуации, резки контрасти, оксиморон в сюжетните съчетания, преминаване на нещото в своята противоположност, свобода на сюжетния и философския замисъл, метафизичен универсализъм, фантастика, ексцентрика и скандали, които постоянно рушат и малкия порив за епическа цялост и свързаност, вертепен натурализъм, фамилиарен контакт на всички равнища на обществе-

ния живот и езика, ненормални нравствени и психически състояния, довеждане на нещата и идеите до предел, отклик на идеологическата злоба на деня. Жанровата памет мотивира тези черти в една гениално открита романова организация. Всичко е релативизирано, извадено от възможните му йерархични гнезда — включително общуването: тук също не се спазва йерархия, съсловна или езикова. Карнавализиран бива един каприз на Настася Филиповна; но и постоянното битуване в скандал на русите в „Играчът на рулетка“; но и съдебните сцени в „Братя Карамазови“; но и площадните сцени в „Престъпление и наказание“. У Достоевски, за разлика от Рабле, карнавализацията най-активно се проявява в предела, до който са доведени нещата. У Рабле са винаги („зад предела“), в ексцесното, „прединфарктното“ им състояние, в ламтежа за последните въпроси на битието, които са все предпоследни, в границата на битие и небитие, на реалност и фантазмагория. Понятието „погранична ситуация“ не принадлежи на Бахтин, макар че го употребява често. Неговият литературоведски еквивалент е „праг“. Прагова ситуация критикът вижда и в частния живот, и в бита, и в обществения живот. Праг значи кризисно време. Мигът в праговата ситуация у Достоевски се равнява на години.

Самият карнавал, празникът, е грандиозната проява на смеха, неговият площад, зоната на диалогизирането и развенчаването, на незавършеното общуване и безкрайността на битието. Тук всички са участници, няма субект и обект, няма актьори (изпълнители) и зрители. Той не се играе, а се живее демократично, антийерархично. Животът е изведен от обичайна орбита, той е един обратен свят (мир наизнанку). Карнавалът е празник на всеунищожаващото и всеобновяващото време. Той е вторият живот на народа, живот, организиран на смехови начала. Не бива да се смесва със зрелищно-театрални форми: карнавалът не е изкуство. Той се намира на предела между живота и изкуството.

С всичко това карнавалът се възправа срещу официалния празник, а понякога даже го обсебва пародийно в своите мистерии. Което значи, че преобръща смисъла и предназначението му. Официалният празник е узаконен от установения порядък (от институциите на властта или църквата), той не създава втори живот, а осветява съществуващия строй, неговата стабилност и догматика. Затова е сериозен. Неговата функция е да подчертае йерархията: на празника човекът се явява с атрибутите си в обществото, със звания, ордени, заслуги заема полагащото му се място според ранга. Тук никой не може да разменя местата, всеки жест дори е осветен и санкциониран. Официалният празник осветява неравенството. Само карнавалът осветява човешкото освобождаване от господстващата правда и строй, той отменява йерархиите, привилегиите, нормите и забраните. Човекът сякаш се презарежда за нови отношения, завръща се към себе си, към естеството си, отчуждени в регламентираното с неравенство общество. Карнавалът се „противопоставя на охранителната неподвижност, на претенцията за вечност и неотменност на установения строй и мироглед“. Универсализмът на средновековния смях има изключително важна особеност: неразрушима връзка със свободата. Пародийните му форми си „играят съвсем необуздано с всичко най-свещено и важно от гледище на официалната идеология“. (Разбира се, не трябва да забравяме така важното обстоятелство, че казаното за карнавалния светоглед на „мрачното средновековие“ — нали така го наричат школските представи? — е възможно при търпимост от страна на властта и официалната идеология.)

В бележките на Бахтин четем: „Не трябва да се насажда смях. Празненството на празника е безкрайно и безначално.“

Карнавалният празник не е мотив на средновековната народна идеология. Той е нейната сърцевина. Достатъчно е да допълним, че карнавален живот е

имало близо. . . три месеца. Три месеца празник! Три месеца свобода от страха, йерархията, привилегиите и абсолютните представи!

Във връзка с четирите белега на карнавалния смях (празничност, всенародност, универсалност — насочен е към всичко и към всички, — и амбивалентност, пародийност) Бахтин настоява на разликата между него и сатирическия смях. Чистият сатирик поставя себе си във от осмиваното явление, противопоставя му се, а понякога и догматично, застинало издига себе си в идеален ранг. Амбивалентният смях обхваща целия свят, включително и необособената гледна точка на самия смеещ се. Тези идеи на Бахтин дадоха известен тласък у нас да се разглежда по-внимателно и прецизно смехът на българската култура. Старата и ленива теза за сатирата като силно оръжие на българския смях се сконфузи. Мнозина автори се усъмниха изобщо в сатирическото начало на нашия смях, на преден план излезе разбирането за „амбивалентния“, „пародийния“ смях. Взе да се разбира, че пародия и сатира нямат нищо общо помежду си или ако имат, то или пародията, или сатирата не са истински. Аз съм един от привържениците на такова схващане за нашата култура. Нейните особености се проявиха особено ярко в жанрово неканоничните („незавършените“) й форми (в творби като „Чичовци“, „Житие и страдания грешного Софрония“, „Бай Ганьо“, „Записки по българските въстания“) и в онази релефна линия на прозата, живописата (може би и музиката) на 60-те и 70-те години, наречена „наивистична“.

У Рабле карнавализацията намира гениалното си словесно-романно осъществяване. Неговата естетическа концепция, превращението на народно-смеховата култура в карнавализирана литература Бахтин разглежда под знаменателя на гротесковия реализъм.

В гротесковия реализъм материално-телесната стихия, тази основна стихия на образния строй на Рабле, е дълбоко положително начало. То не засяга частна сфера на живота, то е универсално и общонародно — като празничния смях. Противопоставя се на всякакво обособяване и затваряне в себе си, на отвлечената идеалност и независима от земята и тялото значимост. Диалогическият възглед на критика намира във формите на гротесковия реализъм своя особен триумф. Тялото и телесният живот имат космичен и всеобщ живот: това не е тяло в смисъл на физиология, на конкретно и осъществено в себе си тяло. Тялото и телесният живот не са индивидуализирани докрай и не са отграничени от останалия свят. Материално-телесното начало е празнично, пиршествено и ликуващо.

Най-важната особеност на гротесковия реализъм критикът вижда в снижението, т. е. в пренасянето на всичко възвишено, духовно, идеално в материално-телесен план, в плана на земята и тялото. Снижението отличава гротесковия реализъм, площадната култура от високите форми на официалната култура. Снижението съединява „горницата“ и „долницата“, придавайки им светогледен, космически характер. То значи приземяване, приобщаване към земното и телесното лоно, към утробата, където едновременно се умира и ражда: то е амбивалентно, защото отрицанието му е утвърждение, а смъртта му е раждане. „Затова именно средновековната пародия никак не прилича на чисто литературната формална пародия от новото време“, заключава категорично Бахтин; една категоричност, която ние не възприехме достатъчно. „Литературната пародия, както и всяка друга пародия, също снижава, но това снижение има чисто отрицателен характер и е лишено от възраждащата амбивалентност.“

На материално-телесното снижение като светогледна основа на гротесковия реализъм авторът е посветил много теоретически страници в книгата за Рабле, но и конкретните си критически наблюдения. Гротеската освобождава от формите на нечовешката необходимост — развенчава я като временна, от-

носителна и ограничена. Гротескният смях и площадното слово са душата на карнавала и на карнавализацията в литературата. В гротескния свят всичко страшно, ужасно, непонятно, ирационално и заплашващо се превръща в смешно страшилище: той ги приобщава към себе си. Той освобождава света от абсолюта и застиналостта. Той прави света един голям диалог на обновлението.

4.

Диалогът във възгледа на Бахтин не е въпрос само на отношение на глагове в една структура. Литературният диалог е проблем словесен и именно в равноправие, дискуссионността и самокритичността на словесните гласове се осъществява романната постройка.

Романът е единственият развиващ се и още незавършен (неготовый) жанр. Отличава го контактът с неговата съвременност, с текущото, със ставащото в техните неотличени, незавършени форми, в тяхната многоречивост и диалогичност, в движението и развитието им. Това е разликата между романа и епопеята. За предмет на епопеята служи епическото минало, „абсолютното минало“ по думите на Шилер и Гьоте. Извор на епическа мисъл не е личният опит, не е личното отношение, а националното предание. Тя пренася върху съвременното ценностно-времените форми на миналото и приобщава това съвремие към света на предците. Епопеята е жанр завършен, затворен, защото миналото е завършено и непроменимо. Със затвореността си тя се отличава и от историческия роман, който също тълкува завършеното минало, но не в неговата абсолютистност, а от гледната точка на съвременността. Като романен жанр той контактува с незавършената съвременност. За епопеята не съществува въпрос „Какво ще стане по-нататък“. Това е типичен романен въпрос. Човекът в романа е герой, непознат на изкуството. „Разрушението на епическата дистанция, пише Бахтин в студията „Епос и роман“, и преходът на човешкия образ от далечното в зоната на контакта с незавършено събитие от настоящето води към коренно преустройство на образа на човека в романа. . . Смяхът е разрушил епическата дистанция; той е започнал свободно и фамилиарно да изследва човека: да го преобръща, да разобличава несъответствието между външно и вътрешно, между възможността и нейната реализация. В образа на човека е внесена съществена динамика, динамика на несъвпадане и разногласие между различните моменти на този образ: човекът престана да съвпада със самия себе си, а следователно и сюжетът престана да изчерпва човека докрай.“

Зараждането на романа Бахтин свързва като много теоретици с отделянето на човека от колектива, с предоставянето му на самия себе си и с незавършеността му, с несъвпадането му със себе си. Това е процесът на субективация и индивидуация. Но и той изглежда недостатъчен, ако не се свърже с подриване на митическото разбиране на културния език. Това подриване става, когато националната култура съзнае своята затвореност и самозадоволяване, когато се съзнае сред другите култури и езици. Така се предизвиква, смята Бахтин, остро усещане за границите на езика, граници социални, национални и смислови. Езикът се разкрива в човешката характерност, зад неговите думи, форми, стилове започват да прозират националнохарактерни, социалнотипични лица, образи на говорещи.

Романът е многоезичие и разноезичие, един диалог. Но той и предизвиква диалог в жанровата система. Романът лошо се съгласува с останалите жанрове и се поставя в доминиращо положение. Той пародира жанровете, разобличава условността и завършеността на техните форми, изтласква едни жанрове, а други въвежда в собствената си конструкция, като ги преосмисля и преакцентува. Едно от откритията на критика, което се популяризира много и у нас,

е романизацията на литературните жанрове. Със склонността ни към „патос за роман“ мнозина от нас преразглеждаха доста жанрообразувания (да речем неканоничните, хибридни образувания, цикъла с разкази) и ги профилираха романо.

Ако Достоевски и Рабле са видени от Бахтин като преакцентувани древни или ниски слоеве на културата и преди всичко смеховата култура, то и романният жанр е видян по същия начин. Коренът му трябва да се търси в народната смехова култура, в неофициалните ниски елинистически и средновековни жанрове с характерната за тях равностойност на гласовете, с липсата на „един стил“ у високите жанрове, с разноречието и взаимопародирането на гласовете, даже с аморфността от гледище на една завършена и висока условност. Твърде спорната теза на Бахтин и Ервин Роде за античен роман всъщност не е толкова спорна, като се има предвид на какво почива романът. Липсва му индивидуацията и целият комплекс от подбуди в ново време, но му е присъщ фамилиарният контакт с една развиваща се съвременност, по-точно с актуалност, и то не само житейска, но и културна. Един наш античния подходи по този начин към въпроса за романа в античния свят и даде интересни обяснения. Той посочи, че винаги, когато възниква или се обновява, романът тръгва от нелитературното и нехудожественото, което е повече способно да отрази „ставащото“, отдалечило се като недостъпна сфера на похабените и условни (завършени в себе си) литературни форми. В романа винаги има някаква неофициалност и известна аморфност — неслучайно днес той продуцира най-експериментаторски форми.

Диалогическият възглед на Бахтин, така активен спрямо романа, показва къде се препъва традиционната поетика в тълкуването на жанра. Обикновено теоретиците искат да разглеждат романа като завършен, „готов“ жанр, равноценен в жанровата система (втора грешка) и като жанр с конституирана в историческия развой система (трета грешка). Същото е при стилистиката. Тя не познава многогласото диалогично слово на романа, а още по-малко пък го съзира на границите на културите и езиците. Тя го търси в стилистическото единство, или както казва Бахтин, иска да пренесе симфоническата (оркестрованата) тема върху пиано.

„Стилет на романа е в съчетаването на стилове, езикът на романа е в съчетаването на езици.“ Това е основна теза на критика. Поетическите жанрове се развиват в руслото на обединяващи и центростремителни сили на словесно-идеологически живот. Романът, обратно, се развива в руслото на децентрализиращи центробежни сили. Той е верен на произхода си, на първообразите си; склонен е да подчертава това днес дори в някои казионно-официални творби. Художественото съзнание в поетическите жанрове се осъществява в своя език, то е винаги иманентно на този език и се изразява в него без уговорки. Това е език на „единен и единствен птоломеевски свят“. Езикът на романа значи социални езици, разноречие около него, вавилонско смесение на езици. На същата основа критикът наблюдава и романния стил, очертан с признаци като хибридизация, диалогизирано взаимно осветление на езиците и чисти диалози. Тук авторитетното и авторитарното слово е поставено на страшно изпитание и търпи истинско крушение. Както в карнавала или преди него в менипееца, всяко докосване до авторитетното слово е взрив от пародии и превръщания, така горе-долу постъпва и романното слово. „Авторитетното слово не може да се изобрази — то може само да се предаде. Неговата инертност, смислова завършеност и закостенялост, неговата външна твърда обособеност, недопустимостта в отношението към него на свободно стилизиращо развитие — всичко това изключва възможността за художествено изображение на авторитарното слово. Неговата роля в романа е нищожна. То не може да бъде съществено двугласно и да влиза в хибридни конструкции. Когато се лиши от своя

авторитет, то просто става обект, реликва, вещ. То влиза в художествения контекст като чуждородно тяло, около него няма игра, разноречиви емоции, то не е обкръжено от развълнуван и разноразличен диалогичен живот. Около него контекстът умира, думите изсъхват. Затова в романа никога не се е удавал образът на официално-авторитарната истина и добродетели (на монарх, на духовна, чиновническа, морална и прочие истина). Достатъчно е да напомним безнадежните опити на Гогол и Достоевски или евангелските текстове у Толстой в края на „Възкресение“...

От ъгъла на диалогическия възглед може да се наблюдават още много въпроси на романната и изобщо художествената поетика. Да речем, толкова аморфният и в нашата, и в чуждестранната критика въпрос за образа на автора и авторовото присъствие в творбата; за хронотопа (време-пространството) в романа, който също предизвиква епидемия в нашата критика; за неслизащия от сцената въпрос за отношението „съдържание“ — „форма“ — „материал“.

5.

Казаното дотук позволява да обобща главната черта на диалогическия възглед: отношението му към явления, които трансцендират себе си, излизат от себе си, не съвпадат със себе си; към явления, които се означават, осмислят се в диалога, вън от затворен кръг. Диалогическият възглед не е само интерпретационен инструмент за двама писатели и един жанр — в такъв случай не би бил възглед. Той засяга всяка фибра от интелектуалното въздействие на критика.

Много от неговите прояви изглеждат аморфни, защото са афористично поднесени или даже са случайно хрумване. Но те никога нямат аморфен, етюден или случаен характер. Защото са възли от възглед. „Естетика словесного творчества“ е тяхното поле, но, разбира се, може да ги срещнем в цялото, малко по обем творчество на големия критик.

Всяко явление на културата Бахтин наблюдава в погранична ситуация, съотнесено, никога само за себе си. В този смисъл неговите критически усилия са пронизани от семиотически патос. Той гледа на явленията знаково и структурно, без да си служи с инструментариума на тези направления за изследване на цялостите, без да показва и лична симпатия — даже напротив, изказвал е съдържано критично отношение.

Културата не е сума от явления, а цялост. Иначе тя не би функционирала. Това е основополагащ тезис на семиотиката, без да е неин приоритет. Това е мнение и на Бахтин, споделяно прямо на няколко места и осъществено в критическата му продукция: в конкретните анализи и в теоретическите постулати. Литературознанието, смята той, трябва да установи потъпчана връзка с историята на културата. Литературата не може да се разбере вън от контекста на културата и „както често се прави, опосредствувано, през главата на културата да се съотнася със социално-икономически фактори.

Подлага на остра критика тясното спецификаторство. В увлеченията на спецификаторското мислене се пренебрегва връзката между областите на културата, допуска се, че границите им са абсолютни и в тях те са спокойно завършени. Тълкуването е безполезно (поне за мощно обобщение), ако е извършено без съзнанието, че най-напрегнато и съществено културата живее в пограничните си зони, в диалозите, в смените, в преминаванията на едно в друго. У Бахтин, може би се подразбра дотук, това не е само теоретическо благопожелание за трудно критическо усилие, а същност на това усилие. Той наблюдава нещата по този начин и в малкия, и в големия проблем, и в тясната, и в обширната област. Достоевски за него не е критически предмет на изследване на един

писател. Също и Рабле. Също романът и романното слово. С проблемните, жанровите, словесните въпроси от този „малък кръг“, да повторя, Бахтин обхожда тяхното предполагагане, развитие и последиствие — видяхме нишката на този „обход“.

Позицията си на наблюдение на културите Бахтин нарече с популярния в руски език термин и непопулярен у нас: *вненаходимость*. Това не значи наблюдение от страни, а наблюдение на една култура през очите на друга. А това пък значи наблюдение не с чужди средства и мярка, а наблюдение на пограничната и най-напрегната зона, излъчванията на диалога. „Внутринаходимость“ би значило спецификация, затваряне в областта, изследване на нейното равенство на себе си, на завършеността и пр. „Един смисъл разкрива своите дълбочини, като се среща и докосне с друг чужд смисъл.“ Това е начало на началата в диалогическия възглед. С неговите средства се тълкува идеята у Достоевски, полифонията, карнавализацията, гротесковият реализъм. . . до културите. Очевидно то засяга всяка структура, т. е. всяко организирано цяло, което се вмести в саморазкрива в отношение с друго цяло и никога не е затворено в себе си. Любителското разбиране на понятието „структура“ като „строеж“ или още подилетантското — като „форма“ се обезкуражава не само при среща със сериозен структурален текст, но и при среща със семиотизиращите идеи на Бахтин.

Така той схваща и самосъзнанието, говори за „вътрешна социалност“ на субекта. Така схваща и отношението на съзнаващото и съзнаваното битие: истината не е в едното или другото, а в отношението им; „истината е присъща не на самото битие, а на опознатото и възприетото битие“. Тя е присъща на диалогическата същина. Естествено Достоевски му дава най-солидно основание за този извод. Най-важните жестове на самосъзнанието се определят от отношението им към други съзнания; към „ти“, а не към „той“ или „аз“. В „Проблеми на поетиката на Достоевски“ е казано, че за човека не може да се говори: така е устроен романният герой на руския писател; може само да се обръщат към него. (Каква плесница е този извод на всяка амбиция героят на Достоевски, заедно с негови постулати, с негови мисли и блъскащи се идеи, да се извади от равногласието и да се философствува, морализаторствува заедно с него. . .)

„Да живееш, твърди критикът, перифразирайки популярния афоризъм, значи да общуваш.“

Текстът живее в съприкосновението с друг текст. (Сякаш чуваме дълбоко уважавания от Бахтин Лотман.) В точката на съприкосновението текстът се диалогизира, езикът му става система от езици, *разноезичие*, *равноезичие*. Предполагане за тази семиотическа идея Бахтин е имал в ранните си съчинения — например за наличието у Достоевски само на субект и обръщение и ефектната фраза-идея за „слово за словото, обрнато към словото“. (В съветската критика беше обрнато внимание на ранносемиотическите идеи на Бахтин преди тяхната популярност и преди шестията на школата.) Контекстът, продължава Бахтин в духа на тартуския учен, е потенциално незавършим; кодът е завършим. Кодът е техническото средство на информацията, той няма познавателно значение. Кодът е нарочно установен, умъртвен контекст — една теза, която е доста рискована.

Диалогът като същност на вид естетическо познание не се затваря естествено в сюжета. Там той би бил завършен, което значи умъртвен. Той се извършва, както неведнъж се подчерта, в пограничните зони, извън сюжета, независимо от сюжетните взаимоотношения на героите, обемащ цялото и „отварящ“ го към друго цяло.

Диалогическият възглед дава отговор и на други основни въпроси на художественото познание, два от които са шекотливи. Единият е въпросът за смисъла. Смисълът е продукт на диалога, отношение. Значението е, обратно, изтекло от диалога. То е нарочно абстрахирано от него. (Тук е сериозното разминаване на Бахтин със структурализма.) В него има само потенция на смисъл. Смисълът е безкраен и може да се актуализира само в съприкосновението с друг смисъл. Самотен смисъл не може да има. Актуалният смисъл принадлежи на два срещнати смисъла. Тези идеи Бахтин изказва в бележките към края на живота си. Но се е догаждал за тях в „Проблема за съдържанието, материала и формата в словесното художествено произведение“. Фактът, твърди младият учен, няма право на глас. За да го получи, трябва да стане смисъл. Но не може да стане смисъл, ако не се приобщи към единството, ако не приеме закона на единството. Изолираният смисъл е *contradictio in adjekto*.

Бахтин изказа своето разбиране на два от най-болезнените въпроси в днешното литературознание: за точността и научността. У нас те се обсъждат, но най-често с периферни, а понякога и с комични средства. Някои по-млади литературоведи поддържаха тезата за научността на критическото познание, но или лошо мотивираха разбирането си, или лошо ги разбираха. Понятието „точност“ беше разбрано като аритметика, като две плюс две равно на четири, като продукт на мерки и теглилки — мнозина ги болеше, и то как, от това грубо посегателство срещу фината и артистична материя. А всъщност ставаше въпрос за съвсем друго. Точност в новите методи значи най-напред отказ от „вчувствуването“, от импресионистичния подход и после любов към един метод, в който петнадесет излишни изречения ще се спестят от един изработен термин или друга точна критическа апаратура. Но за прилагането му са потребни особени средства (сред тях прословутото „броене на думи“ стои на последно място, а може и изобщо да го няма), но и особена лоялност. Критиката на Бахтин е точна във високия смисъл на понятието. В противовес на това се говореше за критика като художник — излезе и такава книга от Оскар Уайлд — и за критиката като нещо средно между наука и изкуство.

Бахтин отрича точността и научността. Точните науки и самата точност са монологически форми на познание. Те дават завършен втвърден продукт. Точността значи съвпадане на предмета на себе си — нещо, което е противоположано на диалогическия възглед. Интерпретацията на смисъла като диалогическо явление може да бъде само инонаучно. Бахтин се опира и на определението на Аверинцев за науката за символа или по-точно за символюлогията като инонаучна форма на познание. Философията, заключава Бахтин, започва оттам, където свършва точната научност и се заражда инонаучността. Философията е метаезик на всички науки, на всички видове познание.

От казаното става ясно може би как Бахтин гледа на стиловете и творчеството съзнание. В „Предистория на романното слово“ той го вижда на междата на езиците и стиловете — там, където е склонен да наблюдава всяко активно, структуриращо явление. Доказателства има във всичките му съчинения.

Романа на Достоевски, полифоническото художествено познание критикът извежда от пределите на романния жанр, сам по себе си диалогизация в най-висока степен. Диалогизацията на романа на Достоевски е друга степен.

Стилът не може да се разглежда сам за себе си. Той е част от други структури, като най-близката Бахтин смята, че е жанрът. На тази връзка критикът настоява на много места, но особено упорито в „Словото в романа“. Там той прави възхитително отграничение на диалогическия си възглед от механичното или „артистичното“ разбиране на стила. „Откъсването на стила и езика от жанра да голяма степен стана причина да се изучават предимно и само индивидуалните и присъщите на отделни направления обертони на стила, а неговият

основен социален тон да се игнорира. Големите исторически съдби на художественото слово, свързани със съдбите на жанровете, са засенчени от малките съдби на стилистичните модификации, свързани с отделни художници и направления. Затова стилистиката е лишена от истински философски и социологичен подход към собствените проблеми и затъва в стилистични дреболии; тя не може да усети зад индивидуалното и присъщо на отделни направления развитие големите и безименни съдби на художественото слово. Стилистиката в повечето случаи се проявява като стилистика на камерното майсторство (комнатно мастерство) и игнорира социалния живот на словото извън ателието на художника, в простора на площадите и улиците, в градовете и селата, в социалните групи, поколенията, епохите. Стилистиката бораи не с живото слово, а с неговия хистологичен апарат, с абстрактното лингвистично слово. . .“

Многоезичието е пораждащ лост — ролята му в смъртта на мита и пораждането на романа е много голяма. Така смята Бахтин на й-общо. В процеса на взаимното осветяване на езиците и културите, което, изглежда, е антимитическо явление, нехарактерно за така наречените „затворени общества“, езикът вече е нещо съвсем друго.

Светът на Птоломей се заменя със света на Галилей. С имената на двамата философи, с техните емблеми, може да се назове същността на диалогическия възглед на Бахтин.

6.

У нас Бахтин е възприеман и безкритично, и намръщено, но и в двата случая повърхностно. В първия се приема неадекватно, във втория се отхвърля неадекватно. (Оставам настрана по-задълбочените му интерпретации, които не са много.) Общо взето, прибягването до него е антибахтинско в принципа си: с изнемване на термин, идея или инструментариум от контекста им. Извадени от диалога, те се вкарват в монолог. Затруднявам се да посоча обратен пример.

Мене специално ме вълнува едно несъгласие с Бахтиновия диалогически възглед и се надявам, че това несъгласие ще бъде по-особена съставка на „взприятното поле“ на Бахтин у нас. Ако не в друго, особеното ще бъде в това, че се отправя критика с мярката на самия възглед. Че несъгласието може да бъде част от възгледа. Такова е едното ми възражение. Другото е с критерий, страничен на диалогическия възглед.

Възраженията ми се пораждат от онова, за което споменах в началото: от някои последици на острия диктат на идеята. Това е принципно положение на голямата идея и то не е пощадило и няколко становища на големия съветски критик. Възгледът му понякога нагажда фактите. Друг път спира в точката, след която се откриват и други, може би и по-сериозни доказателства за същия възглед.

Във второто ме убеди тълкуването на подземното. Малко странно ми е, че точно тук, в този ключов проблем на Достоевски, Бахтиновият възглед е останал по-анемичен. За да удовлетвори диалогическата теза за словото, критикът елементаризира подземното, приравнява го към останалите проблеми, изпуска го като лост за други светове, за „мир наизнанку“. В крайна сметка изпуска го като един надреден диалог. Бахтин твърди често, че диалогът в „Записки от подземното“ се отличава с „порочна (дурная) безкрайност“. Това не е така, независимо че изглежда безукорно точно, независимо, че тук диалогът, имитацията (передразнивание), рефлексите, повишенията и спадовете, пристрастията и безразличията в словесната, в гласовата материя са повече и по-натрапчиви от която и да било работа на Достоевски. Но тази демонстративна видимост трябва да ни държи нащрек. В демонстрацията има прекалено

много привидност. Лично аз не ѝ повярвах, но причината не е никакво отвлечено усъмняване, не е някаква подозрителност. Причината е в схващането ми за подземното като идеограма на Достоевски. (Шестов пръв подхвърля тази идея, но в много груб вид: като грубо философствуване и като грубо разцепване на творчеството на Достоевски на две части — до „Записки от подземното“, твърди той, писателят е лъгал и сега го обхваща ужас от вярата му във фалшиви ценности. И с едното, и с другото философът иска да „извие врата“ на тази гениална проза и да я вкара в желано прокрустово ложе. Впрочем—нещо обичайно за голямата част от подстъпите към Достоевски.) Своето схващане споделих в две студии, публикувани в четвърти и пети том на новото издание на Достоевски. Те са посветени на „Записки от подземното“ и „Престъпления и наказание“. Но със същото убеждение ще подхожда, ако е речено, към останалите романи и въобще към цялото творчество на писателя. Прекалено много са предпоставките, които подготвят идеограма на Достоевски — лични, жинени, обществени, психични. Изворите на тази необикновена повест „Записки от подземното“ се намират още в „Двойник“, „Петербургска летопис“, „Зимни бележки за летни впечатления“, разбира се, „Записки от Мъртвия дом“. Изворите са в обществена Русия, в каторгата, в особено болезненото изтънчено устройство на писателя, в личния му опит и в „пророческия“ дар. „Записки от подземното“ е наистина пролог към Петокнижието (петте романа), както гласи определението на Гросман, повторено с охота от Бахтин. Зависи само как се произнася речитативът.

Аз разбирам Гърча на човека от подземното не само като реакция на обкръжаващите го. Това са, така да се каже, „видимите, чуваните“ гласове, демонстративната реакция. Тя потулва другата реакция, която е важната и в която е живеят на Достоевски: реакция на невидими външни и вътрешни гласове, погледът към нещо, за което сме в неведение и което човешките фалшиви идеали и привички не са опорочили. Жестокият въртоп от реплики, угризения, самообвинения, стрелите във всички посоки в повестта са диалог, който има своята завършеност. Той е мним диалог. Бахтин остава на неговото равнище. А човекът с подземие (държа на определението: с подземие, а не от подземното; същото подземие имат и герои, които далеч не се самоизтезават в подземна дупка, които може да живеят и в дворци и съвсем да не се изтезават), извършва по-висок, надреден диалог. Чрез него той се проблематизира с непредвидена в литературата мощ. „Видимият диалог“ предложи на критиката до ден-дневен обилие от съждения, умозаклучения, страсти и философствуване. Този диалог е равен на идейката на Разколников — критиките се вкопчват в съжденията и разсъждават за тях като за извор на морални и други ценности на героя. Парадоксалистът предизвика толкова много съжаления, симпатии и антипатии. В най-добрия случай беше видян съчувствено като „трагедия на съзнанието“ (у нас от Иван Пауновски).

А този диалог се проблематизира едва след включването му в скрития диалог, предположен от откритото разминаване на героя със средата, с „господата“, с фалшивите вековни ценности, предположен от напрежението заради нещо друго. Думата е за включване в друг вид незавършеност. За нея Бахтин очевидно не е подозирал. Там, в този надреден диалог, е Разколниковото „нещо друго, нещо главно“, което толкова измъчва бедния петербургски студент, което го прави неадекватен, което му е създало типичната за много герои на Достоевски (за тях е идеограмът) обратна житейска посока — за нея обкръжаващите ги нямат и представа. Това прави „подземниците“ чудаци, то разтриса из основи всяко произведение, самата романова конструкция и самия жанр. В тези бездни човешкото стои оголено пред себе си, отърсено от мухъла на един фалшиво натрупан човешки опит. С него се води скритият и градниозен диалог

на героите на Достоевски. В него се блъскат и социалните, и човешките въпроси. По един начин го водят и са крайно неадекватни Разколников, Ставрогин, Митя и Иван, по друг — Мишкин и Альоша. Всички диалози на романите, превключванията на равноправните гласове един в друг и на деформациите им един от друг са все в името на този грандиозен диалог. Парадоксалистът (случайно ли е наречен така?), диалогизира с „господа“ и със себе си остро, мъчително, болезнено, хипохондрично. Но този диалог има своето внезапно и възхитително преодоляване, т. е. в известен смисъл и завършеност. Героят носи изострените черти на всички хора с подземие: мъчително детство, изживени потреси, натрупани комплекси, висока интелигентност, безразличие към обкръжението и към ставащото, което не ги прави безразлични към съдбата на човека. Тези черти ги поставят извън релсите и над останалите. В това „над“ и в това „нещо друго, нещо главно“ е условното прекъсване на порочната безкрайност на диалога. Парадоксалистът и неговото слово са в погранична ситуация, но не съм сигурен дали тя е с обкръжението. В героите на следващите романи наелектризирането намалява. Словото на Ставрогин, Разколников, Вересиллов, Митя, Иван става все по-странно от нормална гледна точка за окръжаващите ги, все повече се плъзга покрай нещата, все по-малко провежда диалог по същество. У парадоксалиста има имитация — груба и безцеремонна — на този „първичен“, „видим“ диалог; у сетнешните герои имитацията стихва. У героя на повестта в крайна сметка усещаме и последната дума, последна инстанция — той си позволява да осъди тези, които го съдят и чиито строги гласове и присъди той разиграва. Така той си позволява да прекъсне ожесточения и поболяващ диалог. Любопитно ми е защо никой не се вълнува от тези „последни“ негови думи, от венеца на позицията му. Пропуска ги и Бахтин, приема навярно и тях като отклик, като рефлексия в гласовата симфония. А те не са такива. Ето ги: „В живота си аз само съм довеждал докрай онова, което вие не сте се осмелили да докарате и до средата, чена всичкото отгоре сте взимали стра- ха си за благоразумие и сте се утешавали с това, мамейки себе си. Тъй че аз май ще се окажа „по-жив“ от вас.“

Парадоксалистът изкарва втория план на съзнанието като първи. Този нов литературен герой писателят нарече „антигерой“. Свикнахме с това определение, но обяснение не съм срещнал. Бахтин не направи изключение от мнозинството, опирайки се само до видимата раздразнителност на антигероя. Критикът пропуска същественото раздвоение у героите на Достоевски: между състояние и позиция. Състоянието (самоняждане, хипохондрия, психотравми, обвинения и самообвинения, постоянна криза, „прекомерно съзнание“) идва от високото и мъчително битийно положение, което отличава всеки човек с подземие у Достоевски. В студинте си направих опит да очертая разминаването, тази странна двойственост, каквато литературата не познава — тя обикновено ги съчетава като причина и следствие. Върху проблема там разсъждавах чрез образа на Разколников. Тук само ще я повтора чрез разминаването между Разколников и следователя — едно от знаменитите разминавания, които Достоевски е описал. Порфирий иска да спаси нравствено Разколников. Той разполага със следователски и интелектуални средства за това. Провежда трите разговора блестящо. Само че Порфирий разговаря с един обикновен младеж, с един объркан на младини човек, с един още по-сбъркан автор на статийка, пълна с пошли идейки. Той не разговаря с Разколников! Ето тук е пунктът на разминаването ми с Бахтин — той се задоволява с видимия, словесно изображение, материализирания диалог между следователя и убиеца. А този диалог е само лакмус за „нематериализирания“, подсказва десетки неща, които не се съдържат в него. Порфирий се разминава с Разколников, няма надежда да проумее кой е и какви providения на съществуото му го измъчват. Не ги знае и

самият Разколников, но ги подозира — спомнете си сцената на моста, обръщането срещу целия свят, обръщането в „обратна посока“. Той е целият едно предчувствие и диалогът му — объркан, неясен, смътен — е на равнището на това предчувствие за нещо друго, което ще се окаже главното в живота му. Идейката, престъпването го тласкат, но причината е другаде. В нея е неадекватността на поведението и словото. Нея прекрасният, уминят, нравственият, скучаещият Порфирий не разбира, с нея той няма нищо общо. Порфирий Петрович е първият лош критик на Разколников! По логиката на надредния диалог не Разколников е негова жертва, а той е жертва на Разколников.

И Митя по същия начин се пробужда от време на време от вцепенението си на следствието и съда и реагира неадекватно, дори смешно на „господата“. Вцепенението — не е ли това мотивът на толкова буреносни герои на Достоевски. Вцепенение от едно провиждане, от един надреден диалог, от размиване с окръжението, от други дразнителни, които деформират и словото им, и поведението им и ги изправят срещу обичайната логика, срещу фалшивите обществени ценности на човечеството.

Другото ми основно възражение срещу диалогическия възглед на Бахтин е от позиция „внезаходима“, не от гледище на самия възглед. Става дума за гротеската. Бахтин не допуска гротеска във от карнавалното светоусещане (от неговата оригинална, истинска същност, а не от формализацията му по-късно до маскарад). Значи критикът разглежда гротеската като феномен само на средновековното и ренесансовото амбивалентно начало.

Преди години у нас под влияние на Бахтин имаше опити да се обяснят гротескни явления на литературата (а даже и на театъра, киното и живописата) в амбивалентна същност. (Един от опитите беше мой.) Основания има, но частични. Радичков например не е раблезианското „всеунищожаващо и всерушащо време, не е карнавализация. Нито Йордан Вълчев, нито Георги Алексиев. Аналогите и напомнянията за някои черти на карнавализация у наши писатели или в постановки на Методи Андонов, Крикор Азарян, Любен Гройс или във филм на Георги Дюлгеров само ни объркват. Да се търси по този начин гротескното начало у Радичков е също толкова неуспешно начинание, колкото неуспешни са сравняванията му с гоголевските „сълзи през смях“ — думи, употребени в щастлив порив и нищо незначещи.

Това са нашенски неудачи. Но не съм убеден и как Бахтин щеше да нарече, ако му се наложеше, гротеската на Радичков, на Кафка, Дали и пр. Той говори за романтическа и модерна гротеска, но не отстъпва от становището си, според което „проблемът гротеска и неговата естетическа същност може да бъде правилно поставен само върху материал от народната култура на Средните векове и литературата на Възраждането“. Дълбоко смущаващо е това „само“, „только“. Така големият критик заема охранна позиция около едно понятие и явление, които са толкова популярни по всички краища и епохи и за които няма задоволително определение — всяко дърпа чертата към себе си. Бахтин също. Друго обяснение ще разколебае основни неща от диалогическия му възглед в този пункт. Така постъпва и Кайзер за модерната гротеска.

Оказва се, че Бахтин е чужд на две от основните оръжия на модерната култура — гротеската и подземното. Анализирайки изумително богатството на преломни епохи и преломни художествени системи, каквито са Рабле и Достоевски, той остава чужд на онова, което ги следва.

7.

Преводът е вид тълкувание. В превода се оглежда езиковото състояние на културата, но и нейното критическо състояние.

За кратко време след „Проблеми поэтики Достоевского“, която е второто, но за поколенията практически първото издание на Бахтиновия шедьовър, у нас се преведоха трите му книги. „Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса“ (1978) и „Въпроси на литературата и естетиката“ (1983) се издадоха в авторитетните поредици на „Наука и изкуство“ за критическа литература „Естетика и изкуствознание“ и „Литературни светове“ (втората започна съществуването си с книгата на Бахтин). Книгата за Достоевски бе издадена на български най-рано, което е съвсем естествено — през 1976 г.

С превод на Бахтин се заеха трима сериозни преводачи от руски — Константин Г. Попов, Донка Данчева и Надя Чекарлиева. Ранната студия „Проблемът за съдържанието, формата и материала в словесното художествено творчество“ преведе литературният критик Димитър Кирков. Трите книги бяха снабдени с респектиращи предговори — от Искра Цонева, Иван Цветков и Светлозар Игов, появили се статии и рецензии. (Статии и рецензии имаше и преди българските публикации — например от Петър Тонков за книгата за Достоевски и от автора на тази работа за „Въпроси литературы и эстетики“.)

Като гледам българските текстове, разбирам, че случаен човек не посегна към големия критик. Това говори за респект. Литературната ни действителност се беше презаредила с този респект. Преводите са не само негово ехо, те отразяват и едно състояние на интерпретацията. Признак за респекта на преводачите е най-напред това, че никой от тях независимо от опита си не се упражнява в словесни експерименти, в преводаческа игра, в излишно сътворчество, в „преинтерпретация“ на оригинала. (Познавам доста такива случаи спрямо други текстове.) Всеки е търпелив, даже скрупулозен, без да е буквален. Попов (чийто превод беше и награден), е най-сдържан, Чекарлиева е най-свободна, а Кирков, изглежда, е имал най-много затруднения с „хегелиански“ усложнения ранен текст на учения. Но очевидно е, че всеки иска да представи Бахтин, но на български или обратно — на български, но Бахтин.

Бахтин има щедра, даже, бих казал, барокова постройка на фразата. Но е равновесна, без емоционални изблици и крайности. (Това я прави класическа, антибарокова.) Фразата му не се олюлява никъде; една професионално овладяна мисъл, която, където и да встъпи, се чувства уверена и предпазена от колебания, придружена с неизбежните за колебливата мисъл патерници на изказ. Потокът на фразата му е плавен, всъщност успокоен. Не му пречи дължината, честото разчленяване в много посоки. Бахтин е типичен представител на руската критическа мисъл с нейната „усилена словесност“. Но за разлика от Сергей Аверинцев например словото му е предпазено ако не от екстравагантност, то от приповдигнатост и от изблици. И едното, и другото поставят значителни въпроси пред преводаческото тълкуване. До каква степен да успокоим тази „усилена словесност“, така несвойствена на нашия език; как да се намери българска съответка на ред думи, които са употребими у нас, но са русизми. Второто и четиримата преводачи са се справили отлично — това са хора, които уважават оригинала, но и собствения си език. Що се отнася до първото има различия в тълкуването. Най-решителен е Попов, който е най-скрит зад текста, но и най-добре намира български синтактически варианти и интонации на фразата.

Още по-неспокоен е въпросът, разчитат ли преводите на популярността на Бахтинови понятия, термини, конструкции и идеи у нас. Отговорът не е съвсем категоричен.

В подробности на преводаческата тъкан няма да навлизам, не е тук мястото. Ще огледам само някои неща, които говорят за „критическото възприемане“ на Бахтин при превода. Бахтин има характерни термини, които отдавна влязоха в употреба у нас — къде удачно, къде не, както посочих. Преди години,

в самото начало на Бахтиновото проникване, един критик бе обвинен в подражание на Бахтин, стигащо до кражба. Един от аргументите беше буквалното ползуване на термина „неготовост“. В диалогическия възглед на съветския критик, в неговото схващане за незавършеността на явленията и за смисъла, който е среща на смисли, терминът „неготовост“ е възлов. (У критикувания български автор той беше употребен буквално и произволно — прозата на Генчо Стоев не е предмет на прилагането му.) Редно беше и в критиката, и в превода да се потърси българска дума, максимално близка, терминологично гъвкава. „Готовост“ не върви. Нашият език не е много склонен към абстрактно изразяване и подобни термини в превод или при критическо пренасяне изпавят пред големи затруднения. В превода на книгата за Рабле Донка Данчева употребява буквализма „готовост“. Изразът „Това е вечната неготовост на тялото“ звучи даже и комично, да оставим, че терминът сериозно е потулен смислово. По същия начин звучи и „готовата истина“ в превода на Попов — то просто значи съвсем друго в нашия език, не „готовая истина“ на Бахтин. И двамата преводачи са се стъписали пред мъчния термин и не са потърсили гъвкава съответка — например „оформена“, „завършена“, „съвършена“. При подхода си към друг толкова често употребяван и така важен термин на Бахтин — „низ“ (част от понятието „материално-телесный низ“) — Данчева се е обърнала чак към Найдено Геров и в пояснение към текста е дала да се разбере, че „долница“ е най-доброто — мнение, към което се придържам с удоволствие. По същия начин и тълкуването на „конечный свет“. Преводачката не се е притеснила от изкуствеността на „небезкраен свят“. Затова пък е постигнала точност и е дала да се разбере, че вниква сериозно в мисълта на критика. „Чрево“ — основен термин на „материално-телесната долница“ — е превела също гъвкаво: с „утроба“ и старинното „чрево“. „Недолжное“ е затруднителна дума. Данчева пак прибегва към изкуствено съчетание — „не трябващо да съществува“. „Недължно“ не може да се каже, думата е битова и ѝ липсва терминологичност. Това е критически текст, той трябва да бъде точен, но и понятен, ясен, но не „обяснен“. Понякога благозвучието може да се пожертвува. Неологизмът е едно от средствата за това. „Чуждост“ например е неблагозвучна дума, езикът ни не е склонен към такива абстрактно-събирателни съществителни. Но е точна за терминологичния случай и не ни отклонява от смисъла, както е „готовост“. Има и други характерни думи у Бахтин, които и на руски не са общоупотребими. Например „отмыслить“. В „Проблемы поэтики Достоевского“: „отмыслить идею“. На български: „да отнема идеята“. Това е отнемане на Бахтин, проиграване на важен стилистичен и тънък смислов мотив на критика. А защо не и български неологизъм, като на руски — „да отмисли идеята“? Попов се е стъписал пред евентуалното отклонение на езиковата привычка. А преводът на критическия текст се нуждае често от подобно отклонение. Разсъждавайки за карнавализацията в „Проблеми. . .“, Бахтин казва „в смърти провидится рождение“. Попов: „в смъртта се предвижда раждане“. Защо не „провижда“? За да се избегне буквализмът? Или заради зле разбрано опасение от буквализъм? „Лазейка“ (пролука, задна вратичка) у Бахтин се употребява терминологизирано, и то много често — с думата той означава незавършеното слово. На български „задна вратичка“ сякаш не може да се терминологизира, съпротивата на битовизма в думата е по-силна, отколкото в руски. Преводачите не са направили опит за терминологизиране, а са търсили смислова синонимика. Попов я намира много удачно: веднъж „задна вратичка“ (за словото на Митя Карамазов), друг път „хитрина“ (за словото на простодушния Деушкин), трети път с „тайните ходове на мисълта“ превежда „лазейки мысли“ на Иван Карамазов!

Типично Бахтиновото словосъчетание „организованный на смеховом начале“ в учудващ несполучлив превод на Данчева е станало „организиран на началото на смеха“ (по-нататък е изправено „на смехово начало“). „Началото на смеха“ не е Бахтиновият термин и значи друго! Пак някакво колебание, някаква несигурност и стъписване пред сложната критическа апаратура на автора. А затруднението отпада, ако преводачът знае, че в критиката ни „смехово начало“ се разпространи след Бахтин масово. В този смисъл недопустима е грешката с „жанровая память“ — този така познат термин на критика. В превода на Данчева — „жанров спомен“ . . .

Подобни случаи ме навеждат на мислите, които подхвърлих по-горе. Винаги съм смятал, поддържам становището си и тук, че рецепцията на един чужд голям автор в дадена култура означава съгласие на критическото и преводаческото тълкуване. Ако едното се отклонява, другото да го коригира. Преводът със своята точност може да коригира един критически неточно използван термин и обратно — вярното критическо приложение на идея или термин може да коригира неверния превод. Случаят с „жанров спомен“ не говори в полза на преводача, както „неготовост“ не говори в полза на критика и на преводача.

Случаят с „остранение“, с този така екстравагантен термин на Шкловски, почти невъзможен за превод, показва, че при повече усилие или интелигентност може да се намери интересен вариант. Не е изключено във варианта да се приложи и малко натиск върху езиковите привычки. Нищо няма да му стане на езика! Та „остранение“ бе преведен от Димитър Киров с „очуднение“. Според мене — находка. Киров се доближи максимално с този неологизъм до същината на една цяла теория на ранния Шкловски. А защо не чрез неологизъм? „Остранение“ не е ли същото? С находката си Киров коригира честата и неинтелигентна употреба на термин, който е само привидно близък на „остранение“ — „отстранение“. При Шкловски никъде не става дума за отстраняване! С термина и с цялата си теория той ратуваше за възприемане на художественото произведение като видяно за пръв път, като „чудо“.

Ето че и преводът може да коригира критиката.

Изобщо възприятието на един голям критик — а това вече е практика на културния ни живот, не нещо инцидентно (с тези чудесни поредици, макар и позакъснели!) — е „комплексен проблем“, едно състояние на културата, пълно с драми. То е един от най-възхитителните диалози в културите. В случая ние се докоснахме до един от тях.