

## ИТАЛИАНСКАТА КРИТИКА ПРЕЗ XX ВЕК — ЗА И ПРОТИВ КРОЧЕ

МИХАИЛ ВАСИЛЕВ

Италианската критика през XX век е под влияние на Бенедето Кроче (1866—1952). Неговата критика е белязана от ясна и системна теория. Учението за действителността като творчение на човешкия дух, извън който не съществува нито бог, нито природата, е философската база на критиката на Кроче. Според неаполитанския философ човешкият дух засвидетелствува своите творения чрез безкрайни прояви от различно естество (естетика, икономика, морал, логика). На самата философска мисъл на Кроче е подчинена литературната му методология, включваща по нов начин интегрираната естетика с основното философско виждане на нещата.

В развитието на самата крочианска критика и естетика има две фази: през първата фаза преобладават критическият опит и формалистичната теория. Периодът се ознаменува с трудове като: „Естетиката като наука за изразяване и лингвистиката“, „Студии върху литературата на нова Италия“, „Лирическият характер на изкуството“, „Студии върху литературата на XVIII век“. Споменатите трудове излизат през първото десетилетие на века. Синтез на неговата естетика е по-късната му книга „Поезия“ (1936 г.). Още по това време естетиката на Кроче има своите основни положения. Изкуството според нея е автономна духовна категория, отнасяща се към теоретичните сфери. По-точно изкуството е индивидуално познание, докато философията и логиката са познания на цивилизацията. Светът на изкуството според Кроче е интуитивно чист от всякаква интелектуална рафинираност. Изкуството е и рационална действителност, т. е. чиста фантазия. Изкуството се осъществява в синтеза на интуицията и езиковия израз. Кроче допуска отъждествяването между лингвистиката и естетиката, която е единична и неповторима. Като критик Кроче търси да открие образния поетичен свят, независим от концепциалното и моралното съдържание. В студията си за Д'Анунцио той открива поезията, която е фантазия, недокосната и неразрушима от интелектуални рефлексии, които за него са причина за упадък на естетиката. Като разсъждава върху личността в изкуството, Кроче защитава тезата за поетичната творба, която не е тъждествена на документа в науката. Творбата за Кроче е израз на душевното състояние на твореца. У него терминът лирически характер няма тенденциозно риторично обозначение. Тук става въпрос за качество, проявено от твореца, което е винаги елемент и от формата на епоса, трагедия-

та, романа, т. е. лиризмът е израз на личния свят на чувствата, глас на душата. Крочанската концепция за изкуството като лирическа интуиция или като израз на личностния характер влиза в остра полемика с критиката, застъпваща историзма. Кроче отхвърля онези критика, която използва метода на положителните науки, търсейки обективното разглеждане на фактите и изключвайки естетическата оценка, базираща се на субективния дух. Кроче твърди, че критиката съществува в съжденията, които обосновават естетическите стойности. Критиката е история и естетика. Естетиката е история в естетически измерения. Истинската история според Кроче не съществува в грубия сбор от факти и идеи, а е в оценката, която е израз на естетически мисли, породени от самите факти.

Кроче разглежда литературната критика като аспект от историческата концепция. Според него е невъзможно да се разглеждат фактите без качествата на природата, която ги е осъществила.

Кроче воюва с интерпретацията на литературната история като развитие на жанровете.

Но във втория етап от изявата си крочанската естетика и критика е израз на интуитивното, което е лишено от индивидуален характер, за да придобие универсален, космически характер. В отделния артист животът според Кроче се изразява в своята цялост, т. е. в своята тоталност. Самият Кроче казва: „Единичното трептение в живота е в цялото и цялото е в живота на единичното.“

В този смисъл всяко непосредствено артистично изразяване е по начало универсално, т. е. индивидуалното се разтваря в космичното. По този начин фантазията на артиста побира всички съдбовности, всички надежди, илюзии, радости. Артистът обхваща и величието, и падението на човешкия род. Поезията, доуточнява Кроче, събира във възел всички универсални особености, които приемат било скръбен, било радостен израз. Поетичното видение съдържа частичното в цялото върху контраста на хармонията, тревогата от свръхестественото, безкрайната шир. Универсалното е вътрешен и неразчленим цялостен човешки поглед.

Покритието на тази космическа теория според Кроче ще открием в романтичната, религиозната поезия. Така се издига в култ поезията на изключителната чистота и космическата хармония, която е независима от страсти и чувства. Но по този начин критикът Кроче проправя път на безчовечността, на отвлеченото, на ирационалното, на тъмното, демоничното. Открито се превъзнася поезията на космическата хармония (студията за Ариосто). В Унисон с тези постановки по-късно в статията си „Последният Д'Аунунцио“ (1935) Кроче извижда поета от свещения Олимп на автентичните певци като Данте, Гьоте, Шели, които са защитници на човешкия разцвет.

Заедно с Д'Аунунцио той отрича и поетите-декаденти, които са неспособни да извисят поезията по посока на човешката драма. Той се бори за чиста поезия в естетически план. Нейния образец вижда в творчеството на романтиците. В етичен план поезията според Кроче е рефлекс от декадентската концепция за живота като рожба на ирационалното, на унищожителните разединителни духове. За Кроче и литературата е част от цивилизацията. И литературата, и поезията, и езикът в тяхното единство съществуват в цивилизацията. За него литературата е творба на цивилизацията, а поезията е рожба на истината. Литературата е разговор с хората, а поезията е разговор с

бога, твърди Кроче. Критиката според Кроче е логическа операция, която се основава върху разграничение на красивото от грозното, докато задачата на филологията е да даде дати, езикови исторически данни, които подготвят почвата за естетически съждения. Критиката не се затваря в преценките. Тя търси творческия характер. Предмет на критиката според Кроче е човешкият разцвет, намерил израз в литературата. Крочианската критика акцентува върху тъй наречения творчески централен мотив. В основата на нейните търсения са творческият мотив и поетиката на неговото изразяване. Творческият мотив всъщност е продукт на състоянието на духа. Критиката трябва главно да анализира личната поетика, предназначена за изразяването на това състояние. Тук поетиката не се покрива с творческата биография. За Кроче между авторската индивидуалност и творбата не съществува пряка връзка. Той вярва, че е невъзможно да се изведе творбата от биографичните и историческите предпоставки. Творбата е претворена нова стойност. Кроче воюва и с позитивистите, и с психологическата критика, които определят творбата като документ на биографията на авторовата душа. Творческият обект, изключително претворяван от поета, е чисто духовен момент. Това изключва всякакво разглеждане на изкуството като субективно възприемане на обективна действителност. Обратно, Кроче създава своята теория за образността, която е напълно идеалистична. В тази теория е валидно схващането за дистанцията между самата поезия и нейната структура. От друга страна, на преден план е космическата интуиция и идеята за личността, разбираана като сътворената творба, която в никакъв случай не е идентична с индивидуалния автор. Всъщност тези идеи са пренесени в крочианската историография.

Тия тези са застъпени по-точно в студията му, посветена на реформата в литературната история. Като има предвид универсалния характер на изкуството и факта, че артистичната личност съпада с творбата, той определя историята на изкуството като съвкупност от духовни прояви. Те малко или повече са сложни, изтъкани от поетичен градус и естетическа монада, които попадат в една нова реалност, заличаваща съществените близки връзки, произлизащи от биографични, исторически факти. На характера на отделния артист и на неговата творба съответствува според Кроче формата на студията и монографията. По този начин историята и критиката вървят по пътя на пълното съпадение. Крочианската историография и критика представлява пълен отказ от социалното и историчното. Това се осъществява по силата на априорното разглеждане на поета като момент от предначертаното духовно развитие. За Кроче и за последователите му социалната историография е документална история, свеждаща изкуството до идеята или до ролята на историческата ситуация.

Свещено е крочианското правило за екзистенцията като вдъхновена защитничка на поезията, като автономна стойност. Той оборва материалистичния тезис за изкуството като отражение на действителността. За него биографичните данни, социалнополитическите моменти са само условие, но не и пример за поезия. Изкуството, казва Кроче, е винаги нов синтез, но не огледало на действителността. Поезията, допълва той, е най-вече във фантазията. Но Кроче не отрича напълно, че историята на литературата и артистичният феномен съдържат и неща, които са определени от историческите събития и нрави. Кроче върви от историческата предопределеност на литературата към

необходимост от историческа интерпретация. Той се мъчи да улови онази трансформация, която прави от поезията нова казуалност. Но това не изключва мисълта, че поезията има характерна серия от изненади и чудеса. Постепенно достигаме до онова, което е живецът на критическата практика и теория на Кроче. Ценностният критерий според Кроче се проявява при отделяне на поетичните аспекти от непоетичните в една творба.

Кроче и крочианците догматизираха формулата поезия и непоезия.

В продължение на цели 40 години, т. е. до края на Втората световна война, италианската критика е в сянката на Кроче. Същественото е, че и в новата обстановка за разлика от романтиците и позитивистите текстът не е ключ нито за отгатване биографията на твореца, нито за културен размисъл, а е чиста естетическа възможност за избягване на историческата концепция. Появяват се доста модерни, критически монографии и студии като „Мандзони“ на Момилиано и „Другият Мандзони“ на Шансонс, „Верга“ и „Макиавели“ на Русо, „Петрарка“ на Боско, „Фосколо“ на Фобини, студии за Д'Ануцио на Боргезе и Гаргуло. С изострен усет на метафоричността на поетичната душа е авторът на монография за Д'Ануцио и на „История за италианската литература“, Франческо Флора. Той е най-близък до Кроче с начина на изваждане и осветляване на образа, напускащ сянката на историзма и на идейните връзки. За Флора поетичното слово като образ и първична метафора осъществява и порядък, и познание за реалност. Неслучайно той пише студия за словесните митове и орфизма на словото. За емблема на своята естетическа концепция взема следния цитат: „Думата е познание за космоса в нас. Това е вътрешна стойност на хуманизма. Докато филологията е създадена от ума и от моралистичната воля.“ Друг критик като Марно Фобини изследва с прецизност и финес отношението литература и културна история, поезия и история на критиката, вдъхновение и техника. Вниманието му е насочено по-специално към историята на критиката (студии върху критиката за Фосколо, студии за Кроче). Фобини е изключително внимателен към въпроса, който се отнася към взаимоотношението критика и поезия. Обратно, взаимоотношението поезия, култура, творческа личност, среда, писател, литературно движение е предмет на многобройните студии на марксиста Наталиџо Сапеньо. Неговите схващания са контрапункт на Кроче. Без да подценява художествената критика, той прилага марксистическата идея за природата на словесното изкуство. Но да се върнем към последователите на Кроче. Сред тях Луиджи Русо се сочи като най-пристрастен изследовател на критическата методология („Проблеми на критическия метод“). Той много държи като своя учител на отделяне на поезията от живота, на същественото разделение на поетичните моменти от житейските. Упорствува върху връзката поетичен живот и морален живот. По-точно, той не е за изолиране на поетичните моменти от житейските условия, които обкръжават и обосновават поетичната изява, т. е. е за абстрахирането на критиката на личностните моменти в полза на чисто естетическата оценка. Главният критически канон на Русо гласи да се разглежда творческото развитие като отражение на моралното развитие. За него например фрагментарната епизодична поезия е дело на морален свят, който е разединен, незрял, уморен. Критикът търси равновесие на виждане и чувство. Тези свои сходни положения той защитава в студиите си за Мандзони и Верга. Тук се чувствава влия-

нието на идеализма. За Русо сякаш всичко най-висше се свежда до оная морална автономия и онзи хуманизъм, които се трансформират в религиозна изповед. В чисто идеалистичен план се изследва връзката между история и поезия. И той като Кроче отхвърля социологията, търсейки движението към космичната хармония, но съмнявайки се в теорията за поезията, Русо легитимира своя завой по отношение на крочианското схващане за отделяне на поезията от живота. На практика самият Кроче спасително гледа на автономията на изкуството, на естетическите стойности, но и винаги твърди, че има дистанция между изкуство и действителност, макар и да не отхвърля отношенията между тях. В зряла възраст той разглежда артистичното изображение, обосновано от личния морал на живота. Концепцията за самата поетика е съществено разработена от ученика на Русо — Валтер Бини. В своя най-нашумял труд „Поетиката на декаданса“ (1936 г.) той определя самата поетика като програма, която всеки артист не само следва, но и изковава в творческата практика. Според Бини диференциалната задача на критика е в проучване разликите между поетика и поезия, между програма и ефективно изпълнение. Неслучайно тези идеи той развива и в други съчинения, като „Метод и поезия на Ариосто“ и „Новата поетика на Леопарди“ (1947). Темата поетика, критика и история разработва по-късно [„Поетика, критика и история“ (1963)]. Тук се навлиза в границите на личния вкус на епохата, в тенденциите на литературната практика. Бини развива идеята си за поетиката и в книгата „Метод и понятие в поезията на Ариосто“. Но Бини пропуска истината, че задачата на критиката не е само посочването на разликата между критика и поезия, а преди всичко в свързването на поезия и поетика в рамките на една критическа оценка. В този смисъл задачата на историята и критиката е да разглеждат резултатите от своя труд в преценката, където всички обекти, извлечени от действителността, и различните начини на артистична реализация, съпътстващи творческия процес, влизат в историята на личността и експресивното напрежение на епохата. Тъкмо тези изисквания са спазени от критика Атилио Момилиано. Имаме предвид програмната му работа „Интерпретация на поезията“ и съставената от него „Антология на италианската литература“. Той застъпва примата на личния вкус. Неслучайно пише: „Естетиката проявява повече внимание към възпроизвеждането, отколкото към изучаването творбата на изкуството. Тя не търси начин нито да побеждава трудностите, нито да ги осъжда. Присъдата за нея не е цел и предмет.“ Според него да се чете е да се открива поезията: „Защото четенето е принцип на критиката.“ Той пише: „Да се чете и чувствава е вече почти да се оценява.“ Критикът според него трябва да притежава не само изострена чувствителност и гъвкавост, готовност да реагира на различните поетически речници, но и умение да се настанява в по-несходни души, които са артистично склонни да улавят онова, което е отклик на битието в различните творби. И заедно с това той настоява критикът да влага своя светлина, без да се ограничава и без да прекалява. Този метод той прилага в своите студии. Особено показателни са статите му за Мадзони и Форнозо. Този метод почти без изключение се базира на личния вкус и личните добродетели. И друг критик като Луиджи Парезони постига музиката и живописния еквивалент на поетичния образ. Използува личностното като инструмент да проникне в дълбочината на философската теория, откроява-

ща се като артистично виждане. Естетическата интерпретация и тук се отличава с психологически финес и богатство на интелектуалния живот. Желанията на критиката, представена от Момилано и преди това от Кроче, са екзистенциалните моменти и внушения, т. е. заложбите да попадат в естетическите стойности на писмените изяви, които са духовно рафинирани. Изглежда, влечението към системна теория и отвлечени разсъждения според крочианската критика е привилегия на четенето и вкуса, на интимния разговор. Към тази категория критика, оприличена на разговор, принадлежи и Ренато Сера. Той е с по-изострени сетива, до известна степен внушени от модерната поетика. Интересува се от анализ на поетичния стил, опитва се да свърже в едно идеята за мистичната поезия и идеята за чистата красота на словесната музика, и идеята за ирационалната дарба. Ето защо той анализира преди всичко техниката, структурата на поетичния текст.

Не по-малко известен представител на модерната критика е Джузепе де Робертис. Като директор на изданието „Воче“ той също се грижи за формалистичната критика. Критиката му е доста променлива, непостоянна, примесена с лични настроения и поетични импулси. Особено е склонен към онези критически бележки, които разглеждат стила, най-вече поетичната фонетика, метриката и т. н. Най-добрите му страници са в стила на Пасколи.

Неизменен ръководещ принцип на естетската критика е идентичността на интуиция и изображение, форма и съдържание, език и поезия. Неслучайно Кроче говореше за априорната идентичност на форма и съдържание. Обратно, крочианците пишат, че традиционната риторика извежда формата от съдържанието. И така, идентичността на интуиция и изказ, форма и съдържание, език и поезия е нещо като закон божи за естетиката на Кроче. Други критици изучават отделно стила и езика на писателите. Те абстрактно извличат формата. Бихме посочили италиански критици като Цезар Де Лолис, Доменико Петрини, Томазо Пароди. Те правят критика на структурата на творбата („Студии върху италианската поетична форма през XVIII в.“ от Де Лолис). Критикът изразява сблъсъка в поезията на XVIII в., междуезиковите търсения със стойностите на романтичната поетика на народнодемократичната поезия и традициите на придворно-аристократичните в литературата. В късната романтична поезия критикът посочва парнасистките тенденции на изображение и култивиране на формата, което контрастира на романтичния императив на ранните английски романтици. В тази линия са изследванията на Де Лолис, посветени на Петарка, на Кардучи и Пасколи. От това критическо потекло са студиите на Томазо Пароди в сборника „Поезия и литература“ (1916 г.). Тук срещаме мисълта: „Всеки голям артист си създава език, с който постига истинско ясно изображение на своето оригинално собствено виждане.“ Чисто формални са изследванията и на Ернесто Джакомо Пароди върху културата и стила на Бокачо (1913 г.). Той реставрира стилистичните формули, изградени от Бокачо, съпоставени с александрийския стил и стила на средновековната проза. Влияейки се от Де Лолис и от Пароди, на базата на крочианската естетика е изградена книгата „Традиции и поезия“ от Алфредо Скиафини (1934). Той изследва формирането на античната проза, преминавайки от нея към средновековната литература и завършвайки с Бокачо. Той успешно изследва експресивната техника, като

реставрира тогавашното повествование. Интересуват го ония изблици, които той нарича „божествена поезия“. Новото тук е, че в литературните изследвания централно място заема лингвистиката. Тук е и приносът на двамата учени Фослер и Лео Шпитцер. Те влияят върху италианската критика. Лингвистиката на Фослер съзнателно използва крочианските идеи. В книгата си „Позитивизъм и идеализъм в науката за езика“, преведена на италиански през 1908 г., той пише, че най-важните проблеми за лингвистиката се разрешават с принципите на идеалистичната естетика, формулирани от Бенедето Кроче. Фослер изследва не само идентичния феномен, не само лексиката, но и морфологията, синтаксиса, метриката в естетически план, основан на творческата индивидуалност на този, който говори.

От този постулат следва пълната идентичност на историята на езика и историята на литературата, на лингвистичните анализи и на литературната критика. Фослер отнася поезията в сферата на езика, взет не като огледало, като отражение, като средство, като символ на предмети или на действителността в техните измерения, но като форма, като чиста фантазия. Той напомня, че есенцията на езика е поетична и добавя, че есенцията на поезията е езикова.

В Италия на два пъти — през 30-те и 50-те години — силно въздействащ е Лео Шпитцер. Той се явява пред италианската публика с труда „Лингвистика и литературна критика“ (1934). Авторитетно лансира идеята за присъединяването на критиката към лингвистиката. Започва с изучаването на езика на отделните писатели и стига до тотално изследване на категорията стил. Стилистичните анализи се превръщат в литературнокритически. Търси дефиниция на понятието „език на поетичната школа“. Той пише: „Стилистиката не е специална дисциплина за изучаване от литературата, но не е и удостоена с независима функция.“ Той добавя: „Всяка емоция, която се отклонява от нашето нормално състояние, съответствува в езика на отклонение от общоприетия начин на изразяване. Така оживява езиков начин, който води началото си от нарушение на нормалния език. Източникът е в подсъзнателното психическо състояние. Всъщност този особен лингвистичен изказ рефлектира в особено духовна кондиция.“

В Италия първи Кроче приложи върху критически терен своята теория за идентичността на интуицията и език и артистична фантазия. Шпитцер доуточни, че понякога отклоненията от езиковата норма са внушени от теорията за комплексите, създадена от Фройд. Оттук и формулираното отношение между психическата субстанция и стила. В своята теория Шпитцер по-енергично от Кроче създава равновесие между езика и фантазията. Самият Шпитцер, за разлика от Кроче, набляга най-вече на връзката между език и психология. Той се мъчи да изследва спонтанната писателска психология, от която се раждат всички езикови форми. В този случай той подчертава, че неговата интерпретация няма обективен научен характер. За сметка на това извиква: „Да се чете, да се чете, да се чете!“ Той разчита изключително на интуицията. По такъв начин в италианската културна среда започва крочианската полемика срещу позитивизма, който е разпространен във Франция, Америка и най-вече в Германия. В тези страни е на мода идеалът за научност в литературната критика. По този път върви Фобини. Но в крайна сметка същият Фобини се домогва до една стилистична критика в линията на крочианската естетика („Легитимизиране и граници на стилистичната критика“ (1946); Той пише:

че стилистичната критика претендира да изразява силогизмите, тъй добре конструирани от автора. Стилистичната критика е израз на типичните езикови способности на автора. Тя не се проявява в оценката. В контакт с новата италианска и чужда импресионистична, символична и херметична поезия се откроява критическата дейност на Джузепе де Робертис и на Жанфранко Контини. И за Робертис истината е в четенето. Той пише: „В работата на критика е необходимо да се улавя непознаваемото и посредством четенето да се отгатва тайната на страниците.“ Той изследва чувството в неговата неизказаност и изразимост. Затова се устремява към поезията на Едгар По, Бодлер, Маларме, Валери. С естетически формализъм, изключващ психологическото изследване, историческата обосновааност, той изследва чисто формалните страни на текста с музикални термини. Тази тенденция е характерна за критиката от първата половина на нашия век и най-вече за Кроче и учениците му. Те разглеждаха творбата на изкуството не като подражание, не като огледало на една външна действителност, а единствено като израз на авторовите чувства. На времето Кроче определи поетичния образ като музикална нота на душата на неговия създател. И си служеше с термини като тема, нота, акорд, тон и други. Същата тенденция продължава Де Робертис. Приближавайки поезията до музиката, той изгражда един модел на изкуството, тъй добре срещан в немския романтизъм и доминиращ в поетиката на всички декаденти.

В труда си „Сътрудничество на поезията“ (1915) Де Робертис разкрива поетичната практика на Леопарди като път към пълното сближение с музиката. Отношение към поетичната практика и към поезията на декадентите и най-вече към символистите проявява Жанфранко Контини. С изследванията си върху символизма той подготвя чувата на тъй наречената критика на вариантите. Истинско заблуждение е да се съди за генезиса на творбата по изказванията, засвидетелствувани в отделните писателски бележки, и по оставените варианти на ръкописа. Кроче възстана срещу тези опити на критиката въз основа на отделни варианти и езикови пасажки да обясни произхода на творбата. Според Кроче не се предлага нова естетика, а по-скоро един канон. В студиите си Контини търси да изгради стилистиката, като я отделя от традиционната критика, но преднамерено я отнася към литературната критика. В съгласие с езика на времето се прави естетическата оценка на избраните книги. Оценява се способността за изображение през призмата на езиковата изобретателност. Езиковите знания се превръщат в естетически познания.

През втората половина на ХХ век се наблюдава рязко спадане на престижа на философския идеализъм. Младите чувствително се отдалечават от Кроче. По-голям е интересът към научните методи, които навлизат в хуманитарните дисциплини. Докато крочианският модел на знания се съдържа в историята, но идва времето на точните методи и науки. В литературната критика се усеща влиянието не на традиционната лингвистика на Кроче, Фослер, Шпитцер, а на структурализма, предлагащ модел на научни изследвания. Италианската култура е атакувана от различни методики от страна на чуждите критици. През 50-те години тази инвазия започва с публикуване на студиите на Лео Шпитцер, с книгата „Мимезис“ на Ауербах, с превода на труда на Уелек и Уорън „Теория на литературата“. Шпитцер е представен с антологичния сборник „Стилистична критика и история

на езика“ (1954). Сетне излизат и книгите му „Марсел Пруст и други студии за френската модерна литература“ (1959), „Пет студии върху испанистиката“. Но докато Лео Шпитцер търсеше връзката език (външност) — духовни вълни (вътрешност), то сега търси отношението между частите и цялото в текста на творбата, разбирана като ор-ганизъм. Самият Шпитцер признава в студията „Развитие на метода“ (1960), че напуска предишния фройдистки маниер, основан на принципа на отклоненията от нормата, за да се устреми към структурализма. Изоставя крочианския постулат — тази творба е поезия и не е поезия. В замяна на това се пита: „Влиза ли тази част в цялото или не?“ И все пак не се отказва от комбинацията, включваща ирационалното, инстинктивното, ирационално конструирувания способ. За да се разбере една фраза, една творба или вътрешната форма на артистичния ум, се излиза от растящите измерения на ирационалните подбуди, контролирани от разума.

Ауербах от своя страна предлага нови възможности на стилистичната критика. Изследва относителните стилистични типове за представяне на действителността с оглед на епохата и социалната ситуация: смяната на стиловете от класическата през християнската до модерната литература. Стилните изменения свързва с промените на понятията за действителността. Той си служи с термини като нива, маниери, условности, смесване на стиловете и т. н. За него историческо-социалната интерпретация е категория на старата риторика. Терминът стил не е само лингвистичен модел, но е по-широк, типичен начин за представяне на действителността.

Споменатите литературни теоретици трасират пътя на структуралитично-формалистичните методи. В Италия прониква и англосаксонската критическа мисъл на Ричард Уимсет, Ранзон, на Брукс, на Боз, особено популярни са руските формалисти Якобсон, Шкловски, Айхенбаум, Тинянов, Томашевски. Всичко това засяга и историята, която разглежда творбите с оглед на формалната структура. Широко разпространение има теорията на руските формалисти за творбата като система от знаци или като структура от знаци, които служат на специфична естетическа цел.

Структурализмът в Италия добива известност особено през 60-те години (статите на А. Роси върху историзма и структурализма и върху структурализма и литературните анализи, статиите на К. Сегре в списание „Критически инструменти“ (1966, 1969), статиите на Е. Джанола в списание „Студия Крочиана“ (1967), статиите на Силвио Авале в списание „Критически инструменти“ (1967, 1968). Наред с това Монтале представя теорията на прозата на Шкловски. Специално се превежда и антология на руските формалисти, подготвена от Цветан Тодоров (1968). На италиански се публикува и прочутата книга на Проп „Морфология на приказката“ (1966).

Формализмът възниква като желание да се обособи самостоятелна наука за литературата, която уж се противопоставя на историческия еkleктизъм и на психологическия реализъм, разглеждащи литературата не като естествена стъпка, а като израз на идея, на обичай, нрави и биография на автора. За разлика от Кроче не се допуска интерпретация посредством понятията на стария романтизъм и на мистичната естетика, но се черпи внушение от съвременните литературни течения на символисти и футуристи. Но, разбира се, всичко

винаги се разглежда в светлината на науката за езика. Якобсон казва: „Предмет на литературната наука не е литературата, а буквалността, т. е. как една творба става литературна.“ Игнорира се фактът, че литературата е документ за социалния, политическия и културния живот. Спецификата на литературата е в езика. Поезията е функция на езика. Прави се разлика между поетичен език, език на ежедневието, език на прозата. В случая понятия като система, структура, диахрон, синхрон издават контактите на структурализма с формализма. През формализма и работите на Якобсон се навлиза в структурализма. Терминът структурализъм навлиза в обръщение през последните десетилетия, но има по-малка употреба в еднозначния смисъл. През 1962 г. италианският сборник „Употреба и значение на термина структурализъм“ дава информация за историята и употребата на термина в биологията, езикознанието, историята, изкуството, икономиката, правото, историята на културата, психологията, психоанализата, психопатологията, социологията, политическите науки. Все пак общото е в определянето на структурата на свързаната система, където една размяна и по-точно — изолирането на едни елементи — също носи размяната на други елементи. Тази дефиниция се употребява почти няколко десетилетия в лингвистиката. Принципът на структурализма е обектът на изучаването. Още през 1930 г. лингвистиката се обявява срещу изключителното историческото разглеждане на езика; срещу разлагането на езика на изолирани елементи, последвани от трансформационни промени.

Предшественик на структурализма е Фердинанд де Сосюр. Той употребява термина система. От него насам на езика се гледа като на система, в която елементите са солидарни помежду си. Първи родители на структурализма са Якобсон и Н. Трубецкой. Те участвуват в сборника, озаглавен „Тези на лингвистичния кръжец в Прага“ (1923), в който терминът структурализъм се утвърждава за откриване законите на структурата, т. е. на езиковата система и на нейната еволюция. Изтъква се, че поетичната творба е функционираща структура и различните части не могат да се вземат извън техните съществувания. Структуралистичната критика се гради върху езиковата структура.

В Италия за първи път тази критика се налага чрез сборника „Структурализъм и критика“ (1965). Структуралистичната поетика се определя като решителен момент в развитието на науката. Чрез структурализма поетиката намира своите понятия и методи, но италианците питат: „Литературната критика не губи ли своята автономия с навлизането на структуралистичния анализ на текста в полза на лингвистиката? Езикознанието се мъчи да спаси критиката от субективните оценки.“ За разлика от идеалистичната критика структуралистичната не се занимава с проблема за поетичните стойности, а с въпроса за анализа на текста, т. е. функцията на структурата. Според Якобсон поетиката е част от лингвистиката. Италианците се вслушват в Якобсон, който противопоставя на субективните оценки вътрешните действителни стойности на елементите от структурата. За него субективната преценка няма научна стойност. Единствено научни са вътрешните стойности, които са предмет на литературната критика. Става дума за езика във функцията му на поетика. Италианските структуралисти като Корти популяризират Якобсон, придържайки се към неговите формули, които акцентуват върху превръща-

нето на езика в поезика. Някога Фослер говореше за поетичната есенция на езика и за езиковата есенция на поезията. Обратно — Якобсон говори за поетична функция на езика. За Сосюр езикът е система, в която поезията е една от функциите му. За Кроче езикът в своята същина е оригинално поетично творение. Според него и според Фослер обикновеният език е, както казва Емерсон, гробница на метафората. От своя страна италианският еструктуралист Марчело Панини пише: „Критиката има за задача да освободи всичко от естетическия призрак и от двусмислеността, вътрешното сцепление в пространството, като изостави преценките на стойностите.“

От друга страна, твърди се, че комплексната структура е еквивалентна на стойностите. Тук се получава двусмисленост. От една страна, желание да се остане в пределите на научното равнище, на обективността, а от друга — се говори за стойности. В основата си структурализмът е материално абстрактен и научен, притежава определена идея за действителността. Той вярва в същината на нещата, взети в сцепление, т. е. във функционалността. Разчита се на отношението между различните елементи, които изграждат структурата. Тя от своя страна създава естетическите стойности, които се обозначават с терминологията на лингвистиката. Въсъщност структурализмът отстранява естетическите критерии и остава в лингвистичните граници. Структуралистичната критика има значение за изследване на текстуралната техника.

Структурализмът обръща внимание на литературните родове. Негов е терминът статут на лириката, драмата, разказа, романа. Преди това критиката на родовете от страна на романтиците, идеалистите представя абсурдността на концепцията за идеалната същина на отделния литературен род. Въсъщност се потвърждава незаконността да се оценява една творба на базата на нормите на рода. Макар че литературният род се ражда от произволното генерализиране на черти от проби, извършено по следния метод, посочен от Маджони: „За намиране правилата за епическата поема се вземат части от „Илиадата“, а сетне своеволно се обявяват за същинска природа на различни по своите качества поеми като „Бесният Орlando“, „Изгубеният рай“. Пренебрегва се фактът, че всяка поема притежава собствена индивидуална характеристика.“ Кроче е против тълкуването на поетичните родове като средство за поетична оценка. Той е винаги за познание, почерпано от индивидуалната характеристика на отделната творба. Романтичната критика се стреми да даде съществена теория за родовете, от която се извличат и редуцират някои черти на творбите или на група творби, за да се обявят за черти на универсалния род. Така се поставят в една-единствена категория различни творби само защото са традиционно обявени с едно и също име. Така в книгата „Вселената в романа“ на Р. Бюрнхов и на Р. Куелем се изследва структурата на романа (история и нарация, точка на виждането, пространство, време, герои). Използват се различни текстове, като романът „Война и мир“ на Толстой, „В търсене на изгубеното време“ на Пруст или романите на Ален Роб-Грийе. Накрая се излиза с обща дефиниция на космическото присъствие чрез различни проекции. Общото в творби като „Манон Леско“, „Жак Фаталиста“, „Парижката Света Богородица“ е в изключителната мобилност на жанра. Така или иначе литературните родове са полезен инструмент за класификация и ориентиране в отделните творби.

Италианските структуралисти посочват, че структурата на тръгедните на Алфнери се ражда от диалектичкото взаимоотношение на поетичната индивидуалност и формата на историческата трагедия. В литературния род присъства връзката между езиковата позиция и индивидуалния език. Два рода са генерализирани — поезията и прозата. Това се извършва от времената на гръцката риторика до днес. Но всички тези характеристики са приблизителни. Откроява се предимно езикът.

Италианският структуралист Цезаре Серге пише: „Критическите методи могат да се съпоставят с умението на фотографските филтри за цветовете: всеки филтър превъзнася различните особености на фотографския обект и намалява другите.“ Критикът добавя: „Изкуството е безкрайно сложен феномен, неумолимо безпощаден.“

Структуралистичната критика е чужда на историческия подход. За нея не е важно да разбере творбата, а да покаже начина на функциониране.

Първата експанзия на италианския структурализъм се извърши от Д'Арко Силвио Авале (1965) върху творби на Монтана. Анализът цели да открие функцията на отделната част от цялото. И тук важи онова, което казва Корти: „Функционалността не е принцип, типичен за изкуството: в смисъл, че всички творби са реализирани според всички правила на функционирането на отделните равнища, които са резултат от консумираните продукти; в друг смисъл са реализирани в интелектуална обстановка, научно са изпробвани.“ Върху базата на структурализма израства семиотиката. За нея творбата съществува като комплекс от знаци, които не са взети като изобразителни прийоми, а като форми на комуникацията. Литературата е система от информационни знаци, в които са кодовете на епохата, на обстановката, на литературните родове. Буквално се казва: „Всяка творба е продукт на даден тип изображения, които манифестират социални и литературни модели, но самата действителност бързо се изменя. Необходими са нови знаци за компенсация. Задача на семиотиката е да възпроизведе стойностите на знаците с различните кодове, степен на информацията, т. е. самия процес на трансформацията, по силата на която възниква функционалността на творбата. Цари пълно безразличие към артистичните шедьоври от страна на семиотиката. Всички писатели са еднакво изравнени от гледна точка на стабилността на системата. Структуралистът пише: „Големината на творбата е пряко условие за силата на функционалността, т. е. възможност за повече кодове. За семиотичната критика литературните родове не са нещо повече от кодове, които представят в отделните творби конструктивните връзки и способности на трансформацията. Всичко за тази критика е кодификация. Но самият Проп в книгата си „Морфология на приказката“ казва, че невинаги изведените правила на трансформационните връзки говорят за срещата с литературни шедьоври. И семиотичната критика, и структурализмът вървят към понятието, от които лъха крочианската теза за автентичната поезия. Тук автентичността не е в историческия смисъл на нещата, а по-скоро е резултат от развитието на формите или на основните структури, които се проявяват като съвкупност от чудеса, както би се изразил Проп. Разглежданата критика не е много популярна в Италия въпреки издадения сборник „Семиотични модели в „Божествена комедия“ на Данте“. Смисълът на този труд е в идеята, че изкуството не е вдъхновение, не е божи дар, не е еуфория, а изключително търсена комбинация. Обратно, Гьоте разглежда текста като артистичен продукт.

Адорно твърди, че обектът не е път към феномена, докато субективното проличава в специфичната практика на обработване на обективното. Той препоръчва едно освобождаване от предразсъдъците, за да се открий връзката обективно — субективно в естетически план.

Но новата френска критика (структуралистична, семиотична, психоаналитична) чрез Ролан Барт влияе на италианците. Нейната методология се оглежда в концепцията на критика като метаезик, който се упражнява по подобие на примитивния език. Едва ли не се приема формата разговор върху разговор. Става дума за разглеждане на творбата, която е родена от творба на изкуството. Интерпретацията цели да тълкува онази литература, която е създадена от литературата. От всичко това излиза, че критиката е нов жанр. Критиката в този смисъл предлага алтернативни модели на отражение на ситуации и дадености. Изкуството според тази критика е цялостната тотална действителност. С други думи, в основата на тази нова критика стои споменатият метаезик, който се гради върху примитивния език на текстове, а на разговор върху разговор. Тази критика търси онова, което е исторически феномен в изкуството. Задачата на критиката е да изрази генетичния характер на изкуството, съдейки в същото време по изградени конструкции, по изградени хипотези за функционалността на творбата, като се излиза от нейния произход. Държи се сметка не за непосредствената природа на човешката действителност, а за някаква втора действителност, която е създадена изключително от твореца.

Но критиката като автономен жанр умира. Поглъща се от света на лингвистиката. Най-изявени критици от тази формалистична школа в Италия са Стефано Агости („Поетичният текст“ — 1972) и Джан Луиджи Бекария („Автономия на изображението“ — 1972), застъпващи принципа за независимостта на изображението. В техните анализи фонетичните стойности, тембърът, ритъмът са автономни отношения в сравнение с логичните обозначения и цялостната образност. Тук освен структурализма и семиотиката формализмът се обогатява и с психология на подсъзнателното, психология на дълбините.

Като момент от развитието на италианската критика се явява и херметичната критика. Тази критика се ражда в тясна връзка с поезията на италианския херметизъм. Главните представители на тази критика, като Бремонд, Ривиере и най-вече Де Бос, са свързани със символизма и с Маларме. В зрителното поле на тези критици влиза основното преобразуване на романтичната поезия и появата на декадентството, и по-специално възникването на магическо-мистичното понятие, тъй характерно за чистата поезия.

Критикът Де Бос в студията си „Що е литература?“ определя литературата като живот, който взема познания от себе си. Също пише: „Литературата е място за срещата между две души.“ Той идентифицира красотата с истината. На една конференция през 1938 г. се ражда терминът херметизъм, т. е. литературата като живот. Литературата според херметиците е път за познаване за нас самите и за познание живота на съзнанието. Критиката според тях е духовна авантюра. Едно отиване и пристигане в текста. Според критика Пиетро Бингожиари критиката е един процес на непрекъснато търсачество, по-скоро тя е диалог, отворен за другите, т. е. едно постоянно питане. Прониквайки във всички възможни части на текста, критиката търси всъщност истината. Същият критик Бингожиари отбелязва, че италианската критика изминава стадия на критика като читател

(Де Робертис) през фазата на стилистичната критика, достигайки до критика като писател. Симбиозата между поезията и херметичната критика се обяснява с придържането към онова, което е тъмно, неясно, мистично. Неслучайно и поетите херметизици предпочитат формата на таен дневник. Самата херметична критика се превръща в дневник и хроника на продължителния и тежък интелектуален, морален и културен товар за критика. В основата на тази критика и на поетичния херметизъм е декадентската поезия. Разбира се, в критиката се проявява онтологично виждане, но без нюансите на ирационалното и мистиката на херметизма. Типични представители на тази онтологична критика са Фаусто Монтанари и Марио Аполоньо. Първият е за литературата като форма на културата, в която човек задоволява не известни свои импулси, а обективните онтологични потребности, които почиват на страданията на човешката природа. Според втория критик изкуството символизира духовната среща, но преди всичко срещата с духа на народа. За онтологичната критика Данте е велик не със своята теория, а с уменията да превърне онтологичното в естетично. Личността на Данте е в съгласие с неговата творба, в която представянето на свещеното съществуване е в хармония с космичното. В тази индивидуална творба всички аспекти на реалността са дадени метафизично в съгласие с отношението към бога. По този начин естетиката се превръща в естетика на екзистенцията. На дистанция от Кроче, в подчертано религиозна линия, е критикът Джовани Гето. Доминиращите термини в критиката му се отнасят до отношението между религиозното вдъхновение и религиозния изказ. Той изследва с голям талант в споменатото отношение творбите на творци от типа на Свети Франческо. Основни негови трудове са „Религиозната литература на XII в.“ и „Религиозната литература на XIII в.“ Характерни са трудовете му „Поезията и теологията у Данте“ и „Аспекти на поезията на Данте“. Той доказва как религиозната литература превръща всичко в литературни факти, просмукани от религиозен дъх. Талантливо разглежда как религиозната практика се превежда на литературен език.

Но истински нов момент в италианската култура е марксистката критика. Тя малко или повече е инспирирана от Георг Лукач. Като се опира върху принципа на теорията на отражението, според която изкуството е субективен образ на обективната действителност, марксистическата италианска критика воюва с Кроче. Тук изпъква фигурата на Карло Салинари. Съвсем млад, той е ръководител на антифашисткото въстание през 1944 г. Негови основни трудове са „Въпроси на реализма“ (1958) и „Митове и познания в италианския декаданс“ (1960). Отхвърляйки ирационализма на Кроче, Салинари утвърждава критиката, която е еквивалент на логическото или научно познание на действителността през призмата на специфичните художествени пориви. Според Салинари критиката е концептирана подобно на науката. Нейната задача е да индивидуализира познанието за действителността, което е овладяно от творбата на изкуството. В разбиранията на друг критик марксист, Джузепе Петронио, автор на книгата „Литературната действителност в Италия“ (1964), критиката има предназначението да изследва валидността на творбата на изкуството в момента, когато тя се проявява като диахрон или синхрон в литературната дейност.

Оригиналният вдъхновител на марксистическата интерпретация на литературата е бележитият марксист и политически вожд на италианската

анския пролетариат Антонио Грамши. Той води дълго полемика на тема „Интелигенция и народ“. В блестящо написаните си статии Грамши със завидна аргументация и с отлично познаване на италианския духовен живот защитава обществената ангажираност на писателя и осъжда литературния херметизъм. Грамши е чужд на схематизма и вулгарния социологизъм. Той умее да види в литературата и огледалото на живота, и това, което е плод на личната фантазия, на личния натюрел на художника. Грамши ревностно брани класиката от посегателството на криворазбрания класов подход и заедно с това се бори за литература, която да е адекватна на интересите на народа. Макар и хвърлен в затвора, той не изпада в сектантство. Той винаги се съобразява и с факта, че литературата като всяко изкуство борави с единичното, с неповторимото, т. е. със сложната човешка личност. Но това не му пречи да се бори за литература, която да помага на човека да придобива социалистически морал, ново, колективистично съзнание.

Италианската марксистическа критика по времето на Грамши приема веризма и неореализма. Така тя проявява гъвкавост. По-късно критикът марксист Азор Роза в книгата си „Писатели и народ“ (1965) уточнява, че социалната ангажираност не е достатъчно условие за поетичен живот. Той добавя, че логическият анализ трябва да се прилага в сериозно образно претворяване на материала. Негов дълг е да напомни, че народността в италианската литература от края на XIX в. и началото на XX в. е едно постоянно откритие и завоевание въпреки забраните от страна на декадентите.

Италианската марксистическа критика, развивайки се в крочинански климат, успя да избегне грубото социологическо разбиране във връзката литература—живот, литература—общество. Това проличава и в оценките за Верга. Може би затова тя си позволи да говори за онази идейност, която се откроява чрез метафорично-алюзивния символичен език. Споменатият Петроньо отхвърля тезата, че величината на една творба съвпада с идеологическата привързаност на автора. Италианските критици марксиста се влияят и от Гаetano де ла Волпе, чиято мисъл завива от мистицизъм и романтична естетика към марксизъм, за да влезе в полемика с идеите на Лукач за огледалното изображение на действителността като единствена категория на реализма. Така италианската марксистическа критика и в условията на тежкия фашизъм до голяма степен се опазва от социалното доктринерство и ненужното догматизиране.

В рамките на италианското критическо разнообразие е и психоаналитичната критика, чийто основоположник е Карл Маурон. Критикът разглежда умножаващото се наше познаване за творбата, като излиза от текста и от редица отношения, незабележими, премълчавани или недостатъчно изразени, които водят началото си от подсъзнателния свят на твореца. Психоаналитичната критика търси да открие несъзнателните волни асоциации на идеи, намиращи се в подтекста. Този тип критика намира в текстовете и онези латентни асоциативни находки, от които възниква поезията. Споменатият Маурон твърди, че за класическата критика писателят е отворен прозорец за наблюдение. Обратно, за психоаналитичната критика творецът не е симетричен вътрешен душевен свят, а изцяло непознаваем по своята безсъзнателност. Психоаналитичните изследвания на критиката вземат под внимание основните тези на Фройд и Юнг. В случая се излиза от положението, че за читателя и зрителя насладата идва от осво-

бождението, от напрежението на собствената психика. Според Юнг фантазията има функцията да компенсира непознаваемата сфера от сънища и въображение, възникнали във формата на архаични или примитивни мисли. Образите, наречени архетипове, са априорни категории на фантазната действителност. Творческият портрет се създава в подсъзнателните вълни на архетиповите. Първичната фантазия превежда образите посредством езика на детето и с определени средства на възпроизвеждане на онова, което идва от дълбините на изначалното битие. С думи, напомнящи крочианската идея за космичното, Юнг твърди, че в даден момент у нас говори гласът на цялото човечество, което се е пробудило. Истинската творба на изкуството се ражда от фантазията. Всичко това е последица от освобождаването на властта на тъмното. Тези схващания са основно развити от психоаналитичната критика. Критикът Ф. Орландо в своя труд „За фройдистката теория в литературата“ (1973) свързва принципите на психоанализата с резултатите от лингвистиката. Търси връзката между автора и езика. Търси общото в езиковия изказ и онова, което е непознаваема зона за човешката душа.

Системно се прилагат фройдистките понятия при анализа на класиката и в студията на Джовани Амореги „За майката, смъртта и тирана в поезията на Фосколо“.

За критика психоанализата е единствен метод за изчерпване на литературния текст. Фройдистката схема се използва и от критика Барбиери Скоуароти (книгата „Символи и структура на поезията на Пасколи“ (1966)). Подробно се разглежда образът на гнездото, напомнящ домашното огнище. В подобен план се разглежда и ролята на смъртта в избраното творчество. Друг критик на име Ерио Джонола в студията си „За писателя К. Е. Гада“ твърди, че истинската свобода на писателя е стилистична. Според него изворът на вдъхновението идва от травми, останали от детството: в смисъл на насилие от страна на родителите, на любов, омраза от брат или от майка, потиснат еротизъм и т. н. Според критика творческата свобода идва от болката в резултат на блокираната психологическа ситуация, от която няма спасение. Въобще цялата психоаналитична критика интерпретира изкуството, като търси корените му в света на подсъзнателното.

Но все пак, като се вземат предвид формализмът и структурализмът в развитието на италианската критика, налице е една тенденция към сближаване с филологията. В посока на филологическия анализ е критиката на текста. Връзката между филологията и критиката в критическите оценки неизбежно се следва от отказа, от механичното прилагане на методиките на естествените науки към хуманитарните.

В този аспект на новата филологическа концепция се изисква индивидуализация на проблемите, а не неизменното прилагане на норми, извлечени от емпирични изследвания. И все пак стои открит въпросът за разликата между филологията и критиката. Първата, ориентирана към лингвистична илюстрация на текста, втората — към интерпретация на артистичните ценности.

Дотук очертахме пъстрата и противоречива картина на италианската критика в условията на XX в., белязан от острата борба между революцията и реакцията. Макар и застрашена от страна на формализма, структурализма, психоанализата, тази критика се мъчи да се съхрани като висша еманация на човешкия дух, призван не само да обясни, но и да измени света.