

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 7, 1987

Есеистиката е един от най-живите и бързо развиващите се жанрове на съвременната словесност — така започва статията си „Законите на свободния жанр. (Есеистиката и есеизмът в културата на новото време)“ съветският литературовед Михаил Епштейн и веднага задава въпроса — на коя словесност — художествената, литературнокритическата, публицистическата, научнопопулярната? Белези на есе се откриват лесно и в съчинения на писатели, посветени на въпроси на съвременната наука, и в съчинения на естетствователи, посветени например на нравствеността.

Въпреки че в съветската литература се появяват все повече произведения от този жанр, в съветското литературознание няма нито строго определение на есеистичния жанр, нито трудове върху него. Трябва, разбира се, да се добави, че същото е положението и в чуждестранната наука — и там липсват солидни и общопризнати определения на есеистиката и тази задача се обявява понякога просто за неосъществима. „Какво представлява есето, никога досега не е било точно определено“ — твърди един литературен рецензир, а друг добавя още по-категорично: „Есето не може да бъде приведено към каквато и да било дефиниция.“*

„Неопределеността“, „неуловимостта“ на есето — както пише М. Епштейн, — не е пропуск на теоретическата мисъл, а основно качество на самия жанр, което го подтиква да нарушава непрекъснато собствените си жанрови граници.

За щастие, в литературата съществува произведението, по отношение на което спорете: есе ли е то, или не е — са невъзможни, защото това, което е станало литературоведски термин, наричателно име, в заглавието на това произведение е поставено като собствено име — „Essais“ от М. Монтен (в традиционния превод на руски „Опити“). В тази книга съвсем ясно е показан „генетическият код“ на есеистическия жанр, претърпял впоследствие много творчески трансформации. Независимо че „Опити“ неотдавна отпразнуваха своята 400-годишнина, значението им продължава да расте, присъствието им да придава мащабност на теоретическите спорове и да изяснява много неща в жанровата ситуация на съвременната словесност.

* Dictionary of World Literary Terms. Ed. by J. T. Shipley, L., 1970, p. 106; „Current Literary Terms. A Concise Dictionary of their Origin and Use.“ L., 1980, p. 98.

Рядко се случва произведение на един автор да създаде цял жанр, който да се развива възходящо в продължение на векове. В обстоятелството, че есето има индивидуален творец — Монтен — е намерило израз същественото качество на този жанр, насочен към саморазкриване и самоопределение на индивидуалността. „...Тъй като нямам никаква друга тема, се обърнах към себе си и избрах за предмет на моите писания самия себе си. Това навярно е единствената по рода си книга с такъв странен и чудноват замисъл.“

Още по-съществен и отбелязван от всички епиклопедии и речници белег на есето е наличието в него на конкретна тема, чийто обем е например много по-тесен, отколкото например на трактата. Ако погледнем обаче заглавията на Монтеновите есета, ще открием и такива „общи“ и „отдалечени“ заглавия като „За суетността“, „За добродетелта“ и др. под., а такива теми не би пренебрегнал и най-абстрактният моралист и систематизатор.

Предметът на есето — изтъква М. Епштейн — се представя не в именителен падеж, а в предложен, разглежда се не в упор, а отстрани, служи като предлог за разгръщане на мисълта, която, оплавяйки кръг, се връща към самата себе си, към автора, като към точка, от която тръгва и се завръща. „За“ придава на жанра известна незадължителност и незавършеност. Есето започва винаги със „За“, защото истинският, макар и невинаги разкрит негов предмет, е самият автор, стоящ в именителен падеж“, който по принцип не може да разкрие себе си докрай и затова избира частна тема, та, нарушавайки границите ѝ, да разкрие безпредельното, което стои зад нея.

В раздела „Интегрална словесност“ М. Епштейн се спира на жанровата принадлежност на есето — който и да е друг жанр принадлежи на определена сфера на усвояване на действителността. Статията, монографията, рефератът са научни жанрове; епопелата, романът, трагедията, разказът са художествени жанрове; дневникът, хрониката, протоколът са документални жанрове. Есето включва всички тези различни способности за възприемане на света, без да се ограничава с един от тях, но непрекъснато нарушава границите им и в това движение постига своята жанрова или по-точно сарказанова природа.

Художествените образи и философските понятия, историческите факти и нравствените императиви — всичко това, което поотделно се обхваща от различни форми на съзнанието, в есето се връща „назад“ към своите първични предпоставки, към авторското присъствие в света, към ситуацията на човешкото битие, която поражда тези форми, без

да се свежда до нито една от тях. Парадоксът на есеистическия жанр се състои в това, че той не се включва в една от глобалните системи или „дисциплини“ на човешкия дух, както романът се включва в художествената, трактатът — във философската и т. н., а, напротив, използва похватите и средствата на тези дисциплини като свои компоненти. Есето е жанр, който интегрира свойствата на такива системи, в които другите жанрове влизат само в качеството на елементи. Есето е „опит“, в който всички видове познания и дейности се включват в момента на своята същност незавършеност. . .

Неопределеността влиза в самата същност на жанра, което съвсем не довежда до заличаване на неговата специфика — напротив, спецификата му се отпътва лесно в повечето есеистически съчинения.

За есеиста не е задължително да бъде добър разказвач, задълбочен философ, чистосърдечен събеседник, учител по нравственост — и същевременно всички тези способности са недоотстъпни за него. По силата на мисълта той отстъпва на професионалните философи, по откровеността на признанията — на авторите на изповеди и дневници. . . Главното за есеиста е органическата връзка на всички тези способности, известна културна многостранност, която би му позволила да центрира в своя личен опит всички разнообразни сфери на знанието, да ги изведе от професионалното завършените и затворени светове в непосредствено преживяната и наблюдавана реалност. Според оценката на У. Хелдиг заслугата на Монтен се състои именно в това, че той пръв е имал смелостта като автор да говори за това, което чувства като човек. На есеиста не му е чуждо нищо човешко, това е негово рода правило на жанра — да разгръща темата максимално широко.

Самата специфика на есето обаче, състояща се в последователното заличаване на всякаква специфика, предявява към автора не по-малки, а дори по-големи, по-категорични изисквания, отколкото разказът или статията, романът или трактатът. Всяко задържане в рамките на един жанр, опитът „да си поеме дъх“ е противопоказано за есеиста, избрал най-суровия и безпощаден „закон на свободата“, неуморното странстване из различни духовни сфери.

В частта „Есето и митът“ се поставя въпросът — щом като есето се е формирало едва в новото време благодарение на прелома, който поставя човешката индивидуалност в центъра на мирозданието, какво е било негов аналог в предходната култура? Епшейн изказва едно предположение, което след това изяснява. Есеистическият стремеж към цялостност, към обединяване на различни културни пластове се поражда на мястото на централизиращата тенденция, която преди е принадлежала на митологическото съзнание. Синглетизъм на есето е възраждане върху хуманистична и личностна основа на синкретизма, който в древността се е опирал на нерачлеността на първобитния колектив и е имал извънличностна, космическа или теистическа ориентация. Парадоксът на есето се състои в това, че то със своята рефлектираща и индивидуалистична природа противопоставя на мита и на всякакъв митологизъм, но не така, както обособената част противопоставя на цялото, а както ново-

образуваното цяло противопоставя на първоначалното.

М. Епшейн се спира на митологизма в културата на XX век. За него съществуват огромен брой изследвания, в които се открояват три основни неговии разновидности. Първо — авторитарният митологизъм, присъщ на някои тоталитарни идеологии (фашистката и др. пол.) и означен с образи на вождове, пропагандни емблеми и т. н.; второ — вулгарният митологизъм, присъщ на много отрасли на масовата култура и намерил израз в образи на кинозвезди, детективски герои, рекламни клишета и др.; трето — авангардният митологизъм, присъщ на голям брой художници на XX век, като Ф. Кафка, Д. Джойс, А. Арто, С. Дали, С. Бекет и др., и изразяващ безсилето на личността под натиска на отчуждението, на свърхличните структури или на собственото подсъзнание.

Функционалната общност на есето и мита се опира на тяхното дълбоко структурно сходство, неоспо, разбира се, и отпечатъка на огромни епохални различия. Едно от главните свойства на мита, което посочват практически всички изследователи, е съвпадането в него на общата идея и чувствения образ. Тези начала се съчетават и в есето, но вече като самостоятелни, отделили се от първоначалното неразличимо тъждество: идеята не се персонафицира в образа, а се съчетава с него сподобно, както сентенцията и примерът, фактът и обобщението.

В есето мисълта се пречупва през няколко образа, а образът се гълтува чрез редица понятия и в тази подвижност помежду им се заключава новото качество на рефлективност, на релативност, с които есеистическият образ-мисъл се отличава от митологическия.

М. Епшейн предлага такъв образ-мисъл, чийто съставни части се намират в подвижно равновесие, отчасти принадлежат един на друг, отчасти са открити за нови сцепления, влизат в самостоятелни мисловни и образни редове, да се нарича *есема* по аналогия на „митологема“, съставните части на която са свързани синкретически, неразчленено. Като единица на есеистическото мислене есемата представлява съчетание на конкретния образ и на обобщаващата го идея.

В раздела „Есема и метафора“ се подчертава, че процесът на зараждането на есеистическия образ-мисъл до голяма степен възпроизвежда — само че в обратен ред — процесът на разцепване на мита на образ и понятие, започнал в ранната античност и довел до възникването на науките и изкуствата. Кризисът на древния синкретизъм се изразява в това, че митът постепенно се е метафоризирал, превръщал се е в илюстрация, смисълът му се е откъсвал от предметността и е ставал все по-умозрителен, отвлечено-понятиен.

Разбира се, този процес на съединяване на разпадналите се части на културата на ново равнище на духовно битие не може да се извърши мигновено — той трябва да съответства исторически на процеса на разчленение на синкретическото съзнание, т. е. да вземе най-малко няколко столетия.

В „Есеизацията на литературата и философията“ се изтъква, че есеизмът, прониквайки в романа, окончателно демитологизира неговата образност

и това според М. Ейшейн е само едната функция на есеизма — аналитическата, но есеизмът притежава и синтетическа способност — не само да демитологизира художествената образност, сведайки я до *извънхудожествена* реалност, но и да универсализира тази образност, издигайки я до *свръххудожествени* обобщения. Като пример на есеизация от синтетичен тип Ейшейн посочва „Невски проспект“ от Гогол.

В XX век не е лесно да се посочат имена на значителни писатели в световната литература, у които есеистическото начало да не е проникнало в една или друга степен в изграждането на образа, като аналитически разцепва художествената му цялост и същевременно го включва в цялост от по-висок синтетически порядък. Т. Ман и Х. Хесе, П. Валери и А. Жид, А. Малро и А. Камю, А. Бретон и С. Екзюпери, М. Унамуно и Е. Канети — посредством творчеството на тези и много други писатели есеистиката излиза извън пределите на един жанр на главната магистрала на литературното развитие. У едни писатели преобладава аналитическата насоченост на есеизма, у други синтетическата, но трябва веднага да подчертаем, че те непрекъснато се кръстосват.

Есеизацията на литературата е само едната страна на интеграционния процес в културата на XX век. Другата — това е есеизацията на философията, която, подчинявайки се на законите на вътрешното си развитие, също започва да се стреми към образност, както изкуството — към понятност.

В последната част на студията „Есеизмът като явление на културата“ се подчертава, че художествено-белетристическите и понятийно-логическите форми се оказват извънредно тесни за творческото съзнание на XX век, което се стреми да се реализира в извънжанрова или свръхжанрова форма, развита първоначално в есеистичния жанр.

Своеобразието на есеизма и неговото значение в културата на новото време се определят от това, че тя е култура на дълбока и прогресивно нарастваща специализация. Ядрото на тази култура се дели непрекъснато и ускорено, като образува нови, независими организми. Тенденцията към специализация стига толкова далече, че представителите на отделните културни области престават да се разбират. Вече не „две култури“ (научната и художествената), както виждаше това Ч. Сноу в края на 50-те години, но множество микрокултури, културни провинции се създават на мястото на предишната „общочовешка култура“.

Есеизмът е една от формите на устойчивост, на „хомеостаза“ в откритата система, каквато е културата на новото време. Неговото предназначение е да поддържа равновесие в системата, да осъществява връзката на всички периферийни обособления, на най-далечните и тънки специализации с центрообразуващото съзнание на личността — но не да затваря системата.

Ето защо е нужно още веднъж да подчертаем, че есеизмът не е „възродена“ митология и не се опитва да се утвърди като такава. В това се състои неговата принципиална разлика от всички „митове на XX век“, възстановяващи синкретичните форми на целостта в техния културно непосредствен вид, за да ги превърне в инструмент за господство над масовото съзнание.

В културата на XX век съществуват много художествени, философски, научни направления: експресионизъм и кубизъм, екзистенциализъм и структурализъм, витализъм и бихевиоризъм... Но есеизмът съвсем не може да бъде отнесен към тези „изми“, защото той не е направление на едно от културните разклонения, а особено качество на цялата култура. Той е общокултурен феномен, механизъм за самосъхранение и саморазвитие на културата като цяло, лост, чрез който се уравновесяват центробежната и центростремителната тенденция — защото едностранчивото надмощие на една да е довело до гибел на самата култура.

Разбира се, авторът е далече от мисълта, че съвременната култура става или трябва да стане изцяло есеистическа — такава перспектива, където всичко би се смесило с всичко, би представлявала кошмар... За щастие засега всичко остава по местата си — литературата си е литература, науката — наука, романът — роман, монографията — монография. Закономерно е, че всеки отделен клон на културата продължава „да се разклонява“ и да дава плодове на все по-изтънчени, по-специализирани художествени жанрове и стилове, на научни методи и направления.

В заключителните редове на статията си М. Ейшейн се спира на засиления обществен интерес към проблемите на обновяване на съветската култура, към възможности за прехода ѝ от екстензивен към интензивен път на развитието ѝ. На дневен ред е поставен въпросът за „новото мислене“, което в неотдазвашното „Заявление на Иск-Кулския форум“ се характеризира като „нелинейно“ и „многопланово“. То трябва да се издигне над всякаква интелектуална и професионална ограниченост, да пресече барьерата, разделяща научното, художественото и обикновеното съзнание, да обедини в свободен съюз „силата на въображението на талантливите хора, инициативите и откритията на хората на науката, мечтите на поетите, надеждите на обикновените хора. И само това, взето заедно, ще помогне да се посеят семената на новото мислене...“

Мария Блажева

ЧССР

„ČESKÁ LITERATURA“, Прага, кн. 1, 1987

В книжка първа на списанието на Чехословашката академия на науките „Чешка литература“ е отпечатана статията на Добравя Молданова „Зараждането на психологическия роман от романа на погубените илюзии“. В нея авторката се спира на едно от направленията в чешката проза от 90-те години, свързано с темата за търсенето на собствената индивидуалност, която всъщност води до създаването на психологическия роман. В своето изследване тя проследява развитието на този жанр от неговото зараждане до 30—40-те години на нашия век.

Корените на чешкия психологически роман на XX век, Д. Молданова открива в романа на „погубените илюзии“ или в романа „за емоционалното възпитание“, който се появява в чешката литера-

тура през 90-те години на XIX век. Чешките писатели взимат за образец романите от френската и руската литература и ги приспособяват към чешките условия. Авторката се спира на архетипа на чешкия роман на „погубените илюзии“ — „Санта Лудия“ на Мрштик, написан в 1893 г., на някои творби на Ф. Свобода, Р. Свободова, А. М. Шямачек и др. Тя изтъква характерните им черти и открива две разлики между тях и френските и руските романи за „възпитанието“. Първата е крайната бедност на героя в чешките творби, който често загива буквално от глад. Героите на Гончаров или Стендал са също бедни, но тяхната бедност не означава глад. Те са „бедни“ в сравнение с „богатия“ свят, в който навлизат. „Богатият“ свят в чешката проза дори не е толкова голям и богат. Това е обикновена Прага — един провинциален град на Австро-унгарската монархия, — в която липсва блясъкът на обществения живот на буржоазията, на великите кариери и драматични фалити. Втората разлика, която посочва Д. Молданаова, е пасивното поведение на чешкия герой, който не се опитва активно да реализира представата си за живота, защото поначало не вярва и загива още след първия неуспех или с благодарност заема някое скромно местенце в „богатия“ свят.

Д. Молданаова се спира на творчеството на Р. Свободова, Б. Бенешова, които се опитват да направят психологичен анализ на претърпяния от своите героини неуспех. Варианти на романа на „погубените илюзии“ авторката открива и в романите на Фр. Шрамек — „Сребърният вятър“ (1910), „Кръстопът“ (1913), „Клопката“ (1931). Освен новите моменти при изобразяването на героите, конфликтите, действието, тя открива нова композиционна схема на произведението: романите са построени върху свободно свързани епизоди, разкриващи най-типичните страни от живота на героя, напред излиза вътрешният монолог, който често прелива с разказа на автора, и др. Най-интересните модификации на романа на „погубените илюзии“ Д. Молданаова открива в късните творби на К. М. Чапек-Ход.

Постепенно романът на „погубените илюзии“ достига последния стадий в развитието си и в началото на 20-те години на XX век в чешката проза се появяват опити за нов тип психологически роман. Първата стъпка е направена от Иван Олбрахт, който с „Най-тъмната тъмница“ (1916) предлага нов тип герой и конфликти. Както посочва авторката на статията: главният герой е зрял човек, достигнал своите цели и създал успешна кариера, конфликтът не е между него и обществото, а е породен от характера му, от психичната му нагласа, от мирогледа му. Новите елементи на психологичната проза, както и новата техника на изграждане на романа стават типични за един по-млад писател от това време, за Карел Чапек. Една от ключовите теми на К. Чапек, към която той се връща непрекъснато, дори и с последния си недоконан роман „Животът и делото на композитора Фолтан“, е темата за многозначността на човешкия живот. Във всяко негово произведение тя е решена по различен начин. Д. Молданаова подробно анализира творбите на К. Чапек „Божия мъка“ и „Мъчителни разкази“. Тя проследява развитието на Олбрахт и Чапек в областта

на психологическия роман, отчитайки, че това са писатели, за които психологичната проза не е единственият и основен жанр. Подлага на сравнителен анализ романа на Олбрахт „Чудното приятелство на артиста Йесеня“, (който е с ясно изразена философско-етична тенденция и в основата му стои размисълът за смисъла на човешкия живот и за задължението на твореца към обществото) и трилогията на К. Чапек „Хордубал“, „Метеор“ и „Обикновен живот“ (макар всеки роман да има свои герои и конфликти, композиционно те са свързани с въпроса: какъв е човекът? Способни ли сме да опознаем живота му, да провикнем в душата му?)

Важна роля в развитието на психологическата проза в чешката литература изиграват Ярослав Хавличек и Вацлав Ржезач, които засилват тясната връзка на психологичния и социалния роман в творчеството си. Д. Молданаова прави задълбочен анализ на „Газената лампа“ и „Невидимият“ на Я. Хавличек и на „Ветрена сеитба“ и „Черната светлина“ на В. Ржезач, написани през 30-те години на нашия век.

Втората световна война също влияе на развитието на психологическия жанр: психологическият роман предлага възможност на авторите да изразят чрез вътрешните преживявания на героите си своите възгледи за времето и неговите проблеми, без да събудят подозрението на цензурата, а същевременно да са съвсем ясни за читателите. Абстрактната тема за доброто и злото, отбелязва авторката на статията, получава конкретен исторически смисъл — тя става модел на борбата против поробителя в чешкото общество. Д. Молданаова не се спира върху състоянието на психологичната проза в чешката литература през 40—50-те години. Тя само отбелязва, че тогава Мирослав Хануш разглежда промените в семейството и отношенията между хората в съвременното общество. Постепенно интересът към психологичната проза намалява. Едва през 60-те, и особено през 70-те години, жанрът се възвраща, развива се с нов тип герои и конфликти. Статията на Д. Молданаова освен че подробно и цялостно представя развитието на психологичната проза в чешката литература до 40-те години на XX в. представлява основа за изследването и на съвременния чешки психологически роман.

Емилия Н. Стаматова

Ч С С Р

„SLOVENSKÁ LITERATÚRÁ“, кн. 2, 1987

В кн. 2 на словашкото списание за литературознание е публикувана статията на Вилям Марчок „Естетическата концепция за света и човека в социалистическия реализъм“. Статията проследява развитието на понятията „пролетарий“, „нов човек на комунистическото бъдеще“, „тип, идеал за всеотстранно и хармонично развита личност“ и превръщането им в естетическа концепция на социалистическия реализъм. В първата част В. Марчок се спира върху общите положения и трудове, които се опитват да определят идеологичното, културно, гносеологично, психологично и антропологично съ-

държане на представата за „всестранно развит гeрcей“. Той отбелязва, че тяхното предимство е, че не поставят проблема само хипотетично, а се опитват да го изследват в конкретната историческа обусловеност (култура, икономически възможности и нужди на социализма, и т. н.). Така се стига до създаването на хипотези и опити да се очертаят общите черти на историческата променливост на естетическата концепция за света и човека. Авторът проследява историята и от емпиричното отбелязване на най-яките и страни в предреволюционния период на пролетарската литература до изграждането на цялостна естетическа концепция. Първата част на статията завършва с приноса на Д. Ф. Марчов през 70-те години, който в своите изследвания от този период формулира хипотезата, според която с концепцията за човека и света е „свързано всичко“ в литературното произведение, т. е. тя става онтологично ядро, от което израства цялостната идея и формална постройка на творбата. В заключението към първата част В. Марчов посочва, че все още няма конкретен анализ, който върху произведенията на социалистическия реализъм да документира силата на естетическата категория. Задълбочените теоретични разработки на аспектите на този въпрос стоят пред естетиката и литературната теория. Според автора естетическата концепция на социалистическия реализъм трябва да се нарече „концепция“ за хуманизма в света и за универсалността на развиващия се човек.

Втората част на статията изследва развитието на концепцията за човека и света в словашката литература на социалистическия реализъм. В. Марчов се спира върху частичната и доста неединака представата за всестранно развития човек, която дава пролетарската литература в Словакия, опирайки се на социалните трагедии на Фурко Мариа, на бунта на Матю Хорон. През 30-те години със социалистическия реализъм са свързани ръкописите на Е. Урк и Лацо Новомески, които имат много допирни точки с чешката марксистка критика на Вацлавек, Конрад. Поезията на Ян Поничан и романите на П. Йелемички от този период внасят ново качество в концепцията за човека. Но времето на Втората световна война идеята „за всестранно развитата личност“ на социализма е изместена от образа на борца против фашизма. Продължило е развитието на естетическата концепция настъпва след войната с „Хроника“ на Йелемички и „Смъртта ходи по планините“ на В. Минач, където авторите се връщат към изобразяването на оживявания човек. Паралелно възниква и втора конкретизация на творца на историята в образа на строителя на социализма, чието минало е тясно свързано с годините на войната (познания на Михалик, Костра, Хоров, романите на Хечко от началото на 50-те години). Към края на 60-те години настъпва криза в осъществяване и духовен живот в Чехословакия, който води до раздвояване на концепцията за човека. Но по това време има доста писатели, които не се обърват в противоречивото време и модните увлечения и търпеливо продължават истински да изобразяват пътеша на човека от нашата епоха към исторически възможните степеня на хуманизма и към собствена всестранна хармоничност (Михалик,

Новомески, Минач, Плавко, Хоров, Костра и др.). След кризата, пише авторът, концепцията за социалистическия реализъм се възстановява. Обогатява се. Качествен прелом настъпва през втората половина на 70-те години с поемата на М. Влак „Слово“. В днешната словашка литература продължава да се задълбочава и усложнява образът на човека с цел най-пълното разкриване образа на съвременника.

В заключение към статията си В. Марчов отбелязва: „Изследването убеждава, че може да се реконструира процесът на историческата конкретизация на естетическата концепция на социалистическия реализъм и въз основа на анализи на отделни творби да се моделира движението в отделните ѝ етапи.“

Емилия Н. Стаматова

САЩ

„Journal of Aesthetics and Art Criticism“,
Winter 1986

В зимната книжка на списанието за естетика и художествена критика е публикувана статията на Торстен Петерсон „Несъвместим интерпретации на литературата“. Статията е представителна за определена теоретична линия в англо-американското литературознание (както и за свързаните с тази линия теоретици на литературата от други страни; Т. Петерсон работи във Финландската академия на науките като специалист по сравнително литературознание), която се стреми да обособи логически своеобразния характер на интерпретацията като научна дисциплина и да създаде съответни на този характер концепции.

Една от интригуващите особености на литературата при нейното интерпретация е рязкото различие в резултатите. Рядко интерпретациите на една творба създават при нейното изследване една последователна линия, която о да се задълбочава в първоначалната посока. Обикновено сме изправени пред мнения за една и съща творба, които съществено се различават по-между си, за да достигнат понякога точката на своята логическа несъвместимост. Напротив — в определен момент от Шекспировата пиеса Лир е Бейзмен, но той винаги напълно се владее; примерите могат да бъдат продължени практически до безкрай. Вярно е, че само значителната творба може да подкрепи различни и дори противоположни интерпретации, но логическата несъвместимост на интерпретациите, когато те отговарят на съвременните критерии — когато са вътрешно свързани, непротиворечиви и се подкрепят убедително от текста, поставя сериозен проблем пред литературознанието като дисциплина.

Нима е възможно научна дисциплина, която допуска съществуването на несъвместими твърдения, да претендира за строгост и рационалност? Ако сме в състояние да защитим едновременно убедително твърденията, че един обект е *A* и че той не е *B*, то що за знание е това? Трябва ли да се присъдим към деконструктивисткото настояване за неопределеността на значението и да приемем,

че всеки един прочит е особено неразбиране на текста?

Целта на своята статия Т. Петерсон вика да покаже, че нашето знание за литературните творби може да включва несъвместими твърдения, но че ние сме в състояние да разберем механизма, който неизбежно предизвиква различните и несъвместими твърдения за една и съща литературна творба. В началото авторът се спира на два известни подхода към проблема. Първият подход отхвърля възможността приемливите тълкувания да са принципно различаващи се. Негов класически израз е „Възможността на критиката“ от М. Биъдсли. Ако двете интерпретации са логически несъвместими, то една от тях е неприемлива. Фактът, че в литературоведската практика ние невинаги можем да установим правилната интерпретация, не обезсилва според Биъдсли важния принцип, че за повечето литературни текстове такава интерпретация съществува. В същата посока се движат и размишленията на П. Д. Джул: неговият възглед е, че съществува една-единствена правилна интерпретация за всяка литературна творба. Това положение е принципно, докато в практиката според Джул съществуват само относително правилни интерпретации, които са частични и съчетаеми, а различията между тях са привидни. Т. Петерсон нарича това принципно твърдение — че приемливите интерпретации са в отношение на взаимно допълване и не могат да бъдат логически несъвместими — принцип на допълнителността. Предпоставката, смята той, която лежи в основата му, е, че литературната творба, макар да е изключително сложно цяло, все пак не се различава принципно от макроскопичните физически обекти.

Вторият подход отхвърля твърдението, че несъвместимите интерпретации конструират логическа главоблъсканица, просто защото не съществува такава определеност, наречена художествено произведение или литературна творба, за която да могат да се изкажат логически несъвместими твърдения. Този подход, който авторът определя като „творчески модел“, е представен най-добре от С. Фиш. Според него интерпретаторът не декорира произведението, той го създава. Акът на създаването не е подчинен на личните прищавки или хрумвания на интерпретатора, а е в съгласие с условностите на тълкуващата общност, към която интерпретаторът принадлежи. Следователно интерпретацията не е доказателство за устойчивостта на обекта, а свидетелство за силата на тълкуващата общност да създаде обекти, за които членовете на общността могат след това да постигнат съгласие. Същинската основа на съгласието не е в текста, а в начините за неговото произвеждане, ето защо по едно и също време са допустими само определени стратегии на тълкуване.

Твърденията обаче, смята Петерсон, които изграждат една интерпретация, са познавателни; затова съществуването на приемливи несъвместимости не може да се отхвърли, както постъпват защитниците на принципа на допълнителността, нито може да се представи като един псевдопроблем, както стоят нещата според защитниците на творческия модел. Приемливите несъвместимости трябва да бъдат обяснени и това, от което се нуждаем, е концепция за интерпретацията, която, оста-

вайки познавателна, да не бъде в същото време аналогична на нашето познание за физическите обекти.

Концепцията за интерпретацията, която изглежда най-приемлива за Т. Петерсон, е тази на Дж. Марголис. Според Марголис интерпретациите са логически слаби, те са повече или по-малко правдоподобни, а не верни или неверни. Към тях не следва да се прилага законът за непротиворечивост на твърденията, от които се очаква да бъдат верни или неверни. Концепцията на Марголис допуска за разлика от първия подход, че приемливите тълкувания могат да са несъвместими. Също така за разлика от втория подход той приема, че произведението съществува като независима цялост. Това му позволява да обясни защо една и съща стратегия на тълкуване, възприета от тълкуващата общност, не може да се приложи към всяко произведение, с други думи — да обясни неподатливостта на художествените произведения към всякакви стратегии на тълкуване. Концепцията на Марголис обаче е абстрактна, доколкото не излага самия механизъм, който създава възможността две несъвместими тълкувания еднакво да отговарят на изискванията за правдоподобие.

В останалата част на статията Т. Петерсон анализира подробно самия механизъм, като използва две несъвместими интерпретации на „Елегия“ от Т. Грей. Несъвместимостта на двете интерпретации не се отнася до значението на думите, до тяхното съчетаване, изобщо до семантично-синтактичните съставки на творбата. Различията възникват от начина, по който всяка интерпретация подбира и съчетава импликациите на текста. Определяйки импликацията като нещо, което съзнателно се пренася или несъзнавано се разкрива чрез употребата на определени думи, авторът навлиза, разбира се, в областта на теорията за речевия акт. Разграничава се обаче от основни нейни постановки — ето само един пример: той не използва и не прилага идеята, че употребата на езика създава допълнително измерение над и отвъд синтаксиса и семантиката, тъй като в случая неговата цел не е да намали различията в тълкуването, като определи изгънения в „Елегия“ речев акт (или речевни актове) и чрез това да изведе правилната интерпретация. Неговата цел е да обясни устойчивостта на тълкуващото различие, като опише характеристиките на импликациите.

Тези характеристики са общи за цялата езикова употреба, те са независими от практиката на интерпретацията и са забележими за всеки, който знае езика. Тяхното манифестиране в една разновидност на езиковата употреба — в художествената литература — обяснява възможността за множество тълкувания, а доколкото множествеността може да се установи независимо — като се изследва практиката на тълкуването, — то тук нямаме кръговост на разсъдението. Авторът отделя четири характеристики:

1. Отвореност. Броят на импликациите, които една поредица от думи може да има, е неопределен. Това се отнася не само до сложни словесни постройки, каквито са литературните произведения, но дори и за изреченията, съставляващи всекидневния дискурс от типа: „Този куфар е тежък.“ Коя от възможните импликации ще сметнем за

значима и определяща, зависи от контекста. Контекстът обаче не е твърда рамка, в която могат да се поставят означенията; той се състои от голям брой възможни импликации, всяка от които може да се използва като изходна точка на тълкуването. Също така и при литературната творба контекстът решава коя е значимата импликация за една нейна, част. Защо обаче контекстуалното определяне води, общо взето, до неоспорими заключения при ексципирането на словесните значения, докато при тълкуването на импликациите контекстуалното определяне често създава голям брой еднакво приемливи и твърде различаващи се заключения? Проблемът, разбира се, не е количествен, защото дори в простия случай, когато имаме четири думи, всяка от които притежава по пет различни значения, математически са допустими 625 комбинации. Съществено изглежда да е това, че за разлика от импликациите, броят на ясно разграничимите значения на думите, макар понякога да е голям, все пак е краен. Това означава, че ние сме изправени пред краен брой от разумно разграничени алтернативи. При интерпретацията на нас ни е предоставена много по-голяма свобода. Неопределимият брой импликации винаги остава възможност да се открие неочевидна до този момент нова импликация и заедно с другите съзвучни открития всички импликации, свързани помежду си, създават новата интерпретация на произведението.

2. Непредсказуемост. Импликациите представят непредсказуем обхват от вариации. Тази характеристика е свързана с първата и означава, че ако знаем например две тълкувания на изречението „Този куфар е тежък“, не можем да заключим със сигурност, без да знаем самото изречение, каква ще бъде третата импликация, която ще даде и трето тълкуване. Тази характеристика на импликациите се подкрепя от факта, че една нова и приемлива интерпретация на известно литературно произведение може да е изнадващо различна в сравнение с предходните.

3. Случайност на появата. Импликациите са случайно съотнесени със словесното значение. Импликациите не произтичат пряко от словесните значения, така че всеки носител на езика да е в състояние да ги признае за отношение и позиция, които по необходимост произтичат от употребата на съответните думи. Импликацията възниква само при определена концепция, съзнателна или не, за контекста и зависи от тази концепция, която я „привързва“ към словесните значения. Първото и очевидно отражение на този факт върху практиката на тълкуването е, че всяко тълкуване може да бъде оспорено при промяна на концепцията за контекста. Тогава интерпретацията се насочва към друга мрежа от факти вътре в произведението или към същата, но разбрана различно, или се описва нов модел от импликации, които контекстуално взаимно се подкрепят. Второто следствие е по-интересно, защото е пряко свързано с възможността за несъвместими интерпретации. Импликацията на определена част от творбата, поставена в основата на една интерпретация, не следва да бъде представяна като довод срещу друга интерпретация, несъвместима с първата. В това отношение доводите, които се отнасят до свойствата на физическите обекти, са същностно различни;

там е възможна само частична зигита на несъвместимите описания. Веднага обаче, щом се представят доказателства, се установява правилността на едната алтернатива и в същото време другата бива отхвърлена. В литературната критика достатъчното доказателство за съществуването на една интерпретация не отхвърля само по себе си противоположната интерпретация, затова могат да бъдат приети голям брой алтернативи. Различното е устойчиво и се пази не поради практическите причини, каквито са липсата на доказателства, а поради принципното положение, че за разлика от свойствата на физическите обекти, импликациите са само случайно съотнесени със словесните значения.

Но ако това е вярно, защо успешните интерпретации, т. е. импликациите, които те подбират и свързват, често ни поразяват със своята неизбежност? След като сме приели една интерпретация и гледаме произведението „с нейните очи“, за нас е трудно да я превъзмогнем и да приемем, също поради нейната, както ни се струва, неизбежност, равноправното съществуване на някоя друга. Причините тук могат да бъдат две. Първата — всяка езикова употреба, оформена като изречение, носи със себе си поне една от своите възможни импликации. Но ако мислим за изречението като за нечие изказване, ако го свързваме с някого, тогава вече по необходимост трябва да мислим и за импликацията на това изказване, за неговата концепция за света, за отношението и предписанието, които то носи. Необходимостта всяко изказване да бъде свързано с импликация обяснява нашата устойчивост да тълкуваме; ако не открием импликацията, изпадаме в състояние на мъчителна празнота и обратно — открили една възможна импликация, ние се чувстваме удовлетворени.

Втората причина за неизбежността на една приемлива интерпретация е, че откриването на значима импликация винаги е съпроводено от едновременно потискане на всички останали възможности. Необходимото търсене и откриване на импликациите и почти автоматичното отстраняване на алтернативите създава пластичната конфигурация на възможните импликации. Те от своя страна се спояват във форма, която започва да изглежда неизбежна дори на читателя, който разбира, че тази форма е само една от възможните.

4. Зависимост на употребата. Импликациите са подчинени на конвенциите на езиковата употреба, предхождащи контекста. Предшлите характеристики разкриха едно пространство, което ни дава възможност да обясним устойчивото разнообразие в интерпретациите и защо положението ще остане такова. Не по-малко важно е обаче, да установяваме, че това разнообразие не е безкрайно и да посочим неговите граници; въпреки че броят на импликациите е неопределен, ние можем да посочим кога интерпретацията е неприемлива. Тя може да е вътрешно лошо организирана, да не обяснява всички части на творбата, да не има достатъчна подкрепа в текста. В най-общ смисъл такава интерпретация нарушава нашето чувство за възможните свързаности между импликация и словесно значение.

Не можем наистина да определим броя на възможните импликации, но можем да разберем, че

дадена импликация просто не е възможна в този контекст. Причината по всяка вероятност трябва да се търси в конвенциите, които управляват свързването между словесно значение и импликация. Те не налагат твърди ограничения и все пак са достатъчно строги, за да не допуснат определено свързване дори тогава, когато то изглежда особено подходящо в някакъв контекст. Същественото тук е,

че обхватът на възможностите не може да нараства до безкрайност, защото от факта, че неопределен, дори безкраен брой същности могат да попаднат вътре в определен обхват, не следва, че всички същности попадат вътре. За областта на интерпретацията това означава, че не всякакви интерпретации са допустими.

Ангел Ангелов