

КЪМ АНАЛИЗА НА ПОЗНАТА ТВОРБА (П. К. ЯВОРОВ — „УГАСНА СЛЪНЦЕ“)

КОНСТАНТИН КАРАНОВ

Всеки анализ предизвиква определени размисли. Стреми се да бъде еднозначен и убедителен, а имплицитно носи въпросите за правото си на съществуване, за правилността на методологическите си решения. Такава размисли предизвиква и типът анализ, който ще се опитаме да демонстрираме. Затова нека не бързаме да му се доверим. . .

Когато започваме един анализ, и особено когато той е за много добре познат поет, неминуемо ни се иска да обясним чрез него, чрез биографията му, чрез епохата, т. е. някак да възстановим това, което стихотворението не ни е казало. Но тогава съществува практически неизбежен риск: от множеството значения на произведението да конкретизираме едно, и то сред най-частните, да превърнем до известна степен личното (и всяко друго) произведение на литературата не в отражение на действителността от конкретната епоха в частност и на вечните човешки проблеми в широк аспект, а в автобиографичност, в лично послание, което така би изгубило художествената си стойност.

От друга страна, историко-социалните и личностни познания върху епохата и автора не могат да не дадат отражение при един анализ — най-малкото като своеобразен прочит, диалог между епохи, дори ако за цел е поставено абстрахирането от тях, както при „затворения прочит“. В случая анализаторът има познания: на българския език като знакова система за извършване на поетическото съобщение, натрупани пластове от културно-историческа и друга информация, формиращи го като личност и в крайна сметка даващи възможност за извършване на дейността му. Така работата над текста сама по себе си поражда известни контекстуални рамки. Води до инстинктивна избирателност при подбор на значенията и изграждането на определени изводи в съотнасянето на произведението с други творби на художествената литература.

Този кратък увод ни дава възможност да изясним защо при анализа на „Угасна слънце“, стихотворение от една добре позната стихосбирка — „Безсъници“ — на един от безспорните класици в българската литература — Яворов, няма да се спираме нито на епохата, нито на личната му драма: трагичното ослепяване и т. н.¹ Дори анализаторът да познава ден по ден живота на Яворов, дори поетът да е написал пред очите му стихотворението, да има представа до тънкоост за социалните противоречия и лите-

¹ Относно биографичната и психологическата страна на творчеството му внимание заслужават трудовете на М. Арнаудов, публикувани най-напред в „Годишник на Софийския университет“ под заглавията „Към психографията на П. К. Яворов“, Историко-философски факултет, XII, 1916, и „Из живота на П. К. Яворов“, XXX, 1934, обединени и допълнени в книгата му „Яворов — личност, творчество, съдба. Биографическа и психологическа анкета“. С., 1970.

ратурно-културните достижения от първите години² на ХХ в. в България, той е безсилен да изясни само с тях или преди всичко с тях принципната неяснота в „Угасна слънце“. Такъв анализ след вече споменатите факти в най-добрия случай би причислил стихотворението към българския символизъм, би намерил характерните стилови особености и би спрял дотук. А така изясняването не само не би съответствало на многозначността в лирическата творба, но дори в повърхностния слой, който засяга, едва ли би намерило правилната и за един от възможните прочити посока на тълкуване.

„Угасна слънце“ е добре позната творба, въпреки че не намира място сред „дължителните“ (поне според средния образователен курс) произведения на поета. Разбира се, това не се дължи на някаква поетическа изпълненост, за която ясно ни говори и интуитивното усещане. Но точно желанието да се говори именно за Яворов и неговата личност в произведението води поради обективните затруднения, които поставя текстът в такава насока, до причисляването му с лека ръка към „неясните“, „есимистичните“, а до немного отдавна — и „неправилно“ построените Яворови творби. Погледът от такъв ъгъл не забелязва в „Угасна слънце“ типично лирическото противопоставяне на интимното откровение и неговата конкретност с разпадането на лирическия „аз“ в неговата деперсонификация към дълбинните проблеми на човека въобще. Това преливане, изразено с пестеливи, кратки изразни средства, е сред причините за удоволствието на читателя и трудностите на литератора при съприкосновението с „Угасна слънце“. Краткостта на творбата ни дава възможност да я цитираме изцяло, което ще улесни наблюдението на аналитично-мисловния процес.

УГАСНА СЛЪНЦЕ

- Угасна слънце, няма я луната, (1)
в небо звезди не ще изгледат пак! (2)
И аз лежа, безсилен да се дигна (3)
изпод надвисналия леден³ мрак.
Примлъкна звяр и птица: нивга ехо (5)
не ще се чуе вече по света! (6)
И аз лежа, безсилен да извикам (7)
в безмълвието гробно на нощта. (8)
И аз лежа безсилен: срещу мене, (9)
с мъртешки лъсък в хлътнали очи, (10)
чудовищия сън на вековете (11)
остава неподвижен и мълчи. (12)
И няма да се дигна, да извикам: (13)
сковало ме, чудовището бди, (14)
на устни с прясна кръв, последна капка, (15)
изсмукана от моите търди... (16)

Още след първото прочитане на стихотворението изразът „последна капка“ (15) изненадва. Сред огромните машаби, сред обобщенията се появява нещо определено и конкретно. Погледнато строго, фразеологизмът изглежда прилепен. Където няма никаква конкретност, а напротив — неопределеност, тя е конкретизирана — „последна“. Получава се противоречие, от една страна, в машаба, а от друга — в логичността.

² Стихотворението „Угасна слънце“ е написано вероятно през 1905 г. и е публикувано в сп. „Мисъл“, кн. 6, в цикъла „Самота“ през същата година. Напечатано е и в „Безсънници“ (1907), в цикъла „Предчувствие“.

³ В сп. „Мисъл“, както и в изданието на „Безсънници“ стихът (4) е записан: „изпод надвисналия гробен мрак...“. Подобно противопоставяне, пренесено на биографично-авторово ниво или в плоскостта на цялото творчество на Яворов, се констатира в множество изследвания. (Вж. например сборника „Яворов — раздвоеност и единият“, С., 1980 — съставител Стоян Илиев). Замяната на „гробен“ с „леден“ е подходяща не само поради избягнатото повторение със стиха, завършващ следващата строфа (8), но и с допълнителната сетивност, която носи, при разграждането на „аза“ в него-пространството извън реалния свят.

Лирическият „аз“, който е все още жив, наблюдава последната си капка кръв върху устните на чудовището. Но противоречията съвсем не свършват дотук. В характеристиката на понятието „кръв“ неминуемо се появява представата за нещо червено и топло, а в есенцията „последна капка“ това усещане въздейства още по-насочено. Така, без да се споменава нито червеното, нито топлото, те придобиват сетивна представа за читателя. Тя ярко контрастира с тишината, студенината, мъртвата безизразност и безцветност, отразена в погледа на лирическият „аз“ в различните посоки на заобикалящото го нищо. Формално погледнато изразът завършва и стихът, струпал най-много съгласни звукове — 20(15), а освен това — отделен в синтактично отношение с пауза и край на леко изговорима инверсия („... кръв, последна капка“). Цялата тази вътрешна наситеност е съчетана със смаяване, топлина и ответеност, които като семантични съставки водят до усещането за нежност, колкото и парадоксална до абсурдност да е тя във времепространството и тоналността на произведението. Тази капка е последното, върху което се спира погледът на лирическият „аз“. Докато единственият признак на живот дотук е присъствието на „аза“, затворен в изкуствен, мъртъв свят, в капката прясна кръв (15) и гърдите, също конкретизирани с притежателното местоимение „моите“ (16), животът се материализира. Ако дотук лирическият „аз“ изследва реалността на смъртта в сетивен и философски план, изведнъж снопите значения се впитат в контрапунктуално поставения образ на остатъка от живот. Така от безсилието на „аза“ пред смъртта в частност (14) и пред повелителката човешка природа в широк аспект:

И аз лежа безсилен: срещу мене... (9)

мисълта достига до обхвата на трудно разрешимите въпроси за смисъла на живота въобще, до противостоенето живот—смърт, до търсенето на друга гледна точка за преосмислянето им.

Нека проследим пътя на погледа, отправен от лирическият „аз“ към заобикалящото го пространство. Той започва от максимално отдалеченото — космоса, небето, безкрая, звездите (1, 2), с които органично се свързва и „надвисналия(т) мрак“ (4), но понятието за него чрез посоката, която набелязва, доближава представата. От този най-широк кръг в първата строфа, възможен само по зрителен сетивен път, се преминава към постеснения и близък кръг на земната природа:

Примлъкна звяр и птица: нивга ехо (5)
не ще се чуе вече по света! (6)

Установява се поредното бездействие на инак достижимите и по слухов сетивен път обекти [„примлъкна“ (5), „не ще се чуе“ (6), „безмълвието“ (8)]. Приближаването продължава и в следващата строфа. Сетивата фиктивно като че действат. Събитията стават „срещу мене“ (9). В този израз веднага се забелязва противоречие с казаното от нас горе:

И аз лежа безсилен: срещу мене, (9)
с мъртвешки лъсък в хлътнали очи... (10)

Забелязва се известна двузначност, въпреки пунктуационната връзка по-скоро с пространственото разположение в съответния анжамбман (9, 10). Но самата дума или израз, веднъж възприети в лириката дори формално или реално да противоречат на логиката, запазват многозначността си. От тази гледна точка можем да приемем, че семантично „срещу мене“ носи и двете споменати по-горе значения.

Стесняването продължава и след този трети кръг, към конкретността на капките прясна кръв (15). Тези кръгове изграждат своеобразен конус, който, съотнесен до идеята за смъртта, води по асоциация до сравнението с Ада. Различията, дори като изключим самото състояние на лирическият „аз“, са очебийни. В центъра на кръговете има отново глава на чудовище (14), подобно на Луцифер, но това чудовище органично се свързва с лирическият „аз“. За разлика от предишните строфи, за първи път погледът попада върху тялото („моите гърди“) (16) на „аза“, то вече е някак настрана, изключило се от него. „Азът“ е унищожен като присъствие в това тяло. Последната частица е върху устните

на чудовището. Така както цялото пространство в своето несъществуване се е превърнало в его-пространство, така и множеството мъртви грешници не съществуват. Има само един мъртъв, но като че той не е само грешникът „безсилен“ (9), а и изкусителят, който се самоподмамва, на когото чудовището до известна степен се явява като огледен образ на природната същност в борба с рационалната определеност. Привидно клишираната ситуация от символизма добива дълбока вътрешна значимост.

Изследването на нищото в стихотворението с повтаремост се връща към констатирането на състоянието у лирическия „аз“. То също търпи свое развитие, като от констатиране: „безсилен да се дигна“ (3), „безсилен да извикам“ (7) преминава към трагично осъзната реалност: „и няма да се дигна да извикам“ (13). Отново по друг път се стига до прерастването, за което говорихме, изразено чрез алогизма на „изсмуканата“ кръв и живота, който все пак продължава. Многозначно е това прерастване в демон или безплътно същество, в материя на плътското или в бунта на духа. То крие принципа недоизясненост, неслучайно завършваща с многоточие (16). Защото проблемът остава отворен и философски незавършен.

Друга плоскост на възможните прочити на творбата е диалогът, който тя води с идейно-литературните концепции в българското художествено творчество, и в частност — със стихотворението „Хаджи Димитър“ на Христо Ботев⁴. Между двете стихотворения има доста изявена композиционна прилика в определени стихове и строфи. Подобен е начинът, по който се отнася лирическият субект⁵ в „Хаджи Димитър“ и лирическият „аз“ в „Угасна слънце“ към заобикалящия ги свят. Подобна до известна степен е и представата за пространственото подреждане на лирическите образи — умиращ човек, проснат на земята, космическа и природна връзка с това състояние, фантастична съучастност, кръв... Доста много и безспорно неслучайни прилики, които очевидно подчертават някаква принципа връзка. Такава връзка между поети може да бъде или в отричането на идеята, т. е. на противопоставяне, или на утвърждаване с доразвиване, или на поглед от друга гледна точка. Изборът тук е паднал върху първата възможност. Важно място има силно изразената отрицателност: „няма я луната“ (1), „звезди не ще изгреят пак“ (2), „ехо не ще се чуе вече“ (5, 6), „няма да се дигна“ (13), която сама по себе си е явно противопоставяне на някакво друго утвърждаване. Самото заглавие е противоположно с моментността на действието и по резултат с фантастичното слънцестоене в „Хаджи Димитър“. Съставките на небесния пейзаж са същите, но в своето отсъствие. Дори познатата персонафикация от „тържествено приповдигната пета строфа“ на Ботевото стихотворение, която „наричаме — против авторската воля на Ботев, но затова пък художествено много сполучливо — със стилово приповдигнатия архаизъм — „небо“⁶, е далечна и напълно незаинтересована от съдбата на лирическия „аз“ в „Угасна слънце“. Съвсем безучастни към него са и символите на природата (2, 5).

⁴ За първи път връзката между образната структура в двете стихотворения е посочена от Цанко Младенов в статията му „Поет, комуто принадлежат вековете“ (Родна реч, 1968, кн. 8, с. 30). Идеята е разгърната малко по-нашироко в публикацията му от следващата година в Унгария (Különlenyomat e Helikon (Világirolmi figyelo), 1969 I/2, Számabol; С. M l a d e n o в. Р. К. Javorov (1878—1914) a bolgár Ady, 136). Цанко Младенов предполага, че стихотворението е написано под събитията в Македония, след завръщането на Яворов, и го датира от 1903—1904 г. Впрочем изследователите на Яворов (почти без изключение) отбелязват връзката с Ботевото творчество на т. нар. му първи период като продължител на борческата традиция (значително по-рядко се правят паралели с втория период). — Вж. Н. Георгиев. „Аз не живея, аз горя!“ С Ботевата любов към народа. — Народна армия, бр. 8935 от 13. I. 1978; П. Динев и К. В. Яворов в развитието на българската поезия. — Септември, 1978, кн. 1; Г. Цанев. Класик на българския стих. — В сб. „Яворов — раздвоеният и единният“, С., 1980 и в книгата му „Среща с миналото“, С., 1977.

⁵ В същия случай Никола Георгиев предлага термина „лирически говорител“, когато субектът на изказа не съвпада с героя, т. е. не можем да отделим лирически „аз“ („ние“). Заменяме говорител със субект поради активната употреба на първия термин в политическата лексика, въпреки по-голямата му пълнота поради обезличеността на действието. — Вж. Н. Георгиев. Анализ на лирическа творба. С., 1985, с. 33.

⁶ Н. Георгиев. Анализ на лирическа творба, с. 64. Вж. и анализа му „Ботевата балада „Хаджи Димитър“ (Опит за разбор)“. — Литературна мисъл, 1974, кн. 4.

На мястото на самодивата и вълка от Ботевото стихотворение се е настанил вледеняващият образ на смъртта (10, 11, 12). Срещу увереността в живота на стихотворението, което започва „... без увод, без обяснение, направо, внезапно: „Жив е той, жив е!...“⁷, застава мрачната увереност в обречеността: „И няма да се дигна, да извикам“ (13). Срещу промяната в атмосферата, която при Ботевата творба се извършва двукратно — ден—нощ—ден, въпреки, или точно в противостоенето с мъчителното забавяне на времето, тук статичността във времето и пространството е пълна, т. е. в идентични ситуации са противопоставени: активност на пасивност, светлина на мрак, състрадание и желание за помощ на самота, сетивни усещания на тишина и празнота, осмислянето на живота на неговото обезсмисляне.

Но в утвърждаването на това отчаяние и вечна обреченост на страдание се долавя известна неубедителност. Създава се впечатлението за представяне на една от страните на истината, за промъкващото се съмнение. Известна част от съмнението се носи от пласта на своеобразна изкуственост в творбата. Чувството за нереалност и антисетивност се намира в семантичския заряд на стиховете. Тази изкуственост не се излъчва дотолкова от надлогичните словосъчетания като „угасна слънце“ (1), „звезди не ще изгреят пак“ (2), „безмълвието на нощта“ (8) и т. н. Изкуственост от този логически аспект е характерна за всеки вид лирика. Но във фантастичната, тягостна, тежка атмосфера се среща недоизяснен образ на смъртта с реална и едновременно с това абсурдна обрисовка:

... с мъртешки лъсък в хълтали очи (10)
чудовищия сын на вековете (11)
остава неподвижен и мълчи. (12)

Случайно ли е употребена изкуствената и зловеща в този контекст дума „лъсък“? Изменена в мъжки род при субстантивирането, докато в семантиката на „лъскаво“, „лъскава“, дори нормалното „лъскав“ има нещо топло, ведро, ново, тук се получава сковавашо впечатление. До известна степен за това допринася и трикратното повторение на гласната „ъ“ — „... лъсък в хълтали...“ (10), която при артикулацията си води до отваряне на малък ъгъл, с което — и до затруднен произносителен акт. Едновременно със силното внушение думата спъва стиха, води до усещането за изкуственост, което притежава и в своята семантика.

Особено внушение за тази двуизмерност на усещането носи и заглавието „Угасна слънце“ с моментността на действието, с прехода от някакво друго, динамично състояние в пълна статичност и мрак. Стихотворението започва там, където свършва другото — това, което се характеризира с всички същностни черти, липсващи на този свят. Абсурдността на времепространството в стихотворението се организира след реалността на рязка промяна. А за посоката на промяната говорят не само характеристиките на новото, но и загубата на символа на светлината, живота, топлината, вярата — „слънце“, станало някак чуждо за лирическия „аз“ с неопределената си употреба без член, звучаща съвсем различно от „угасна слънцето“. Внушението се засилва от опозицията с нощното небесно светило, конкретизирано с членуване: „угасна слънце“, но „няма я луната (1), от спирането на времето в нарушената обичайна последователност на изчезващото слънце и заместващите го луна и звезди (1, 2), от пълното лишаване от светлина: всички светила са изчезнали. Внушението се подсилва, дори и против авторската воля⁸, от една страна, от повторението на словосъчетанието в заглавието и първия стих (поради извличането му от него), но и поради това, че то „представява „извлечение“, „цитат“ от него“⁹. Така заглавието на „Угасна слънце“ с ро-

⁷ М. Цанева. „Жив е той, жив е!“ — В сб. „Творци и проблеми. Литературни анализи“. Т. I. С., 1983, с. 131.

⁸ Както в сп. „Мисъл“, така и в стихосбирката „Безсъници“ произведението е публикувано без заглавие. Това е характерно за повечето къси лирически творби на Яворов, които придобиват в по-късните издания „дистрирани“ от стиховете (най-често първия) заглавия. Подробно на случая с „Две хубави очи“ се спира Н. Георгиев в сборника „Яворов — раздвоеният и единният“, с. 98—130.

⁹ Н. Георгиев. Пак там, с. 105.

лята си на насочващ, ключов, първи ориентационен момент в диалога с творбата става опорна точка за една паралелна, втора смислова линия на съмнението в абсолютността на песимистичните твърдения.

Освен това всяко едно отричане със средствата на предишното утвърждаване не може да е пълно отричане. То приема известни норми от него, признава част от същността му. Така че и утвърдените от Яворов мрачна бързпътица, самотност и т. н. сякаш носят сами в себе си и конкретно в съставката с Ботевата творба съмнението и донякъде отрицанието си. Това съмнение и противоречие безспорно трябва да съпътства лириката, защото в тяхната неразрешимост се крие философското, многопластово и едновременно с това — единствено възможното за художествената литература — активен отказ от решение¹⁰.

Произведението намира истинската си стойност някъде в контраста на своята многозначност. В утвърждаването и избягването на позиция, както и в нейното поставяне под съмнение. В намирането на живот в смъртта и поставянето им в съотношение. В ношното лутане при търсенето на дневната истина.

* * *

„Какво е това, което този анализ ми казва?“ — това е въпросът, който възниква след прочита практически на всеки анализ. Може би по-правилната му страна е: „Какво той не ми казва?“, „Какво е пропуснато или, по-точно, не може да не бъде пропуснато при такъв тип анализ?“ Но преди да се опитаме да набележим основните моменти, които такъв анализ не засяга, нека изходим от привидно по-простия въпрос: „Какво смятаме за литературен анализ?“

На пръв поглед резултатът анализ и действието анализирани изглеждат доста ясни. Но при малко по-задълбочен размисъл, отнесени към понятието литература, те стават мъгливи, неуточнени, с което и нерядко са смятани за сенужни. Анализ, идващо от гръцкото ἀνάλυσις, най-вероятно означаващо „разграждам на съставните части“ (в определени контексти), запазва донякъде първичния си смисъл с известни допълнителни смислови пластове в точните науки. Анализът в химията, физиката и т. н. започва там, където свършва опитът или неговата описателна част. Анализирани е правенето на логически изводи от някакъв процес, признак, явление — въвеждането му в научно русло. Анализът е строго научен текст, предаден на научен език не в описателно, а в логическо, т. е. надписателно равнище, който предполага (но не изисква) конкретен извод. Но дори без наличието на извод има предпоставено твърдение, предположение, основано на съответна научна концепция. Анализът следователно е правене на научен извод, който да потвърди или отхвърли дадена концепция чрез логически разсъждения върху определен материал, посредством езика на съответната наука.

Ако приложим същия ход на мисли към литературния анализ обаче срещаме доста затруднения. Първо, литературната наука борави с абстрактен (основен на конвенционална знакова система) предмет. Много по-лесно на подобна формулировка биха се поддали изобразителното изкуство, музиката, архитектурата, защото те имат друг език на изказа, докато езикът на литературата и анализа е един и същ. Полуچава се парадоксът, че чрез език на смисъла се анализира език на смисъла. Със самия литературен текст не могат да се извършват опити с цел доказването или отхвърлянето на определено твърдение. Той дори не е език от друга система, какъвто е анализът спрямо музикалната структура на тоновете примерно. В литературата използваме същия по-външни признаци език, с какъвто борави и анализът.

¹⁰ Логическият принцип за непълното отрицание поради присъствието си в парадигмата на обратното твърдение в нашия случай действа приблизително така: „Угасна слънце“ не изключва хронологическата възможност за наличието на слънце въобще и съответно на противоположното твърдение „... слънцето... пече ли, пече“, напротив — то предполага наличието на подобно състояние преди промяната. Така работят и твърденията „няма я луната“, „звезди не ще изгреят пак“ и другите двойки, изброени в диалога между двете стихотворения.

Възниква въпросът: „Каква е разликата между литературния и анализаторския текст?“ Анализът е строго еднозначен, логичен научен текст. Очевидно литературният текст не е такъв. Той само на пръв поглед по външни белези е подобен поради еднаквата система на изразяване. Конкретно логическото ниво не е единственото в него — съществуват и други емоционални, допълнителни под- или надсмислови внушения. Обясняването на тези нива в логичен аспект, присъщ на научния език, е анализиране.

Подобно привеждане към еднозначност можем да наблюдаваме и при преразказването. Но тук се предава само логично-смисловото ниво на текста без допълнителни връзки на компонентите и не на точния анализаторски стил, а на говорим език. Близък до анализа е и прочитът, защото при него се вземат предвид и допълнителните внушения (той е именно тяхната цел). Но при него имаме задължително следване последователността на текста без възможности за декомпозирането му, разглеждането на различни страни, привеждането и доказването на определена структурна концепция, присъщи на анализа. Това става съвсем очевидно при граматически анализ, където фразата сама по себе си има смисъл, но анализът не повтаря нито прочита, нито я преразказва, а се интересува от начина ѝ на поднасяне, от комуникативната ѝ същност, от формирането на смислова значимост и т. н.

„Но какъв е предметът на литературния анализ?“ Ако приемем, че литературата е еднозначна — текст, — то задачата става доста близка с тази на езиковия анализ в конструктивно и комуникативно гледище. Но в действителност в текста, като част от литературно съобщение, се съдържа и културно-исторически контекст, и авторова психология, и читателско възприятие. Тези пластове са присъщи на самия текст, а са и основни в движението по веригата автор—творба—читател; ето защо при литературния анализ нещата стоят много по-сложно.

Обикновено тази процесуална цялост не се обхваща от отделните анализи, поради което можем да различим няколко вида анализ, свързан с литературния текст: Психологичен — във връзка с автора, неговото наличие или отсъствие, намеси, предпочитания, психика на героите и т. н. Контекстуален, при който се търси възстановяване условията на възникване на текста и значенията му спрямо тях. Вътрешнотекстуален, опиращ се единствено на информацията, подадена от текстовата структура. Ресептивен, интересуваш се преди всичко от комуникацията с читателя, социологичното отправление и т. н. Стара мечта на литературоведа е извършването на пълен анализ (комплексен), обхващащ всички страни, което се оказва практически невъзможно по ред обективни причини. Можем да изредим — разнородност на интереса; противоречивост на изводите, постигнати по различни методи; различие на гледната точка на изследователя при всеки подход и много други.

„Но защо все пак е необходим литературният анализ?“ Вероятно като отговор на въпроси от типа — защо едно произведение се харесва, а друго — не; защо понякога произведенията са почитани скоро след написването им, а по-късно се забравят, докато с други се случва точно обратното. Въпроси, на които нито прочитът, нито критиката могат да дадат достатъчно сериозен и обективен отговор в рамките на литературната поетика. Така анализът за нас е привеждане в логично ниво на част от литературното движение по веригата автор—творба—читател, със строго изграден свой език, термини, подход, гледна точка. Въпреки че литературата е доста аморфен обект и трудно се поддава на по-точно изследване, все пак анализът трябва да ограничи субективното при твърденията и отношението, въпреки практически неизбежната опасност от наличието му. По това той се различава от актуалната литературна критика с нейната междинност между художественото творчество и научността. В анализа дори предпоставеността на определено твърдение, логично завършващо с извод, който го потвърждава или не, не е необходима. Това по същество е признак не на самия анализ, а на научната трактовка от извлечените чрез него логически факти.

И така: „Какво анализ от типа на направения от нас не ни казва?“ Още първите редове в него подчертаха дистанцирането от „авторовото намерение“. Ние не сме анализирали „зададеното значение“ с първично вложение в него смисъл. Анализаторът трябва

ва да насочи вниманието и към него, да потърси възможните източници, да зададе въпрос. „Добрият учен не е човекът, който дава точни отговори, а този, който задава точни въпроси.“¹¹ Въпреки обективните трудности за документиране на това значение то е изключително силно застъпено в литературните тълкувания. Още преди застъпниците му, като Потепня и Овсяннико-Куликовски, Спиноса е на мнение, че: „Ние можем да обясним толкова по-лесно думите на автора, колкото по-добре познаваме собствените му разбирания и мисловни построения.“¹²

Доста съвременни литературоведски школи отхвърлиха това значение, като проявиха интерес единствено към смисъла и външението от текста, както и към неговата рецепция. Други нерядко се опитват да го реабилитират като единствено що-годе прищщо на произведението значение, за разлика от останалите, съставени от субекта на прочитата¹³. Въпреки редицата основания в такава позиция нейното абсолютизиране трудно издържа. Достатъчно е да си припомним думите на Маларме: „Това, което съм написал, често пъти удивлява самия мен и ме учи на мислите ми“; използвания за илюстрация и от Деридата на неминемото надрастване на този смисъл от произведението в реалната му наличност при прочитата. Такъв ход на мислите го кара да запита: „Дали да запишеш словото означава да го спасиш, или да го погубиш?“¹⁴

Въпреки че не е конкретно изразено, но е доловимо от съдържанието, направеният анализ претендира, че всичко в произведението означава нещо. Като се започне от „... неслучайно завършващия с многогочие стих“ и „броя на съгласните“, за да се стигне до обвързването на концентричните кръгове, образувани от погледа на лирическият „аз“, с глобалната идея за приликата на това его-пространство със структурата на Ада. Това абсолютизиране на значещото в текста напомня обобщаващите твърдения на редица литературоведи. (Според Юрий Лотман: „Всички елементи в текста са семантически наситени“¹⁵, както и: „В творбата няма нищо случайно“¹⁶, или според Цветан Тодоров: „Всичко в текста е взаимнопроникващо се“¹⁷). При тези твърдения възниква неминуемо въпросът: „Няма ли такива съставки, чиято функция е да не значат?“, а за нашия случай: „Дали „Угасна слънце“ не е творба, максимално изпразнена от първичен смисъл и оттам — удобно поемаща интуитивен смисъл на прочитата?“ Самите основи на това 'всичко значещо' се подкопават и от признатата многозначност (т. е. възможност за множество текстови прочити), която обрча желанието за обхващане на 'всичкото' в смисъла. Така че анализ от такъв тип не обръща внимание на това, какво творбата ни 'казва' и 'премълчава' чрез десемантизирането и убягването на определени компоненти в нея.

След констатирането на такива 'незначещи' компоненти в творбата се стига до друго познато твърдение — че анализът казва 'почти всичко' (или поне най-същественото за творбата). Тук реакцията: „Дали това 'почти всичко' всъщност не е, почти нищо!“ изглежда уместна за позицията на анализатора, който търси смисъла в кодове, носещи смисъла на друга ситуация. От нея според Хайдегер следват три фази на грешката по обективния път на познанието: 1) Тенденция за откриване на нещо от предишното мислене и имане в това, което е нещо ново. 2) Изолиране на поведението, овладяно и водено от нещо за нещото, от наличното нещо. 3) Гледане на другото от друга страна и съвместяването му с друго нещо.¹⁸ В тези етапи на навлизане с преходни структури, изолиране от други връзки с текста и забелязването на неговото 'разливане'

¹¹ Claud Lévi-Strauss. Le cru et le cuit. Paris, Plon, 1964. — En: „De la grammatologie“ de Jacques Derrida. Paris, Editions du minuit, 1967, p. 188.

¹² B. Spinoza. Traité théologico-politique. Paris, Garnier Flammarion, 1965 (1970), Ch. VII, p. 142.

¹³ Вж. E. D. Hirsch. Validity in Interpretation. New Haven, 1967.

¹⁴ J. Derrida. L'écriture et la différence. Editions du Seuil, 1979 (Tel Quel — 1967), p. 19.

¹⁵ Ю. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964, с. 188.

¹⁶ Ю. Лотман. Структура художественного текста. М., 170, с. 25.

¹⁷ Тз. Тодоров. Symbolisme et interprétation. Edition du Seuil, 1978, p. 134.

¹⁸ M. Heidegger. Logik — Die Frage nach der Wahrheit. Gesamtausgabe Abteilung: Vorlesungen 1924—44. Band 21. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1976, p. 187.

В други текстове преминава и анализаторът, с което се пропускат дадености, които друг вероятно прочит би намерил.

С търсенето на значение във всичко и предпоставянето мнение за цялост нашият анализ попада в групата на тези, срещу които възкликва Ролан Барт: „Искат... да видят всички произведения в света в една-единствена структура, ... да извлекат от всеки разказ модела му, от тях да направят един голям модел на повествователната структура, който може да се наложи без значение на кое да е произведение... Така текстът губи своята различителност.“¹⁹ Впрочем изчерпването на многозначността едва ли е възможно, но анализът на „Угасна слънце“ не посочва поне някои от възможните пътища за широкото ѝ разбиране извън собствените му рамки, т. е. няма се предвид 'разпадът' на значенията, 'неминуемото доконструиране' при работата с текста²⁰.

Липсата на подобна диференцираност води и до пропускане на сложните различия при рецепцията на творбата. В стремежа си да прерасне от индивидуално 'слушане'²¹ във всеобхватно творческо обяснение той не отделя компонентите, които придават смисъл на стихотворението, от тези, които в по-голяма степен носят интуитивното значение. Противостоеното на предпоставената митологема Яворов (на всички свързани с това очаквания) и реалните текстови дадености. Подборът на смисловите компоненти във връзка със субекта на творчеството и предизвиканите от това вюшания. Това са моменти, които анализ от такъв тип обхваща, въпреки своето място от страната на възприемането по веригата автор—творба—читател.

С няколко шриxa се опитахме да покажем обективните методологически пропуски на един демонстриран тип литературен анализ. С това съвсем не искаме да отречем необходимостта от анализиране въпреки реалната невъзможност посочените по-горе, а и множеството други възражения да намерят място в един организиран сам по себе си анализ. (Същото се отнася и за другите типове анализ — разбира се, със съответстващите им методологически пропуски.) Помъчихме се да илюстрираме сложността и трудностите от разнообразно естество при подобен род дейност, които възникват в противостоеното на същността, неподчиняваща се на логическо разкриване, на художественото произведение и желанието за такова извеждане на литературните вюшания от анализатора.

¹⁹ R. Barthes. S/Z. Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 9.

²⁰ J. Derrida. L'écriture et la différence. Editions du Seuil, 1979 (Tel Quel — 1967), p. 409-428.

²¹ R. Barthes. L'obvie et l'obtus. Editions du Seuil, 1982, p. 217. „Чуването е физиологически феномен; слушането е психологическа дейност... Слушането може да се дефинира също чрез своя обект, или, ако предпочитате, това, което дели... А то варира.“ (Ролан Барт).