

НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА КРИТИКО-ЕСТЕТИЧЕСКАТА МИСЪЛ У ЮЖНИТЕ СЛАВЯНИ НА ГРАНИЦАТА НА XIX И XX ВЕК

ЛИЛИЯ КИРОВА

Макар с известно закъснение художествените постижения и творческите импулси от различните огнища на европейския модернизъм (Париж, Мюнхен, Виена, Москва, Петроград, Берлин) резонират в края на XIX и началото на XX век и върху славянския юг. Затова на вниманието ни се налагат промененото светоусещане и новото отношение към действителността на южнославянските автори, техният стремеж да усвоят нови естетически критерии, да установят контакти с чуждестранните култури, да преодолеят грубо утилитарното схващане за изкуството. Ако подходим към естетическия опит на модернизма в южнославянските литератури исторически (без деформиранияте представи и предубедеността, съпътстващи дълго време неговото тълкуване), очевидно ще трябва да преодолеем старите подходи — свеждащи модернистичното движение до определени особености и черти и по този начин поставящи го извън тогавашната културно-историческа атмосфера, извън общото духовно и мисловно движение и противоречивата сложност на епохата на границата на XIX и XX век. През 1943 г. в труда си „The Heritage of Symbolism“ С. М. Баура причислява известни поети от първата половина на XX век като Рилке, Георге, Блок и Йейтс към наследниците на първите символисти и въпреки всички индивидуални особености на творбите им ги свързва с философията и поетиката на символизма от XIX столетие. Много по-късно вече Рене Уелек в изследването си „The Term and Concept of Symbolism in Literary History“ направи преглед на символизма не само в западноевропейските, а и в някои славянски литератури¹. Ако днес се приема, че модернизмът в литературното развитие на южнославянските народи е свързан с качествено нов тип художествено творчество, то трябва по-конкретно да определим в какво всъщност се състои този нов тип.

Опитвайки се да изградим панорамната картина на противоречивите и експанзивните художествени насоки на славянския юг, да очертаем промените и мястото на словесното творчество в т. нар. диференцирано единство на културата (М. Бахтин), ние се сблъскваме с необходимостта от анализ и на критическите съчинения, изиграли съществена роля за изграждане и възприемане на модернистичните естетически идеи. Изучаването на тези съчинения предполага множество зрителни точки, но е принципино важно да се открие развитието на южнославянските естетически концепции в рамките на теоретико-критическото изразяване изобщо на модернизма. Естествено не е възможно да се изброят всички автори, които са активни в полемиките през онези години или да се тълкуват всички естетически платформи, чрез които различните кръгове са „заявявали“ своето присъствие. Знаем, че всеки сравнителен анализ до известна сте-

¹ R. Wellek. The Term and Concept of Symbolism in Literary History. — Discriminations. New Haven—London, 1971, p. 90.

пен нивелира и оставя на заден план множество нюанси, но се утешаваме с мисълта, че той винаги е по-високо стъпало от което и да е частично изследване.

За авторите на нови художествени платформи на прехода на XIX и XX век, когато бе нахлул „модерният индивидуализъм“, красотата бе станала възлова естетическа категория. (Неслучайно Кайзер говори за символистичния копнеж за приближаване до митологизираното Абсолютно, което е именно красотата².) Стремжът към постигане на красота — можем да кажем дори на имагинерна, недостъпна, абсолютна красота и хармония, бе основен стремеж например за „младите“ от „виенската“ група в Хърватско. Особено активни в изтъкването на красотата са Бранимир Ливадич и Антун Матош. „Онова, което всеки ден извършва възпитанието — подчертава Бр. Ливадич, за когото несъмнено красотата е „главното в изкуството“, — в същото време трябва да извършва поетът: силата на неговия израз трябва да бъде дорасла за своята задача.“ За А. Матош литературата също на първо място е изкуство. А под понятието изкуство той разбира само едно — красота. Хърватският поет и критик обаче не се задоволява с констатацията, че истинският смисъл на изкуството е в постигането на определена красота. Той се опитва и по-конкретно да дефинира понятието за красота и открива истинската му стойност в „голямата и чиста естественост и простота“.

Сръбският поет Йован Дучич (макар че в Сърбия има малко критически текстове, в които да са формулирани новите естетически критерии) в „Паметник на Войслав“ също ще отбележи, че Войслав Илич не намира като Антей сили само на домашен терен: „Неговата душа е очарована отрано от онази Красота, която е без родина.“ Българският поет критик Гео Милев, за когото изворите на изкуството не са стаени в природата и в действителността, а в „свръхдействителния мир на нашите абстракции“, е склонен да извиси понятието за красивото до тотална абстракция: „Опиянението ни открива света на виденията, а виденията — това е красотата. А субективистът въздига красотата в култ.“

За критиците модернисти изкуството бе специфичен феномен и „метафизика на сърцето“. Затова в хърватските естетически платформи се отхвърляше и „всеки диалог за моралност или неморалност на литературното произведение“. „А какво друго е този екстаз, освен чисто чувство за красота, чувство, бистро като кристал. В такова чувство няма нито следа от моралност или неморалност (к. м., Л. К.), тук пред нас излиза Венера, родена от морската пяна и който иска да я покрие с плащ, хвърля по нея кал!“³ — пише Бр. Ливадич, овладян от идеята, че красотата е понятие извън категорията на морала. Защото, казва критикът, „работата на писателя е да реши загадките, да открие тайните на човешките пътища. Кой би посмял да му каже, че заради това той е неморален, че е порнограф?“ Очевидно на синора на двата века се изграждат нов литературнокритически светоглед, нови, модерни схващания относно смисъла и същността на изкуството.

Критическите текстове са пропити със стремеж да се направи радикална преоценка на дотогавашните ценности, да се погледне от нов ъгъл на сътвореното от предшествениците, да се издигнат и утвърдят нови мерила за литературните стойности. Обща черта на множеството естетически програми е отрицанието на всякакви литературни школи. „Ние не знаем направления и школи — заявява Ив. Радославов — или по-добре за нас има толкова школи и направления, колкото индивидуалности има.“⁴

Отричайки ограниченията на школите в изкуството и закостенелите канони, южнославянските автори се обявяват срещу традицията. Шири се острата критика на дотогавашното художествено творчество, на наложилите се и традиционни форми. Радикалното скъсване с миналото се откроява в думите на хърватина Милан Шарич, с които

² Вж. по-подробно: W. K a u s e r. Der Europäische Symbolismus. Bern, 1953, S. 296.

³ M. Š i c e l. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 1972, p. 155.

⁴ Дори през третото десетилетие на столетието в известната си статия „Пътеводна звезда (За неоромантизма)“ Л. Стоянов Л. Стоянов категорично ще изрече: „Как странно и чудно звучат днес всички спорове за силата и слабостта на разните школи в изкуството. . . Символизъм, реализъм, импресионизъм, експресионизъм — тези нелепи класификации на духа, тези фабриканти на един склетичен и механизирани век!“ (Л. С т о я н о в. Пътеводна звезда. За неоромантизма. — Хиероним, 1923, кн. 1, с. 53.)

той обобщава становището си за цялата хърватска поезия: „... Нашата поезия от Възраждането та чак до днес върви главно по двоен път: лее за любимата и за отечеството... Такива стихове са плод на четива, а много пъти са просто афект, но обикновено всичко това е неизразително.“⁵

Първите признаци на неodobрение на традиционното творчество в Хърватско се появяват в статиите на „младите“ от Прага. Там през 1897 г. се основава списанието „Хърватска мисъл“, в което М. Шарич публикува програмната си статия „Хърватската литература“. Петнайсет години по-късно, през 1912 г. критикът М. Марянович, също свързан с пражката група, помества в „Босанска вила“ обширната си статия „Хърватската литература, нейният път и нейните особености“. В нея допълва някои основни мисли на Шарич и сякаш затваря един кръг от идеите на „младите“, оформили се в последното десетилетие на XIX век в Прага⁶, вдъхновени от политическите идеи на Масарик.

Всъщност един от първите автори на естетически платформи, М. Шарич, частично остава в рамките на дотогавашните разбирания за функцията на литературата — маркар че повече от предходниците си подчертава нуждата от психологическия подход към литературните теми. Останалите творци, от Миливой Дежман Иванов до Антун Матош, са настроени много по-революционно спрямо литературните конвенции в традиционното творчество. Оценката на М. Марянович за миналото на хърватската литература е също много остра. Вместо да се водят литературни борби, според него, а това би било естествено и би дало възможност за по-бързо развитие на художественото творчество, всичко се свеждало до филологически битки, до спорове около правописа и метриката. Едва в периода на „Модерната“ започват по-решителни сблъсъци със старите разбирания за изкуството, с понятията на старата естетика. Критикът отбелязва, че в хърватското словесно творчество дотогава са имали по-голямо влияние „националните, обществените и идеологическите въпроси, отколкото литературните проблеми“⁷. С една дума, в изминалия период изкуството се е създавало „изкуствено“, защото е изпълнявало ролята на възпитател, било е педагогическо-дидактично, „нагаждано национално и политически“.

И за Д. Кьорчев литературата ни до Освобождението е „изкуствена“. Прочее, когато става осезаемо „настъпленieto“ на субективните начала в изкуството у нас, по думите на Пенчо Славейков идва краят на една епоха, в която е естествено да бъдеш „и терзия, и даскал“, отминава времето на авторите „просветители“. Затова той добре откроява разликата между народното творчество и модерната литература, между „гордия егоист-художник и наивния народен певец“ (в „Блянове на модерен поет“). Ала решителното опълчване срещу традицията откриваме в статиите на „призвания теоретик“ на новите художествени стремления Д. Кьорчев. Той е убеден, че „ние нямаме големи и блестящи традиции“. В статията си „Из миналото“, в която прави обстоятелствен анализ на известната книга на д-р Кръстев „Млади и стари“, Кьорчев подчертава: „Изкуството не успя у нас. Всичко, което бе плод на творчество, има техничен характер. В тихи моменти от нашето развитие, когато духът трябваше да разперва най-много крила, да бъде най-добър водач, талантливият писател се обръщаше към успокоената и примирена действителност, за да почерпи теми и вдъхновение. Така той оставаше натуралист... Това не бе художествена литература. В нея липсваше истински хубавото, значително красивото...“⁸

Както виждаме българските критици в началото на века също отричат приемствената връзка със старите творци, понякога смесват понятия като реализъм и натурализъм, но винаги открояват „новото изискване в литературата“. Несъмнено тук проличава новата естетическа чувствителност, неотлъчна от стремежа към изкуство, чрез което да се излезе на европейската културна сцена и да се даде отговор на национал-

⁵ М. Šicel. Пак там, с. 146.

⁶ Вж. по-подробно пак там, с. 145.

⁷ Пак там, с. 147.

⁸ Д. Кьорчев. Из миналото. — Наш живот, 1907, кн. 9—10, с. 47.

ните естетически проблеми. Неслучайно Шарич, когато утвърждава родолюбието в литературата, се връща към патриотичната поезия на XIX век (от възрожденско-даворияшката лирика⁹ до творбите на А. Харамбашич), изпълнена с много „празни думи, голи фрази“: „Народната литература има значение само дотолкова, доколкото е свързана със истинския народен живот, с неговите потребности, с неговите идеали.“ Когато говори за „едно ново възприемане на света“, Д. Кьорчев също се опитва да насочи вниманието към проблемите на българския живот. Както М. Марянович търси мотивите за тогавашното състояние на хърватската литература в „некритично“ възприеманите влияния през дългите столетия, така и авторът на „първите законодателни страници“ на символизма в България смята, че българите имат „непохътната енергия на цял народ, който по-скоро ще прояви силите на своята самобитност, колкото по-малко чуждо влияние се внася в духовното му развитие“¹⁰. Ив. Ст. Андрейчин също се опълчва срещу чуждите влияния. Изобщи много рано в критическите статии в ози период наред с отхвърляне на традиционното творчество се налага и идеята за създаване на национално самобитно изкуство.

В същата епоха и в Сърбия се умножават писателите, способни да внесат във формата „мисловността и чувствеността на модерната поезия“, както пише Йован Дучич в споменатата статия „Паметник на Войслав“ (1902), своеобразна естетическа програма на „новото изкуство“. И тук както в България, макар да откриваме рядко по-изчерпателно изложение на новите естетически принципи, ясно е, че се разчистват сметките със „старите калъци“, с „мъртвите закони“, с ограниченията на традицията: Милош Видакович ще напише в „Народ“ (1913), че изкуството вече „не възпитава. Неговата задача не е да направи света по-добър“.

И словенските писатели пренебрегнаха „езика“ на категоричното назоваване на нещата и на точните обозначения (един от най-важните изводи на Жан Морас в неговия манифест на символизма (1886) е, че символистичната поезия е „неприятелка на поучението, декламащите, нагласената чувствителност и обективистичното описателство“¹¹). Иван Цанкар в първите си критически работи също се обявява срещу три явления в словенската поетична традиция: нейната поучителност, която се проявява в „разясняване“ и „мъдруване“, натъкмената риторика и естетическия формализъм. През 1896 г. той открито атакува поучителността и „мъдруването“ на водещата словенска поезия. Разбира се, негацията срещу „миналите чудеса“ е не само южнославянска отлика, а е същностна черта на модернизма изобщо. За Стефан Георге например Шилер и Хайне са „най-незначителните немски поети“ (както посочва Гео Милев в предговора към „Избрани песни и романи“ от Хайнрих Хайне (1919)).

Несъмнено модернизмът на славянския юг бе интегрална част от цялата общоевропейска модернистична формация. Ала както художествените творби, така и литературнокритическите принципи и възгледи тук имаха свои характерни белези, свои черти, неделими от същността на южнославянското литературно развитие. Вилхем, че всички автори, убедени че прокарат пъртина в литературата, бяха в своите естетико-теоретически платформи твърде агресивни спрямо литературното минало. Ала всички те рушаха, „създавайки едновременно“. Колкото и да оспорваха литературната традиция, южнославянските автори насочваха усилията си към формиране на нова традиция, чертаеха нови перспективи за литературния процес. Техният нихилистичен патос бе твърде своеобразен. „Българският символизъм се бори срещу традицията. Това е вярно. Но неговата борба беше такава, че тя носеше нейното утвърждаване, насищайки я с нови духовни ценности — лаконично характеризира специфичността на негацията Ив. Радославов в „Делото на българския символизъм“ (1928). — И това е още по-вярно. Неговото отрицание не беше едно отрицание, което изключва установени и исторически затвърдени признания.“¹²

⁹ От „давория“ — вид хърватска патриотична песен от първата половина на XIX в.

¹⁰ Д. Кьорчев. Литературни бележки. — В: Д. Кьорчев. Избрани съчинения. Т. I. С., 1933, с. 346.

¹¹ G. Michaud. La doctrine symboliste. Paris, p. 725.

¹² Ив. Радославов. Идеи и критика. — Хиперион, 1928, кн. 5—6, с. 234.

Южнославянските критици и автори на статии с програмна насоченост тълкуваха по различен начин функцията на изкуството. Ала всички бяха единодушни, че основен обект на художественото творчество трябва да бъде „интегралният човек“, т. е. личността с целокупния си емоционален живот. В една „епоха на модерна чувствителност“, в която писателите се устремяват към „ослепителните хоризонти на Прекрасното“, център на внимание е субектът, индивидът с неговите чувства и „душеви загадки“. Затова Иван Цанкар, когато споделя в записките си от 1896—1899 г. впечатленията си от символистичната европейска лирика (от Бодлер и Верлен до Демел, Георге и Хофманстал), ще отбележи, че тя му открива загадъчен, далеч не рационален свят от изживявания. В епиграфа към първия си прозаичен сборник „Винетки“ („Vinjete“) (1899) писателят възкликва: „Отдадох се на тих разкош в самия себе си. По дяволите всичките теории! Моите очи не са мъртъв апарат; моите очи са покорен орган на *душата ми* (к. м., Л. К.), на моята душа и на нейната красота, на нейното съчувствие, на нейната любов и нейната омраза. . .“ Оттук нататък понятието „душа“, свързано с други две основни понятия на словенския символизъм — „красота“ и „копнеж“, ще стане едно от основните понятия в Цанкаревата поетика. Ще посочим и изискванията на М. Шарич в Хърватско, че литературата, респективно романът трябва да изобразяват „обществената психология“, че е нужно да се навлезе „в душата“ и да ни се покаже „какво се случва там“. В този смисъл трябва да се тълкуват и мислите на Милан Марянович — имащ амбицията да се наложи като идеолог на „младите“, за „европеизация“ на хърватската литература. Във време, когато излизат на преден план „новото светозрение и една нова естетика“, „младите“¹³ утвърждават необходимостта литературата да се откаже от своята „педагогическа роля“ и — както казва Марянович, — да се посвети на самата себе си¹⁴. И други южнославянски „жреци на новото“, в чиито теоретически постулати, програми и декларации се съдържат основни елементи на модернистичната естетика, пледират за навлизане във вътрешните преживявания на „личността“, за пресъздаване на сложното индивидуално битие.

Д. Кьорчев, стремящ се да мотивира и изясни индивидуализма в българската литература, „трасиращ“ пътя на символистичната естетика, обосновава значението на „здравите инстинкти“ и на първичните импулси в „дълбоко прочувственото есе“ „Тъгите ни“, „първия отправен пункт“ за критическото самосъзнание на модернизма у нас [отпечатано в тримесечния литературен алманах „Южни цветове“ (1907)]. В него критикът, разсъждавайки дали „изкуството е възсъздаване на *душата* (к. м., Л. К.) във всички нейни прояви, независимо дали са добри или лоши“, набляга, че творецът трябва да се бори както за самоусъвършенстване на духа, така и да бъде в служба на родината (очевидно Кьорчев едновременно използва и критикува някои нишпански идеи, излизайки от една антикосмополитична поезия). Разбира се неясните, високопарни, малко театрални фрази, неаргументираните естетически „параболи“, губещи се сред „безредие“ и „хаотичност“, неуравновесените становища са нещо характерно за първия теоретик на символизма у нас. Според самия него „само ординерната душа, която логизира нещата, търси ред и обикновеният ум, който не вижда вечността в гения, тър-

¹³ Пресъздаваме ли картината на тогавашната литературна ситуация в Хърватско, не може да не ни направя впечатление делението на поколенията на „млади“ и „стари“. (В България също разграничаваме „млади“ и „стари“ и това е мотивирано в статията на Пенчо Славейков „Българската поезия“ и в книгата на д-р Кръстев „Млади и стари“ (1907). Както в Хърватско, така и тук подобно обособяване развива духовете, активизира отделните кръгове и групи). Разбира се, историческо-литературната действителност по време на „Модерната“ е много по-сложна от обикновената биполарност на „стари и „млади“, на традиции и „нови веяния“, независимо дали си я представяме като „диахрония, или синхрония, или като двете заедно (Z. Posavec. Estetika hrvata. Zagreb, 1986, p. 192). Плурализма на възгледи, като характеристика на „прехода“ между двата века на славянския юг, можем да открием не само в различните художествени направления, в паралелните или дивергентните течения, но и в самите естетически програми. Освен това Кавер Шандор Джалджи например в Хърватско е на петдесет и четири години, когато се присъединява към „младите“, докато М. Марянович е реално в лагера на „младите“, ала прокламира понякога доста стари, утвърдени тези.

¹⁴ Вж. по-подробно: M. Šicel. Цит. съч., с. 151.

си порядък и степенност¹⁵. Но за разлика от Ив. Ст. Андрейчин, който, интерпретирайки някои принципи на европейския модернизъм, пренебрегва специфичните балкански обстоятелства, Д. Кьорчев прави опит да обясни националните особености на българската литература и да свърже модерните търсения в нея с конкретните исторически условия¹⁶. Съществени са и твърденията на Ив. Радославов, който в писмото си до покойния П. Ю. Тодоров („По повод Тургенева“) ще изповяда интересна естетическа позиция и определено разбиране за света, разкриващи измененията в представите за твореца като народен трибун, като говорител и изразител на обществените стремежи. Платформата на Ив. Радославов, утвърждаваща творческите принципи на модерното изкуство, е също категорична: „...Едничката неизменна и вечна същност остава душата, нашата велика и многообразна, но все пак една и неразделна субстанция.“¹⁷

Новите възгледи намират в критическите писания на творците сложна и своеобразна защита, създават все по-сигурна почва за изграждане на „модерно“ естетическо отношение към действителността. Това отношение е имало различна национална неповторимост и различна специфика в отделните страни. „Младите“ в Хърватско, изразявайки позициите си чрез възвания и манифести в относително многобройни, ала и краткотрайни издания и вестници, настоявали за една широка културно-политическа програма. Подчертавайки принципите на уважение към индивидуалността, на вътрешната „духовна“ свобода, те се противопоставяли на всеки догматизъм и сляпо подвеждане по „авторитети“. Стремели се във създаване на нов тип, „европеизиран“ интелектуалец, осъзнаващ, че народът се състои от „различни, но еднакво способни и важни социални слоеве“. Явно че движението в Хърватско нямало само естетически характер, но влияело и върху литературната насоченост на епохата.

Ив. Радославов у нас пък акцентува върху „нравствения и духовен кризис“, върху чувството за „безпътница“, овладяло българските писатели — пречупващи новите разбираня през индивидуалната си гледна точка, адаптиращи по свой начин модернистичните концепции на наша почва. Сам той не притежавал оригинални разбираня за същността и функцията на символичното изкуство. Както подчертава Р. Ликова, „известна истина е, че българският символист създаде неподражаемо поетично творчество и не създаде своя оригинална естетика на символизма“¹⁸. Този критик следи ревностно — както прочее и останалите южнославянски автори, являенията в модерната европейска литература и се стреми да издигне равнището на националната ни култура. Важно е, че в своите портретни скици (посветени на Ив. Вазов, Л. Каравелов, З. Стоянов или Ал. Константинов) Радославов, за разлика от манифестните си текстове, пренебрегва активно прокламирания „Zeitgeist“ („дух на времето“) от модернистите и разкрива преди всичко социалната обвързаност на художниците. Наистина за литературния историк е важно как новото художествено съзнание на южнославянските дейци се сблъсква с конкретните балкански реалии, с характерните национални светогледни форми.

В една епоха, когато „въздухът се насища с посредственост и безхарактерност“, пак по думите на Ив. Радославов, дълбоко разочарованата българска интелигенция в началото на века до голяма степен „заживява в омаята на литературата, нейният житейски и социален стил на поведение в определен смисъл се олитературява, започва да наподобява духа на самата литература“¹⁹. В атмосферата на психологически преломи и полусни преобразования, на разнолики или директно противостоящи възгледи, определено място имат своеобразните балкански „клубове“ или кафенетата. Белград например в онзи момент все още има физиономията на малко балканско селище с високи

¹⁵ Южни цветове. Тематичен литературен алманах. С., 1907, с. 79.

¹⁶ Вж. по-подробно: Ст. Илиев, Пътницата на българските символисти. С., 1981, с. 82.

¹⁷ Ив. Радославов. По повод Тургенева. — Наш живот, 1912, кн. 5, с. 278.

¹⁸ Р. Ликова. Проблеми на българския символизъм. С., 1985, с. 44.

¹⁹ А. Йорданов, Литературно-периодичните издания на българските модернисти и някои особености на литературната критика. — Литературна мисъл, 1984, кн. 4, с. 94.

огради на къщи от турски тип, които скриват от чуждите погледи примитивните патриархални нрави. Голяма част от гражданския живот протича между стените на кафенетата. Тук се устройват не само покупки-продажби, консултации с адвокати и сватосвания, но се основават политически вестници и литературни списания; постепенно кафенетата се превръщат в политически и литературни клубове. Те са място за горещи полемки, за състезания по остроумие и духовити импровизации. Хърватският поет Антун Матош си спомня, че най-известните белградски кафенета „Дарданели“ и „Меатрално кафене“ му изглеждали подобно на „Прокопа“ в Париж или на лондонската „Сирена“ от XVIII в.: „Тук често се събират всички опасни памфлетисти от белградските вестници, всички, които не се числят към „котерията“ на професорската литература и академичната, университетска критика, всички, които повече обичат хората от идеите, живота от теорията. . . Този кръг е най-остроумният и най-свободомислещият от всички, които са ми известни. Даже сред парижката бохема няма такава остроумие и „лютивина“²⁰.

По времето на „Модерната“ в Загреб също „никнели случайни естети, като гъби след дъжд, а кафенетата ехтели от диспути за истинската същност на красотата“²¹. Тези изпълнени с жар посетители на балканските кафенета ни напомнят за известните „бохеми“ от кафенетата в края на миналото столетие в Западна Европа или в други славянски страни, които също били враждебни към „отприщването“ на алчността и тривиалността в буржоазното всекидневие. Изобщи кафенето е характерна институция за „бохема“ от края на века. То замества аристократичния и буржоазния салон и е място за среща на гладуващите хора на изкуството, поле за изява, където влизат в стълкновение различни артистични гледища, където се раждат смели манифести и прокламации²².

Но нека се върнем към сложните художествено-творчески процеси на границата на двете столетия и към радикалните усилия на младото поколение на славянския юг, стремящо се да утвърди нови критически насоки. Преди да изтъкнем и други общи естетически идеи, отличителни за критическите текстове в посочения период, нека посочим още веднъж ролята на конкретните национални „параметри“, на националния „печат“ в критическата мисъл (оттук сходствата и разликите в естетическите платформи). За преобразената литературна критика в България, Сърбия и Хърватско, имаща истински реформаторски смисъл, бе характерна констатацията, че словесното изкуство се движи в затворен кръг и е започнало да се унифицира и шаблонизира. Оттук идваха и исканията за пълна свобода на твореца, поставянето на ударението върху индивидуалността в художественото творчество. Литературната критика от онзи период — независимо от своята противоречивост и парадоксалност, независимо че не подчертаваше познавателния смисъл на изкуството или важността на етичния компонент в него, имаше своеобразна просветителска роля в културния живот на отделните нации, спомагаше за по-пълно национално самопознание. Същевременно тази критика — когато следваше изцяло модернистичния естетически статус, изхождаше от стеснени художествени критерии, от критериите, принадлежащи към концептуалния кръг на направлението и достигаше, естествено, до крайности. (Нека припомним само известния спор между Петко Тодоров и Димитър Благоев още в предетапа на модернизма у нас — т. е. сблъсъка между възгледите, при които се абсолютизира самостоятелността на твореца и възгледите, при които художественото творчество се схваща като пряко отра-

²⁰ A. G. Matoš, Stevan Sremac. — Djela A. G. Matoša. Knj. IV. Zagreb, 1937, s. 50.

²¹ I. Kršnjiavi. Pogled na razvoj umjetnosti moga doba. — Hrvatsko kolo. Zagreb, sv. I, 1905, p. 281.

²² Вж. по-подробно: H. Ivaničkova. Stanislaw Przybyszewski. — Actes du VIII Congrès de L'Association Internationale de Littérature Comparée Stuttgart, 1980, p. 803. Ще отбележим, че в края на миналото столетие „бохемът“ от кафенетата, ненавиждащ буржоазния конформизъм и посредственост, достига своя апогей именно в средата на „прокълнатите поети“. Достатъчно е да споменем „ослепителния метеор“ на „Млада Полша“ Ст. Пшибишевски, чието творчество прониква в България, Сърбия и Хърватско и създава цяла „вълна“ от подражатели. Той е изключително интересна личност и преди да се върне в родината си (1898), става „сътвор“ на артистичната платформа на редица европейски бохемски кръгове. (H. Ivaničkova. Пак там, с. 890.)

жение на „нещата от живота“. Наистина една крайност — „абсолютизирането на обективната действителност като единствен фактор в генезиса на изкуството“, е породила като отговор „друга крайност, която защитава правата на твореца и неговото решаващо значение в творческия процес“²³.

В същото време в Сърбия Йован Скерлич има по-други разбирания за същността на литературата и ролята на литературната критика. Той настоява, че в морален аспект литературата може да има възрожденска роля и че „изкуството, ако иска да живее, трябва да се върне към своя първоизвор — към широките и свежи народни маси“²⁴. Схващането на Скерлич за критиката е проникнато от „етиката на съучастието на литературата в обществения живот“. За него „критиката е начин на морален живот, форма на обществена екзистенция, която се осъществява в литературата и културата. Това означава, че критиката е възможна и оправдана единствено чрез своята обществена функция и че по своя характер тя е ПРАКТИЧНА“²⁵. Б. Попович пък, когато започва да издава „Српски книжевни гласник“ (под чието крило се развиват и оформят всички основни идеи на сръбския модернизъм), дефинира поновому понятието за критиката и изразява убеждението си, че критикът не би трябвало да бъде „нито обществен деец, с интереси към едно или друго тължение, а само научен или безпристрастен съдия, наблюдател, зрител“.

Б. Попович утвърждава тенденцията за ролята на критиката като съществен фактор в модерната култура, като пазител на художествените стойности и регулатор на литературните критерии.

Известно е, че модернизмът бе революция в отношенията между читателя и писателя. Възприемателят вече можеше да изпита удоволствието да разгадава нещата по своему, тъй като възможностите за тълкуване на прочетеното бяха многократно увеличени. Но, ще каже някой, никой текст — и преди това, не е бил възприеман по един и същ начин от двама читатели. Да, но възможностите в периода на модернизма действително се бяха повишили: затова и Маларме пише, че „сподвижниците на Парнас“ лишаваха умовете от „тази сладка радост да си мислят, че творят. Трябва винаги да има нещо загадъчно в поезията“. Критиците в онзи период се стремяха да „приблизят“ читателя именно до тази „загадъчност“. Според Б. Попович единствената обществена роля, която подхожда на критика, е ролята на възпитател и учител; критиката е „възпитател на вкуса“, който издига литературното съзнание на читателската публика.

Така в Сърбия се налага моралната функция на критиката, смята се, че тя е „извор на духовна сила“ и трябва да подпомага извличането на „колкото се може по-голямо богатство на чувства и идеи“ от литературното произведение. Неслучайно Б. Попович посочва, че критикът трябва да работи за общото духовно възраждане, литературно да образова света и средата, в която твори, и да утвърждава естетическите стандарти на своето време²⁶. Както виждаме, в границите на идейното движение на модернизма, той насочва вниманието преди всичко към възпитаване на вкуса и повишаване на литературната култура. Критиката според Скерлич също трябва да съдържа „възпитателен“ момент, да бъде съобразена с принципите на културната динамика. Той стеснява понятието за критика в модерната сръбска литература в методологически и типологичен смисъл, но, от друга страна, разгръща критиката като духовна дисциплина, „отваря“ я към обществения контекст на културата²⁷.

Очевидно на границата на XIX и XX век на славянския юг се реализират най-разнообразни идеи за функцията на литературната критика; тя се издига на висота, на каквато дотогава никога не е била. Извършват се основни промени в естеството и сърцевината на критическата мисъл. За да схванем сложността на онази епоха, трябва

²³ Вж. по-подробно: М. Кортенска. Кръгът „Мисъл“ и формирането на българската естетическа култура. — Проблеми на културата, 1987, кн. 1, с. 91.

²⁴ Критички радови Јована Скерлића. Београд, 1977, с. 75.

²⁵ П. Палавестра. Схваќање и појам критике у српској књижевности. — Зборник Матице српске за књижевност и језик. Књ. 33, 1985, с. 39.

²⁶ Пак там, с. 37.

²⁷ Пак там, с. 41.

да посочим, че имаше особено значение и идеята за личността „с нейните единични копнежи“. В есето на Д. Кьорчев „Тъгите ни“ четем: „Ако нашето аз, освободено от условностите на живота, ни извежда от мрака на суетностите и лъжата, неговото хармонично разнообразие и сила са единствените възможности за пълен живот.“ Изобию проблемът за „пълно“ освобождение на личността, поставена сред дисхармоничните условия на общественния живот, е неотлъчен от утвърждаването на новите естетически принципи на славянския юг. В манифестната си статия „Българската поезия“ (1906) П. Славейков неслучайно отбелязва, че „младите“ трябва да отговорят на „един от най-парлвите въпроси на нашето време“ — „освобождение на личността от призраците на миналото, от традиции, установения и понятия, които налагат окови на волята на съзнателния човек и убиват неговата жизнерадост“. Трябва да имаме предвид, както отбелязва изследователят на чешкия модернизъм Я. Мед, че по онова време индивидуалистичната позиция се струвала на творците един от пътищата, по които може да се стигне до истината. Често творецът индивидуалист просто сам не желал да наруши обществената си изолация, тъй като не искал да бъде „нещо“ в обществото, чиято аксиологична система той презирал. Именно в тази светлина можем да разберем „странностите“ на много балкански творци.

В „История на новата сръбска литература“ Йован Скерлич също се опитва да открие основните черти на новото изкуство: „Изобию днешната литература изглежда далеч повече индивидуалистична (к. м., Л. К.), отколкото е била преди. . . В предишните литературни периоди писателите — и онези, които са били най-особени и най-оригинални, — са били под едно общо духовно влияние, принадлежали са повече или по-малко към едно литературно движение, имали са обща идеология, еднакви литературни разбирания, еднакъв литературен вкус и еднакъв начин на работа. Те, веднџ с всички свои разлики, макар да са си приличали едни на други, са съставлявали една идейно-литературна общност. Днес случаят вече не е такъв. . .“²⁸ Макар да се струва на критика, че „цялото време изглежда няма особена характерност и определени черти“, той чувствава съвременната си литература ката една нова епоха в духовната история на сръбския народ. Когато подчертаваме, че на прехода на двата века се създават условия за индивидуализъм в изкуството, нека не забравяме отново, че чуждите естетико-философски принципи се възприемат от славянския юг, доколкото са в хармония със спецификата на художествения живот и на духовния климат, че те не са резултат на „внос от европейския пазар“, а е съществувала реална основа за подобни „състояния на духа“.

От ирационалната философия на французина Анри Бергсон, а така също от идеите на немския философ Хартман, че „несъзнателното“ у човека е основа и първопричина на всички явления, възникваха актуалните през 80-те години на Запад мистицизъм, спиритуализъм и т. н. Както през XIX век позитивизмът като основен възглед за света се оглежда в изкуството на своето време, така и идеалистическата философия от края на столетието намира адекватен израз в литературата — чрез дистанциране от реалистичното, респективно натуралистично отразяване на действителността.

По-други обаче са условията на славянския юг. Така например балагането на идеите за „личността“ на нашите меридиани е и опит за своеобразен баланс в схватките с една грозна балканска реалност, със социалните и националните дисхармонии. Отгук и силният стремеж към индивидуалистично самосъзнание, и непримиримостта към обществото. Неслучайно българският критик Ив. Радославов отбелязва: „Говорят и пишат, че индивидуализмът на XIX век се обуславя от ред обективни условия, които създават у интеллигентния човек една бодрост и едно чувство на превъзходна гордост, водещи неминуемо към един разрыв с колективността. Това мнение, като всяко мнение, дошло по умозрителен път, като теория не мога да проверя, тъй както се проверяват математичните истини. Но от свой собствен опит мога да твърдя, че този разрыв се

²⁸ J. Скерлич. Историја нове српске књижевности. — Сабрана дела J. Скерлића, XIII, Београд, 1964, с. 434.

дължи и на това чувство на пресищане от натрапчиви и шаблонизирани идеи, на тази досада от тяхното вечно повторение, което поражда нравствена умора.²⁹

В Хърватско също се налага специфичната обществена ситуация, свързана с въпроси от национален характер, с тежките междупартийни конфликти, със стремежа за противоставяне на германизацията (особено по времето на Куен Хелервари), с общата стегнатост в цялото общество. Именно тук трябва да се търсят причините, защо младото поколение възприема модернистичните насоки в изкуството, защо песимизмът³⁰, мистицизмът и общата умора намират благодатна почва³¹.

Несъмнено Р. Ликова е права в твърдението си, че в онзи момент „проблемът за свободата на личността срещу нормите на едно общество, с което тя късаше връзките си, излязоха на първи план. При тая нарушена хармония, при тия разкъсани връзки със съвременността, с господстващите морални, духовни, обществени и естетически норми, сама и безпомощна срещу средата, общността, колектива, творческата личност търси опора в себе си (к. м., Л. К.), в изграждането на собствена мярка и вътрешни закони“³².

Именно в момент, когато нараства разочарованието от социалната ограниченост, когато се увеличават въпросителните около сигурността на човешкото съществуване³³, художниците започват да търсят онова, което е странно и дори чудновато, а критиците подчертават понятието индивидуализъм (ключово понятие на съвременната култура), своеобразната концепция за обособение на личността, „непознатите врати към ирационалното“, „интуитивното проучване на тайните в света“. Впрочем общият знаменател, под който биха могли да бъдат поставени много от критическите възгледи в онзи момент, са преди всичко исканията за автономност на изкуството. „Младите“ в Хърватско (чиято позиция е лаконично характеризирана в уводната статия на първия брой на „Младост“ (1898) по следния начин: „Чувствителни, тъжни, почти мистици! . . . Освободени, измъчени, възбудени търсим. Грубият реализъм вместо да ни избви от двоуменията, още повече ни огорчи и още повече намразихме света. Сепнахме се от грубата реалност и сега бягаме от възприятието, вмъкваме се в тайното скривалище на нашата душа. . .“) се борят упорито за автономност на изкуството. Те са убедени, че писателят трябва да бъде напълно свободен в своя творчески труд, неограничаван от каквито и да било императиви, че литературата е явление със собствени закони на съществуване и развитие и че тя не може да се свежда само до феномен с национална или социална функция. (Да си спомним и парадоксалния девиз на О. Уайлд, че „истинският творец не трябва да има нищо общо с потребностите на другите, на публиката“.)

Модерните схващания за изкуството като естетически феномен застъпват и българските автори. Те акцентуват върху характерните средства на литературата, утвърждават своеобразното естество на изкуството, което превъзмогва прагматизма на все-

²⁹ Ив. Радославов. Спомени. Дневници. Писма. С., 1983, с. 64.

³⁰ Песимизмът и чувството за „всеобщо изчезване на ценностите“, недоверието в моралните достижения в онзи период характеризират младото поколение и в други славянски страни. Полската писателка Елиза Ожешкова, макар да е суров съдник на „модернизма“ и „пресетивизираните декаленти“, признава, че песимизмът на младите има „лични причини, които до известна степен са много важни. Повечето от тях бих нарекла с едно име: разочарование. Религиозната вяра отслабна в сърцата, науката не задоволи умовете, така наречените хуманитарни идеи не се оказаха достатъчно силни, за да се преборят с противоречията им фактори. Отдалечени от небето и безсмъртното, ние забелязахме, че знанието далеч не подава чужа, можеш да разбие обръча на тайните, които ни притискаха и безпокояха. . .“ (Е. О г з е с к о в а. Listy. Warszawa, 1938, II, cz. 2, p. 131.)

³¹ Povijest hrvatske književnosti. Knj. 5. Zagreb, 1978, p. 17.

³² Р. Ликова, Цит. съч., с. 34.

³³ Неслучайно в дисертацията си „Развитието на духовния живот в Босна под турското владичество“ (1924) Иво Андрич разкрива именно тази несигурност и социалните заплахи за православното сръбско население в Босна. Сръбският литературовед П. Палавестра посочва, че Андрич е изброил цяла редица забрани, които сърбите е трябвало да спазват: „Те не са имали правото нито да строят, нито да поправят църквите си, не са могли да учат във всяко училище, нито всеки език, не са имали право да се занимават с определени занаяти и с каквато и да било търговия, не са имали правото да се обличат, както искат, нито да имат свои съдилища, не са имали правото да язят оседлан кон и да носят дълга коса. . . Не са имали правото да пеят високо, а за покойниците са могли „само тихо да се молят“.

киднетието. Д. Дебелянов смята, че в поезията на Ив. Вазов са пренебрегнати именно вътрешните закони на изкуството. Затова тя се е превърнала в „стихотворен бележник на политик“. Автори като Л. Стоянов или Г. Милев също посочват, че стойностен критерий за достойнствата на художественото творение трябва да бъдат специфичните художествени закони, „дълбоките и вечни идеи“. (Макар че и двамата по-късно далеч не възприемат литературата само като „своеобразен медиум на езика“ и Гео Милев ще възкликне: „Няма естетика, която да бъде безусловно естетична“.) Прочее деветнадесетгодишният Гео Милев в статията си „Модерната поезия“ характеризира изкуството по следния начин: „Живото безсмъртие, до което се издига модерната душа чрез своето сливане и единение с безсмъртния Космос — то именно създава и една нова естетика, новите закони на която гласят: не отразявай живота на своята съвременност, живота около себе си, не отразявай „живота“, защото ти ще умреш заедно с него. . .“ Непокойна, пламенна личност, вярващ във високата мисия на художника, той отхвърля нуждата да се разкрива социалната реалност, изповядва идеята за „чисто“ изкуство. Но макар и да пропагандира суверенните права на изкуството, всъщност не е независим от „баналната“ реалност. У Гео Милев естетическият субективизъм и обществената отзивчивост водят помежду си непрекъсната борба, отричат се и в същото време взаимно си влияят³⁴. Тази борба между реалните художествени търсения, неотлъчни от парливите проблеми на живота, и идеите за асоциално изкуство, се оказват емблематични за творчеството на много южнославянски творци.

Прочее, ако се помъчим да намерим корените на понятието „l'art pour l'art“, придобило много рано пейоративно значение, ще видим, че Бодлер, комуто идеята за „чистото изкуство“ дължи някои от най-репителните си импулси, споменава за него още през 1851 г. Всъщност книгата „Цветя на злото“ е посветена на „маестрото“ на същата школа — Теофил Готие. А предговорът към романа на Готие „Мадмоазел дьо Мопен“ се смята за своеобразен манифест на „ларпурлартизма“. Писателят пледира с риторичен патос за правото на изображение на неморалното в името на достоверността, тъй като е безумие да се иска от творците, живеещи в една лишена от нравствени устои епоха, да пишат поучителни книги на възвишени морални теми. Готие е убеден, че красивото не е полезно и следователно, ако го мерим с аршина на защитниците на утилитаризма, то наистина е излишно. Обектът на изкуството обаче е красотата и всеки опит да му се натрапи унищожителната роля на инструмент за постигане на други цели според Готие, е погрешен. Защитатайки тезата, че „красиво е само онова, което за нищо не служи“, писателят достига до следния неприемлив извод: „Единствената цел, единственото полезно нещо на този свят за мен е удоволствието. Така е пожелал сам господ, който е сътворил жените, парфюмите, красивите цветя, хубавите вина, расовите коне, хрътките и ангорските котки.“³⁵

Интересно е, че в началото на нашия век и сръбските критици се стремят да оценяват художествените творби на базата на по-строги естетически критерии. Любомир Недич например (който се счита за първия сръбски критик от модерен тип) изисква от критиката да прониква в естетическо-психологическата структура на произведенията и защитава антиутилитарните белези на една критическа система. Той „чувства критиката като творческа дисциплина“, сваща литературното творчество като „форма на екзистенция, а не начин на тълкуване на света“³⁶. Недич е и първият сръбски критик, който прави разлика между чувствата на поета и чувствителността в стихотворението, между поетичните и поетовите чувства. Стихотворението има собствена чувствителност, тя не е напълно тъждествена с поетовата чувствителност, която той проявява в непосредствения си душевен живот. Творбата е божий дар за поета, с който се „изразява онова, което раздвижва неговата душа“. И още редица представи на Л. Недич за същността на поезията отговарят на естетическите идеали на сръбските символисти. Б. По-

³⁴ Вж. по-подробно: Българската литературна критика за Гео Милев. С., 1985, с. 230.

³⁵ Вж. по-подробно: E. Heffrich. Was heißt L'art pour l'art? — Fin de siècle. Frankfurt, 1977, р. 21.

³⁶ М. Радловић. Видови српске књижевне критике. Београд, 1978, с. 33.

пович в своята „Антология на новата сръбска лирика“ — и в предговора, и в избора на творбите, също се придържа към чисто естетически мерила. Той следва три принципа на подбор: стихотворението „трябва да притежава емоции“, „трябва да бъде ясно“, „трябва да бъде красиво“ (макар критериите му понякога да се изплъзват под натиска на материала, който не търпи подобни „кальши“).

С една дума, отправим ли поглед към критико-естетическата мисъл на славянския юг в периода, в който се налагаше ново разбиране за същността на поетическия език и в който творците често съграждаха в произведенията си една измислена вселена, ще открием подчертаването на суверенната власт на изкуството, на собствените му вътрешни закономерности. В един момент на идеологическа и художествена сложност на историческата действителност всичко това бе и своеобразен отпор срещу „владеещата рутина“, срещу литературните конвенции от миналото. „Революционната генерация“ писатели имаше собствено творческо отношение към въпросите за същността на изкуството. Ала исканията за „чисто изкуство“, за вечна красота и т. н. тук, на славянския юг, трябва понякога да се разбират и като поетически метафори.

И в други славянски страни утвърждаването свободата на творческата индивидуалност вървеше ръка за ръка с ударението върху „почтената вътрешна правда“, върху интензитета на вътрешните преживявания. „За нас — заявяват чешките модернисти в своя манифест — модерното не е това, което в момента е на мода: завчера реализъмът, вчера натурализъмът, днес символизъмът, утре сатанизъмът, окултизмът, все ефимерни лозунги, които нивелират и униформират . . . Ние настояваме за правдата в изкуството, но не за онази правда, която е фотография на външните неща, а на тази почтена вътрешна правда, чиято норма е само нейният носител — индивидът³⁷. Именно правдата, която не е „фотография на външните неща“ (един проблем, който в следващите десетилетия ще тревожи множество критици), защитава и нашият Д. Дебелянов. В едно писмо до Гео Милев той подчертава отново естетическите отлики и закономерности на изкуството: „Аз се още държа за реализма. . . вън от изкуството. Например аз бих могъл да бъда иреалист, но по чисто реалистичен начин бих си дал общата на поправка. Не може всичко да бъде изкуство, както науката си е наука, била тя стара или нова. Например анатомията не може, уви, да стане иреалистична лирика.“³⁸

Несъмнено критиците от периода на модернизма на славянския юг, въпреки големите различия във възгледите си, изхождаха от редица общи становища. Ако порано същността на художествените произведения се свързваше с необходимостта да се пресъздават съвременните социални идеи, а категорията красота се уеднаквяваше с категорията морал, сега критериите се променят, често се разкъсва единението между изкуство и морал. Голямото мнозинство от критиците обаче в практиката си, без да пренебрегват значението на субективното в художествените творения, не откъсваха анализирания произведения от определен социален контекст, от обществения живот или от националните проблеми. Въпреки стремежа си да бъдат „в унисон с великото в европейската духовност“ и приемайки тезата, че основната задача на изкуството е да постига висша красота и хармония, те свързваха литературата с човека и неговата национална принадлежност. Очевидно творците не са докрай последователни в своите програмни платформи и твърденията им са своеобразна слив от традиционни и модерни схващания за същността на изкуството. Противопоставяйки се на дотогавашните схващания за нормите на литературното творчество, те не възприемаха и мисията на изкуството вън от света и живота, не търсеха единствено „чистата Концепция и вечния Символ“ (Мореас). Оттук и множеството сходни черти в критическите им сждения. Нашият Ем. Подпмитров, чиято поезия е озарена според Л. Стоянов от „скръбния пламък на една незнайна мистична звезда“, в своя „Позив към българския писател“ (сп. Огнище, кн. 1, 1919) неслучайно ще възкликне: „Ти трябва да напуснеш замъка

³⁷ Ив. Павлов, В. Тодоров. История на чешката литература. Ч. I. С., 1986, с. 215.

³⁸ Г. Марков. Седем неизвестни писма на Дебелянов до Гео Милев. — Септември, 1956, кн. 10, с. 183.

на мрачната гордост и усамотение, да слезеш върху почвата на родната земя, и твоего творчество трябва да стане *изкуство за живота, а не изкуство за себе си* (к. м., Л. К.).“ Антун Матош, обосновавайки нуждата да се разширят функциите на малките литератури като хърватската, за да могат да бъдат по-широки от „изтъкването на красотата“, акцентува върху два много съществени критерии за художественото творчество — националния и социалния. С една дума, апелите за изкуство, „презиращо социалното“, убедеността, че „ние създаваме вселената“ имаха на нашите географски ширини посвоеобразни измерения. Тук отношението между субекта и обществото, между творческата личност и обективната действителност носеха по-различни характеристики. Само ще споменем, че когато разглежда подобни проблеми, О. Уайлд защитава на практика обратното становище, т. е. че животът следва изкуството („Изкуството е съзнание в условията на материята“³⁹).

В основата на западните варианти на модернизма и символизма, оспорващи предишните естетика на изображение, са залегнали асиметричният принцип, дихотомията и „две състояния“ на речта, нарушаването на баланса между съдържанието и формата (оттук разрушаването на една традиционна йерархия), „интуицията на съответствията“, предлагаща според Барес „учудващи сравнения, които разкриват необяснимото“ [и т. н. Южнославянските теоретици обаче показват, че някои от „ключовете“ на модернистичната естетика са неприложими в условията на славянския юг. Срещата на младото поколение, да кажем, в България с новите европейски литературни насоки подпомага, катализира значителните промени в критическите позиции за смисъла и функцията на литературата. Ала схващанията за връзката на изкуството с елементите на общественния живот, продължават да се открояват. Д. Кьорчев в „Индивидуализмът в нашата литература“ характеризира категорично изкуството като „обществена прова“.

В Хърватско се отричали утилитарните функции на литературата, но множество творци продължавали да предоставят на изкуството определени задачи; те изтъквали не толкова необходимостта от тълкуване на подсъзнателните символистични „кодове“, колкото култа към народа и към неговата „душа“. Литературата трябва да служи на интересите на народа — пише М. Марянович, — но не директно, а с определени свои естетически качества. Когато излага личните си схващания за изкуството, той винаги подчертава връзката му с проблемите на хърватското общество. Смята, че литературата трябва да бъде във всяко отношение активна и импулсираща, подпомагаща решаването на сериозните обществени проблеми.

Английският поет Йейтс в творбата си „Есента на тялото“ посочва, че Стефан Маларме бяга от историята. И може би най-добрият пример, илюстриращ това бягство, е творбата му „Igitur“. В нея авторът поставя хаотично разпръснати ударения, за да илюстрира как хронологическото време потъва в „абсолютната полунощ“. Извън собствената вселена на поета, в която той властва и която е изградена от въображението му, не съществува никаква предсказуема последователност на явленията⁴⁰. Теоретико-естетическите принципи на творците на славянския юг бяха по-други. Тъй като, от една страна, те претърпяваха различни модификации с оглед на националната духовно-интелектуална ситуация. От друга — макар да заемаха основни положения от европейския символизъм, представителите на модернистичната критика проявяваха необикновено жив усет за „пространството и времето“. Те сякаш филтрираха характеристиките за европейския модернизъм възгледите през балканската си душевност, адаптираха ги към конкретната историческа обстановка и духовния живот.

Както е изтъквано вече, колкото и да бяха революционни в своите естетически концепции хърватските критици, те винаги подчертаваха нуждата от синтез на реалистичното и, ако употребим понятието на М. Дежман, „идеалистичното“. Това най-очевидно може би се проявява в изискването литературата да бъде пропита с народен дух. М. Шницел посочва, че колкото и да е имало „стремеж към определен космопо-

³⁹ Complete Works of Oskar Wild. London, 1966, p. 1040.

⁴⁰ A. Balakian. Conclusion. — The symbolist movement in the literature of european languages. Budapest, 1982, p. 683.

литизъм, към решаване и изобразяване на някои общочовешки състояния и ситуации, винаги е оставала да присъства и мисълта за национална, в смисъл — народна, литература, защото тямото този белег дава печата на оригиналността⁴¹. Хърватинът Милутин Цихлар Нехаев, когато определя своята концепция за литературата, говори също за нуждата от своеобразен синтез между „народния дух и универсалната мисъл“ — при това най-важното е творбата да се разглежда в рамките на пространството и времето, в което е създадена. И този критик се интересува от човека като от историческо същество и поставя ударение върху неговите духовни прояви, върху „ясната му детерминираност във времето“.

И критико-оценъчните дирения на редица автори в България имаха национална подложка, потвърждаваха националната им легитимация. В „Общочовешко или национално изкуство“ теоретикът на символизма Ив. Радославов изрича, че изкуството е „единно, универсално, навсякъде и винаги. Тъй единно, както е единен неговият неизсушим източник на художествено творчество — човешкият дух.“ В друг програмен текст, в предговора си към антологията „Млада България“, той ще подчертае вече ролята на на „времето и пространството“: „Няма творческа индивидуалност във времето и пространството и само прониквайки се от художествените идеи на времето си, един поет може да постигне значение. . .“ Очевидна е вътрешната противоречивост в концепциите на южнославянските теоретици на модернизма, както и хетерогенните естетически тези, различните, понякога диаметрално противоположни гледища, липсата на единно формулирани позиции в програмно-манифестните изявления. Влезли в допир с различни естетически теории и актуални идеи в европейската литература, с разнообразни критически подходи (на такива големи мислители като Белински, Брандес, Кроче, Тен), а същевременно бидейки свързани, въпреки всичко, с балканската духовна традиция, те не можеха да изградят единни концепции, без противоречия в използваните принципи.

В един период на бърз темп на обществено-културното развитие, период, в който съществуват съвместно противостоящи си идейно-философски формации и различни поетики, в критическите съчинения неминуемо се оглеждат и чертите на идеологическата панорама, на националната психология, на етичната традиция, чувствва се „печатът“ на духовните корени. Тук, на Балканите, където са се срещали и взаимопрониквали както сходни, така и хетерогенни култури и пластове, духовният континент имал свои белези. Историческите несрети и бедствия, социалните злочестини, горчивият духовен опит рефлектират и върху художественото творчество, и върху критико-естетическата мисъл. И така е в целия балкански регион, „чийто дух на местността, духът на поднебието (spiritus loci) всъщност е общата несигурност — несигурността дали денят ще се преживее и ще се замръкне, а който замръкне и заспи, не знае дали там ще осъмне, несигурност за реколтата и жътвата, несигурност за собствената ти кожа, за главата, за името, за земята ти, за семейството. Столетия, а дори и хилядолетия наред тук повече се е разрушавало и опожарявало, отколкото се е изграждало и строило; разрушавани са имоти, къщи, градове, държави, опожарявани са светини, села, гори и жита.“⁴²

Очевидно всеки от авторите следва императивите на собствените си схващания. Неслучайно съществуват мнения, че „няма един символизъм, а много видове символизъм“. Тъй като творческите терзания на един Маларме се различават от тези на Хофманстал или пък възвращенията на Рембо — от Верленовите. В становищата на писателите и критиците на славянския юг обаче можем да открием и редица общи белези — независимост от разнообразния им творчески натюрел. Наистина в българската и сръбската литература не ще срещем някои явления, характерни за хърватското словесно творчество — например общото „настъпление“ в края на миналото столетие на цял отряд безпокойници, които имат оформена естетическа платформа и влагат ця-

⁴¹ Povijest hrvatske književnosti. . . , p. 27.

⁴² П. П а л а в е с т р а. Критичка књижевност. Алтернатива постмодернизма. Београд, 1983, с. 99.

лата си енергия, за да наложат своите разбирания. Навсякъде обаче критическата мисъл става значим елемент на националната култура, възпитава нов вкус, носител е на нови идеи и нови стилови характеристики. Всъщност в България още „художествената критика“ на К. Кръстев и П. Славейков открива нови хоризонти в духовното творчество и става етап в естетическото самосъзнание на епохата. Неслучайно Б. Пенев отбелязва, че преди К. Кръстев онова, „което се наричаше критика, не беше нищо друго освен обикновена публицистика“. Литературната критика пък в Хърватско става най-широко застъпеният литературен жанр. И това е, както подчертават някои литературоведи, съвсем естествено. Тъй като е било нужно още в самото начало на литературната атака на новото поколение не само критично да се преосмислят дотогавашните оценки за хърватското художествено творчество (до самия край на столетието властвуват литературните концепции на Шеноа), а и да се възприемат нови, радикални разбирания за смисъла на изкуството, съответстващи в общи линии и на европейските схващания⁴³. През цялото деветнадесето столетие, критиката в Хърватско имала главно възпитателно-просветителен характер и нейните постижения обикновено се свеждали до анализ на съдържанието на литературното произведение, при което особено внимание се отделяло на „националните, социалните и етичните достойнства“ на творбите. Единствено в някои текстове с „програмен и манифестен характер могат да се намерят — но от Враз и Деметер нататък, — и по-други опити, ала само теоретично, опити литературното произведение да се разглежда и като художествен феномен, като естетическа категория“⁴⁴. На границата на двата века вече се сблъскали различни гледища в критиката, тя се оплодила с по-сложни съвременни идеи.

Сръбската литературна критика също се налага сериозно на предела между двете столетия. Водещите критици на епохата — Павле Попович и Богдан Попович, Любомир Недич и Йован Скерлич допринасят понятието литературна критика да добие пълнота, да получи „модерна конотация“ и да поеме своя дял в процеса на културните преобразования в страната. Не напразно през 1901 г. започва да излиза „Српски книжевни гласник“. Списанието се стреми да сплоти на страниците си всички недоволници и не толкова въвежда европейски критерии, колкото променя критериите за това, какво представлява Европа. Ако за „сърбите през XIX в. Европа, това е Германия“ за „хората около „Гласник“ Европа това е на първо място Франция, а наскоро след това и Англия“⁴⁵. Очевидно критическите възрения при всичката си разнопосочност, започват да влияят все по-пряко на обществено-интелектуалния живот. Утвърждават се множество нови естетически принципи, които ще станат основополагащи за модерната литература на XX век.

Трябва да посочим и усилията на творците в онзи период да създадат нова критическа поетика. Налага се подчертаната роля на импресионистичния подход в модернистичните критически съчинения и своеобразното им сближаване с изкуството. „Критикът е преди всичко художник, художник с чувството и творчеството си“ — казва Матош. Един от първите хърватски критици, пристъпващи към литературното произведение като към феномен със свойствени само на него белези, той е импресионист в критиката, придал й дори „характер на изкуство“. Според Л. Недич критиката като творчески клон на литературата е също изкуство, а критикът е художник, формиран под влияние на своето вродено дарование, естетически инстинкт и критическа интуиция. Изобщо строгостта и стриктността на критическите съждения в онзи момент отстъпват мястото си на една особена фрагментарност и есеистичност — характерни за критическото изразяване в периода на модернизма. Неслучайно се развива така интензивно есето в сръбската литература и творците създават някои от най-хубавите страници в сръбската критика. „Всичко, каквото може и трябва да се каже за едно художествено произведение — пише и Д. Кьорчев, — трябва да бъде само лично чувство и разбиране на критика.“

⁴³ Вж. по-подробно: М. Sichel. Programi i manifesti. . . , p. 147.

⁴⁴ Пак там, с. 149.

⁴⁵ Писци као критичари пре првог светског рата. Београд, 1979, с. 35.

Открояват се също изразителността и образността на словото, специфичният интерпретаторски инструментариум, гъвкавите схващания за критическия текст — все свързани със самата естетика и диалектика на модернизма, с отрицанието и превзможването на конвенционалното творческо изразяване. Да си спомним, че Лансон казал за Тен: „Неговата устойчива доктрина има този недостатък, че обяснява всичко.“ Южнославянските автори не „обясняваха всичко“ и не можеха да бъдат обвинени в естетически тоталитаризъм. Според нас всички тези дълбоки промени в схващанията им за критиката бяха неотлъчни от стремежа на тогавашната модерна творческа личност да се самоизрази максимално и да възприеме неконвенционалните критически форми, с възможности за свободно движение на идеите.

Понятието „творческа критика“, което в началото на ХХ в. се налага и в сръбската литература, се основава именно върху индивидуализма и пробуденото самосъзнание на човека от модерната епоха. Свързано е по своеобразен начин със стремежа му към самоутвърждение и самоосъществяване⁴⁶. Естествено в практиката са съществували разнообразни смесвания на критико-оценъчни критерии и на най-различни подходи. Йован Скерлич например — за когото критиката е средство за културна и политическа дейност в обществото, е отправял нападки срещу догматичната и импресионистичната критика. Подходът на М. Ц. Нехаев в Хърватско към литературното творчество бил по-различен от Матошевия. Докато Матош се формирал като критик при изворите на френската литература, Нехаев е не само познавач на френската, но и на немската, и на скандинавските литератури. Подчертавайки значението на субективния в творческия процес („...модерната красота е наслаждение от всичко онова, което се издига от грубостта на всекидневието до царството на неопределената игра на мисълта и чувството“), той не разглежда изкуството само като израз на чувството, а и на мисълта⁴⁷. А според М. Марянович литературната критика — с оглед на своята обществена роля и художествена специфика, трябва да бъде преди всичко аналитична, за да могат да се определят елементите на структурата в литературното произведение.

Критичната преценка на теоретико-естетическите възгледи в очертания период, разкриването на разнообразните, нехомогенни насоки в тях, очертаването на вътрешното им единство изискват и по-нататъшни усилия. Засега ние посочихме главните координати, които биха послужили за ориентация в богатата литературно-критическа мисъл на славянския юг. Несъмнено в оная епоха тя успява да осъществи историческата си мисия — свързана с националните естетически и културностроителни задачи, със защитата и развитието на националния духовен потенциал. Същевременно конкретните исторически условия, сблъсъкът на различни култури и традиции на полуострова, пълстрите балкански наслоения слагат своя щемпел не само върху художествената практика, но и върху програмните постулати, върху теоретико-естетическите принципи.

⁴⁶ Вж. по-подробно: П. Палавестра. Схващане и појам критике. . . , с. 44.

⁴⁷ М. FiceI. Hrvatska moderna. Kritika i književna povijest. Zagreb, 1975, p. 23.