

Жан-Марсел Пакет

Жан-Марсел Пакет (роден през 1941 г. в Монреал) е професор по литература в университета „Лавал“ в град Квебек, Канада. Автор е на изследвания върху Западноевропейското средновековие и на книги върху съвременната квебекска литература. Романът му „Хипатия“ (1989) е удостоен с наградата „Молсон“, едно от големите литературни отличия в Квебек.

Стоян Атанасов

Жан-Марсел Пакет

Относно понятието „естетическа стойност“ в социокритиката на Люсиен Голдман

Въображението е в основата на научната работа, но то преди всичко трябва да служи за създаване на материални средства, които да я въдворят в границите на разумното.

Льороа-Гуран

Всяка дейност, изследваща литературното явление като обект на науката, в действителност се стреми да изложи определени способности с оглед да изгради своето разсъждение върху текстовата материя. Голямата трудност, породена от желанието „прочитът“ да се превърне в „теория“, е несъмнено основният проблем в „литературната наука“ и показва ясно, че нейният произход произтича от необходимостта всяка „означаваща“ практика да се обвърже с херменевтична дейност. „Ние продължаваме да бъдем теолози“, призна напълно откровено Ролан Барт¹. Това означава, че текстът и коментарът са неразривно свързани не по силата на някакво съучастничество между текстовата продукция и педагогическата институция (упрек, отправян от повърхностната критика), а по-скоро поради естеството (в случая *словесно*) на текста, което определя специфично *семантичното* му проявление, т. е. нееднозначния му характер. Доколкото нееднозначността е условие за семантичност, последната изисква да бъде разтълкувана. В това изискване се заражда конфликтът, раздиращ днес коментаторската дейност, която пък е разделена между чисто херменевтичната си функция (гузната си съвест) и стремежа си към хармония с наложилата се научна практика (своята добронамереност). Подбудите за този конфликт са чисто *идеологически*.

В своя „Курс по философия за студентите по природонаучни науки“ в „Екол Нормал супериор“ от 1967—1968 г. Л. Алтусер наблюдава на факта, че различните „литературни“ специалности (в частност преподаването на литература) представляват в дълбоката си същност едно значение, вложено не в *обекта*, а в „умението“; ето защо претенцията те да бъдат изразени посредством ня-

¹ Revue d'histoire littéraire de la France. A Paris septembre — octobre 1974, p. 806. — Бел. авт.

какво *теоретико-познавателно отношение* води в най-добрия случай до един частичен и в повечето случаи несъстоятелен проект. И наистина всеки метод има за цел „да разкрие текста“, т. е. да изложи предположението, че зад видимия код съществува и друг, латентен код. Описанието на една текстова материя, представяща се като *позитивна* (научна), все пак предполага някакво определящо я херменевтично поле, дори то да бъде имплицитно, непризнато, „изгласкано навътре“. В този смисъл т. нар. „криза на методите“ по отношение на работата върху текстовете е процедурен конфликт, а не епистемологически сблъсък между наука и ненаука. Поради това не е странно, нито скандално, че произлезлият от лаическата екзегеза „коментар на текста“ бива смесван с мястото, откъдето той се прави — преподаването — и дори често бива смесван със самата „литературна институция“, където се създават основните семантични и ценностни процеси. Фактически обектът бива погълнат и прикрит напълно в неговия семантичен аспект. Да бъде той овладян дори в *теоретико-познавателно отношение* означава да бъде оценяван и проучван всеотрасно посредством способности, които му придават определен *ранг*, статут.

В тази насока трябва да се очертае проблематиката — предмет на тези разсъждения. С други думи, тук не става дума да се обхваща цялостната критическа система, изградена от Л. Голдман в продължение на двадесет и пет години, за полагане основите на една социокритика, наричана от него „генетически структурализъм“.

От „Скритият бог“ (1956) до предговора към „Мисловни структури и културно творчество“ (1970)², написан няколко месеца преди смъртта му, почти няма труд на Л. Голдман, където под една или друга форма да не се загатва за основната идея, че „единствено творецът на значително произведение може да бъде изучаван от историка социолог“ (СБ, с. 349). Стойността на този възглед е чисто естетическа, но историкът-социолог го е подкрепял постоянно с някои „критерии“, които пък са се променяли чувствително в хода на проучванията и годините. Тук нямаме за цел да проверим дали всички творби, анализирани от Голдман в многобройните му изследвания, наистина са били стойностни спрямо тези критерии. На първо време ще се опитаме да видим изменението в съвкупността на критериите и способите, въз основа на които той изгражда предмета на тази естетическа *валидност*. В началото на „Скритият бог“ четем: „Валиден смисъл е този, който позволява да преот-

² Ще се позоваваме на следните съчинения на Люисен Голдман: „Хуманитарни науки и философия“ (ХНФ), 1952; „Скритият бог“ (СБ), 1956; „Расин“ (Р), 1956; „За социология на романа“ (ЗСР), 1964; „Мисловни структури и културно творчество“ (МСКТ), 1970; „Марксизъм и хуманитарни науки“ (МХН), 1970. — Бел. авт.

крием цялостното единство на творбата, освен ако тя не притежава такава, но тогава [...] проучваният автор не представлява философски или литературен интерес“ (СБ, с. 22). Тук Голдман обяснява в бележка, че въпросното единство не е това на логиката: по-късно ще разберем как той противопоставя едното на другото. Още в началото става ясно до каква степен по логиката на неговата теоретична система понятието за единство е свързано (и ще си остане до края) със съществуването на творбата като *ценност*. За момента ще отбележим, че доколкото единството на дадено произведение се разкрива в края на анализа (в „преоткриването“), *валоризацията* като че ли е по-скоро негов продукт, отколкото априорна даденост. Така поне излиза и от следното твърдение, където *единство* и *стойност* отново се съчетават: „Ако критерият за единство помага в значителна и дори решаваща степен да разберем значението на даден елемент, от само себе си се разбира, че той се прилага много рядко, и то когато става дума за наистина *изключителна* творба (к. а., Ж. М. П.), върху всичко сътворено и писано от автора“ (СБ, с. 23). Следователно творбата е изключителна (стойностна), ако е в състояние да отговори на изискването за единство и самата е това единство поради изключителния си характер: става ясно на какъв логически проблем ще се натъкнем по-нататък, ако искаме да избегнем кръга на тавтологията. Ала нека преди това се върнем малко назад, за да открием в трудовете на Голдман произхода на понятието „единство“.

След 1952 г., когато изпитва силното влияние на съчиненията на младия Лукач (1905—1917), Голдман с положителност извлича от понятието „дялост“ (заето именно от Лукач) близкото понятие „единство“ и веднага го обвързва с това за „велики творби“: „Социологията на духа може да изучава миогледите в два различни плана — този на *реалното* съзнание на групата [...] или този на техния *единен*, изключителен израз [...] във великите произведения на философията и на изкуството [...]“ (ХНФ, с. 136). Тук понятието е все още твърде елементарно и не се използва в конкретни анализи; вероятно поради това критерият за единство се излага с всичките си методологически и теоретични последици едва при написването на изследванията върху Паскал и Расин, изграждащи тезата в „Скритият бог“.

Същата година излиза есето за Расин — сбито изложение на казаното за Расиновия театър в „Скритият бог“: тъй че тук няма нищо съществено ново по отношение теорията на анализа; все пак тук срещаме подчертано потвърждение в теоретичен план на отношението *единство/естетическа стойност*, и то вече спрямо дейността на анализиращия, чиято „трудност [да направи социологичен анализ на творбата] е толкова по-малка, колкото по-голяма е

нейната значимост и естетическа стойност. Колкото *по-единен* е светът на една литературна творба, толкова *по-необходима* е връзката между този свят и формата, посредством която той бива изразяван, а и творбата е толкова по-стойностна и по-лесна за анализиране. . .“ (Р. с. 77). Ще отбележим, че и тук съществуването на единство е утвърдено аксиоматично, без да се описва неговото функциониране или пък осъществяването му посредством разнообразието на творбата — с други думи, понятието единство се представя като елемент от теоретичното осмисляне на обекта, какъвто е творбата, а то самото не е обосновано от теорията. Малко неща са се променили в излязлата през 1964 г. книга „За социология на романа“, освен че единството, на което продължава да се гледа като единствен критерий за естетическата стойност на творбата, се е превърнало по-конкретно в понятие за диалектическо опосредствуване между творбата като *операция* и „груповото съзнание“ като материал; на то продължава да се разглежда по-скоро като начин на съществуване на творбата, отколкото като качество на съзнанието, което я създава: „Литературната творба не е просто отражение на едно реално колективно съзнание, а краен резултат от твърде висока степен на единство на изявите, присъщи на съзнанието на една или друга група [. . .]“ (ЗСР, с. 27).

С публикуването на „Марксизъм и хуманитарни науки“ през 1970 г. системата на „единството“ започва да се пропуква; това личи по-конкретно от един текст, писан през 1967 г. и озаглавен „Социология и литература: статус и методически проблеми“ (МХН, с. 54—93). Разкривайки генеалогията на своите философски категории в немската класическа естетика (Кант, Хегел, Маркс, младия Лукач), Голдман определя *стойността* „като преодоляно напрежение между множеството и богатството от възприятия, от една страна, и единството, организиращо това множество в кохерентна целокупност“ (МХН, с. 89). Ако опростим логически тази трудна формулировка, ще получим следния израз: стойност=преодоляно напрежение между множество (богатство) и единство. Отново виждаме уравнието между *стойност* и *единство*, а последното е вече изяснено като *напрежение* между множественото и единичното. Как може да се опише това напрежение и как се осъществява то посредством онова, което позитивният анализ разкрива в материята на текста? След малко ще отговорим на този въпрос. Колкото до понятието „множественост“, то се разкрива в противопоставянето си на *единството*, но най-вече в тъждеството си с *богатство* — без обаче да се каже за множественост на *какво* става дума: за творбата като цяло или за изграждащите я елементи. Ще отбележим все пак, че това твърдение лесно може да бъде сведено до

казаното от всички предходни текстове, а именно, че единството е единственият критерий за естетическата стойност на творбата.

В един текст върху творчеството на Мари-Клер Бле³, писан през 1969 г. и публикуван в „Мисловни структури и културно творчество“ (1970), неочакваното се случва: Голдман заявява, че вече за него „единството е един от трите елемента, пораждащи естетическата стойност [другите два са богатството и отсъствието на понятията]“ (МСКТ, с. 414). А в предговора към същия сборник откриваме това, което може да се смята като последно становище в теоретичната му позиция, формулирана двукратно на една и съща страница, очевидно за да бъде дебело подчертана:

„Литературната творба се характеризира с четири еднакво важни черти: строго *единен* характер, *богатство*, *белези* на реален или виртуален *свят* в съвкупността от изграждащите я елементи, *неконцептуален характер*. [..]

Наред с другите черти специфичната структура на творбата е изградена от нейното *единство* и характера ѝ на *свят*, като естетическата природа на изразяването на тази структура зависи също от нейното *богатство* и от неконцептуалния ѝ характер“ (МСКТ, с. XIII).

Как така Голдман преминава без преходни фази от един-единствен критерий (кохерентност), използван в продължение на петнадесет години в теорията, към три, а после и към четири критерия (които изведнъж нарича „черти“ или „характери“), докато самата дума *кохерентност* напълно изчезва от последните формулировки? Нима това е внезапно сътресение за теорията? Или пък е последователно пречупване на едно и също понятие, разпадащо се от теоретичната преоценка? Едно е ясно: през 1970 г. нещата са се променили спрямо 1956 г. и спрямо 1952 г. Да разгледаме последната формулировка: новият израз „естетическа природа“ лесно може да се уподоби на някогашната „естетическа стойност“. Но тук за пръв път се говори за черта-критерий (текстът от 1969 г. и предговорът от 1970 г. в това отношение съвпадат) и за *неконцептуалност*. Всъщност последният израз у Голдман е новост само като критерий. За него се споменава през 1956 г. в „Расин“, където съвсем няма по-късното си значение и изобщо не е обвързан с теоретичния аспект на понятието кохерентност: „В света на литературната творба няма никакви понятия, а само индивидуални същества, ситуации и предмети“ (Р, с. 23). Това според нас означава изразът „неконцептуален характер“ на творбата. По-нататък ще се спрем на действителните последици от въвеждането на понятието „неконцептуален“ в методологическото изграждане на

³ Б л е, М а р и - К л е р (р. 1939) — канадска писателка. — Бел. пр.

критериите за естетическо остойностяване. Но не означава ли това, че Голдман негласно се отказва от своя подход към творбата на Паскал (СБ) и от по-новото си изследване върху „Енциклопедията“ (МСКТ, с. 3—130) — две висококонцептуални съчинения, чиято естетическа стойност всъщност е била потвърдена от самия характер на анализа? Ще приведем едно, ако не сигурно, то поне възможно обяснение: връзките на Голдман през последните си години с Адорно, който е посетил семинара му в Брюксел и чиято „Ästhetische Theorie“ излиза именно през 1970 г. Там срещаме недвусмислената формулировка за необходимостта творбата (а под *творба* трябва да разбираме *стойностната творба*) да се откаже от концептуализацията: „Концептуалното в творбата предполага оценъчни системи, а на нея не ѝ е присъщо да съди.“⁴ Не е важно за момента дали твърдението е вярно, или не (по-късно ще говорим за това); ясно е обаче, че под влиянието на естетиката на франкфуртския философ в творчеството на Голдман от последните му години се появява понятието *неконцептуалност*.

И вероятно на тази идея за „концептуалност“ се противопоставя твърдението за творбата като „свят“ — черта, появила се именно в предговора от 1970 г. след въвеждането на понятието „неконцептуален“. Налице е следователно една многословна антифраза, доколкото характерът на творбата като *свят* („индивидуални същества, ситуации и предмети“, Р., с. 23) потвърждава „неконцептуалното“. По такъв начин откриваме три черти (или „характеристики“), докато формулировката съдържа четири; остава да видим дали това са същите три черти при формулировката от 1969 г., включваща „неконцептуалното“, „богатството“, „единството“ (*cohérence*). След нашата логическа редукция през 1970 г. тези три градивни елемента стават: „неконцептуалното“, „богатството“, „единството“ (*unité*). Вече се спряхме на понятието „неконцептуално“. „Богатството“ се появява през 1967 г. и, както казахме, то се представя като равностойно на понятието „множественост“, което съвсем основателно е изместило. А пък заместването на преобладаващото дотогава понятие *кохерентност* с понятието *единство* е проблематично и в същото време симптоматично. Проблематично, защото *кохерентност* и *единство* съвсем не са равнозначни в твърдението от 1967 г., където критерият за кохерентност се представя като произведен на диалектичното отношение между *множественост* (= *богатство*) и *единство*. Симптоматично, защото тази „некохерентност“ е целяла може би да посочи характера на методологическата безизходица, в която все повече затъва критическата дейност на Голдман, поне в теоретично отношение. Няма съмнение, че

⁴ Adorno, Th. W. *Théorie esthétique*. Trad. Jimenez. Klincksiek, 1974, p. 136. — Бел. авт.

единствено смъртта му е попречила да преразгледа формулировката, която безусловно би могъл да „коригира“ с присъщото му строго и възкательно осмисляне на тези проблеми.

Не претендираме да доведем докрай мисълта, на която времето е попречило да извърви своя път. Все пак въз основа на направения от нас подробен преглед на развитието на някой понятия, а те заслужават и още по-задълбочено разглеждане, можем да се опитаме да видим как би изглеждала в завършения си вид една теория за *естетическата стойност*.

И така, става дума за три качества, които според Голдман пораждат естетическата стойност на произведението и го правят „обозримо“ за историка-социолог. Ще повторим, че това са: *неконцептуален характер, кохерентност и богатство*. Измежду трите понятия най-малко двусмислено е безспорно *неконцептуалното*, защото разкрива частичната си дефиниция в нейната семантична точност. Възниква въпросът: редно ли е да се твърди, че концептуалният характер на творбата я прави естетически нестойността и следователно недоловима за историка-социолог? Веднага ще отбележим, че никое писание — включително и речникът — не може да бъде напълно концептуално. По същия начин може да се каже, че няма и такова, което да е напълно лишено от концептуалност. Корпусът с текстове се разпростира в гама от почти липсваща концептуалност (например японското *хайку*) до почти пълна концептуалност (юридическият текст или философската система). След това следва да се запитаме дали разделението *концептуално/неконцептуално* е теоретически издържано. Всяка дейност, разглеждаща текста като обект, влиза в досег с него единствено посредством неговия преди всичко словесен аспект. *Концептуалното* (както и *неконцептуалното*) се осъществява в словесния свят и чрез него. И тъй като словесното е поначало семантична система — първата, и тя определя радикално всички останали, — можем да изобразим цялата словесно-семантична система по оста х—у, започваща с *абсолютната нееднозначност* (каквато би се получила например, ако в текста има дума, измислена от автора, чийто смисъл не би могъл да се определи дори и приблизително⁵ от никакъв контекст) до *абсолютната еднозначност* (понятие, определено в самия текст, както при някои юридически текстове).

Тогава получаваме следната схема:

X	концептуален	у
абсолютна нееднозначност	словесно-семантична система	абсолютна еднозначност

⁵ Дори и тогава смисълът на думата в крайна сметка би могъл да означава липса на смисъл, което също е начин на означаване. — Бел. авт.

В такъв случай концептуалното ще бъде само частен случай на системата, изместен малко или повече към абсолютната еднозначност. Но доколкото си остава словесен, той подлежи на тълкуване, както и случаите, спаднали малко или повече към другата крайност. Следователно няма никакво теоретично основание за качествено разделяне между *концептуално* и *неконцептуално*, които са две малко или повече стабилни състояния на една система. Но най-убедителният практически аргумент в подкрепа на естетически стойностния характер на една „концептуална“ творба и на възможността тя да бъде обхваната от историка-социолог е изследването на Голдман върху „Мисли“ на Паскал, където има по-голяма наситеност с концептуални случаи, отколкото в трагедиите на Расин, които са предмет на същото *позитивно описание*. И така по отношение на тази промяна в схващанията си Голдман вероятно се е подал на елементарната естетика, отричаща под израза „тезисна творба“ произведение, в което преобладава количествено чисто *умозрителният* (концептуалният) аспект; този възглед явно не е чужд и на Адорно. А доколкото умозрителният аспект също е от словесно естество (т. е. зависи от правилата на херменевтиката), неговата специфична функция в процеса на остойностяване на творбата зависи пряко от статуса му и от начина, по който той се вгражда в кохерентната структура. Не можем да отречем Пруст под предлог, че в повествованието му се срещат често пъти силно концептуализирани разсъждения върху музиката и изобразителното изкуство: тук самото концептуално се трансформира под влиянието на определени фактори в *изображение*, без това да премахва концептуалния аспект.

В никой момент от развитието на теоретичната си мисъл Голдман не е сметнал за необходимо да уточни или да опише как би могла да изглежда в текста кохерентността на творбата; без съмнение прозрачността на самата дума му се е струвала достатъчна. Вече отбелязахме, че критерият за кохерентност, произведен от Лукачовото понятие „цялост“ (*totalité*), се отнася за специфичен вид цялост в словесния свят на текстовете, определен впоследствие като обединена множественост. По такъв начин кохерентността се явява не толкова статус на творбата, колкото дейност, протичаща сред изграждащите я (и, разбира се, делими) елементи. А под *елементи* на този специфично словесен свят трябва да разбираме *всички* елементи, изграждащи самата словесна система; нейните съставки са сравнително ограничени на брой: фонетични източници, лексикални единици, морфологични решения, синтактични модели, семантични мрежи, система на слога или прозодия и т. н. Цялата словесна „постройка“ (образи, схеми, реторични фигури и т. н.) е всъщност конкретно осъществяване на тези различни еле-

менти и самата тя изгражда репертоар от втора степен. В такъв случай можем да твърдим, че всяка творба (и дори всяко писание) е комплексна целокупност, доколкото произлиза от самата множественост на словесната система — но творбата става кохерентна само при определени условия, произтичащи от нейната вътрешна организация.

За да бъде тази комплексност възприета и схваната като кохерентност, трябва да се прояви действието на факторите, определящи по принцип появата на всяка т. нар. „комплексна“ система:

1. *разнообразие*⁶ на елементи със специализирана функция (думи);

2. *организиране* на елементите във взаимносвързани групи (фонетическа, лексикална, морфологична, синтактична и т. н.);

3. измерима *компактност* на връзките между елементите, между групите, между елементите и групите;

4. *нелинейни* взаимодействия (в множество посоки).

Всеки писан текст по принцип съдържа първия фактор; кохерентността се появява с втория фактор, където тя се изразява посредством разпределение, присъствие и честота. При третия фактор всеки елемент, всяка група трябва да може да се обвърже с всеки друг елемент и всяка друга група, симетрично или асиметрично. Само при това условие Адорно допуска „нееднозначно“, че „колкото са по-разчленени творбите, толкова *стойността* им е по-голяма [. . .], никаква мъртва зона, никакъв безформен елемент, никакво неструктурирано пространство [. . .]“⁷. Четвъртият фактор завършва процеса чрез нелинейно насочени връзки: ако елементът *A* е във връзка с елемента *B* посредством канала *a*, *B* от своя страна трябва да може да се свърже с *A* чрез канала *a'*.

От проявата на комплексността се вижда, че кохерентността е не толкова състояние, колкото процес и че първостепенното качество на този процес се състои преди всичко във възможността, която той дава за „разкриване“ по пътя на основното херменевтично проучване⁸. В този смисъл кохерентността-процес е преди всичко динамика, чрез която под ръководството на възприемащо съзнание

⁶ В кибернетичния смисъл на думата според Ашби: количеството различни елементи или количеството различни връзки между елементите, или количеството различни състояния на тези връзки. Една сравнително проста система от седем елемента, свързани двупосочно помежду си, като всяка връзка има две състояния и се изразява в огромното число 2⁴². — Бел. авт.

⁷ Adorno, Th. W. Цит. съч., с. 253. — Бел. авт.

⁸ Самият Голдман е правил малко комплексни анализи; сред тях ще споменем публикуваните в МСКТ етюди върху първите двадесет и пет реплики на „Негри“ от Жьоне, 341—367, върху поеми от Сен Жон Перс, 369—392, „Котките“ от Бодлер, 393—399. — Бел. авт.

се формира мястото на преобразуването на *quanta* в *qualia*⁹. Всеки опит за остойностяване се отнася именно до това място — известно под наименованието форма. Тази форма представлява самото битие на творбата, доколкото тя е също и посредник — връзка с възприемащия. Но „семантичните снопове“, прекосяващи всички факторни мрежи на формата, са аналогично производни на двусмислените предмети, към които се стреми квантовата механика — и в това отношение тяхното битие предполага те да бъдат интерпретирани от „физиците на семантиката“, каквито са различните тълкуватели, критици, „теолозите“ на Барт. . .

Следователно именно във вътрешната си динамика, в тази подаваща се на остойностяване иманентна синергия творбата предава на наблюдателя-участник стремежа си да се превърне в дискурс. Защото не бива да забравяме в хода на това сухо изложение, че поначало и докато наблюдава своя обект, наблюдателят се стреми да изгради върху него определен дискурс, чиято природа може да се сведе до казаното от Гадамер: „Актът на интерпретиране представлява самата операция на разбирането, което се осъществява единствено в експресивността (*Ausdrücklichkeit*) на интерпретирането чрез езика, и то не само за онези, за които е предназначена интерпретацията, а и за самия интерпретиращ.“¹⁰ В този смисъл всеки прочит е едновременно *интерпретация* и своя имплицитна теория. За него обосноваването на стойността на творбата е равнозначно на обосноваването на собствените си действия. А именно чрез своята кохерентност като интерпретация този дискурс на свой ред може да влезе в словесно отношение с текстуалната материя — вследствие на една нова кохерентност между дискурса и текстуалната материя се появява т. нар. правилност на интерпретацията/обяснението¹¹.

От този момент разбираме какво става с понятието *богатство*, такова, каквото се появява със закъснение в методологическите постулати на Голдман: то е само качество на кохерентността, поради което не може да се разглежда като критерий за естетическа стойност. То се проявява посредством количествените фактори, които вече описахме като условия за наличието на кохерентност;

⁹ *Quanta* (лат.) — количества; *qualia* — качества. — Бел. пр.

¹⁰ „*Vérité et méthode*“ („Истина и метод“), PUF, p. 245. Нищиче казва нещо подобно в по-проблематична форма: „Да можеш да четеш текста сам по себе си, без да влагаш в него интерпретиране, това е най-късната форма на „вътрешния опит“ — и това може би е почти невъзможна форма“ („Воля за могъщество“). — Бел. авт.

¹¹ Пак ще се позовем на Гадамер, който набляга на идеята за кохерентност (наричана от него *съгласуваност*): „Критерий за правилното разбиране е винаги съгласуваността на всички детайли с всичко. Липсва ли тази съгласуваност, разбирането ще се провали Г а д а м е р, Х. Г. Цит. съч., с. 131 — Бел. авт.

то се съдържа изцяло в *разнообразието, организацията, компактността и многолинейността*. Ето защо терминът *богатство* ни се струва ненужен, още повече, че той явно е двусмислен, неподходящ за теоретично разсъждение, имащо за цел да изясни условията на собственото си въздействие. Това отново ни връща към първоначалната теоретична мисъл на Голдман: единствено критерият за кохерентност, при условие, че бива подхранван от действията на четирите гореизложени фактора, може да служи в методологическо отношение за определяне естетическото качество на литературната творба. *Кохерентна* е творбата, която стимулира коментара.

Разсъжденията няма да са пълни, ако не си зададем накрая въпроса, какво е заключението на Голдман, върху така остойностената творба, а именно, че след признаването на нейните качества тя *единствена* „може да бъде разбрана от историка-социолог“. С други думи, самата кохерентност на творбата позволява и умножава възможностите за коментар; и това е така по причини, вътрешно присъщи на творбата и произтичащи не *само частично* от „умението“ на наблюдателя, чиято цялостна дейност е в известен смисъл предизвикана от една обективно кохерентна текстова материя. Дейността, практиката на наблюдателя като „умение“ се състои в набелязване на пистите, преминаващи през текстовата материя, и в тяхното заливане с онези „семантични потоци“, които поначало съществуват в латентната динамика на творбата. Само такъв подход може да обвърже творбата с нещо друго, което е допринесло за нейната поява като творба, но е дълбоко хетерономно спрямо нея: *съзнанието за обществото*. Това е доловил със силната си интуиция на поет и Франсис Понж в социологическия подход към всяка текстова материя: „За да успее текстът да изрази по някакъв начин една реалност на конкретния (или духовния) свят, той трябва първо да стане реален в собствения си свят, света на текстовете.“¹² С други думи, неговата кохерентност като творба е първата (и без съмнение единствена) гаранция, че произведението може да изобрази чрез формата си всичко от действителността, в случая от социалната действителност, която е дълбоко хетерономна спрямо него. Философът Анри Льофебр изказва по-диалектически твърде сходна мисъл относно природата на естетическата форма като иманентна пропускливост на творбата спрямо социалната област, в която тя се вписва: „Естетическата форма ще бъде винаги онази форма на съзнание, която най-конкретно долавя същностните тенденции на социалното съдържание и ги реализира в нещо по-богато и по-смислено натоварено от всичко останало.“¹³ А каналът, свързващ еди-

¹² П а н ж, Ф р. За един Малерб. Париж изд. „Галимар“, с. 48. — Бел. авт.

¹³ „Contribution à l'esthétique“ („Принос в естетиката“). Paris, Ed. sociales, 1953, p. 128. — Бел. авт.

ния свят с другия, благодарение на който установяваме връзката между текстовата материя и общественото съзнание, не е нищо друго освен тяхната обща *словесно-експресивна* природа. Връзката между тези две организирани последователности се осъществява посредством езика, който те реализират по различен начин. Фактът, че формата кохерентност на семантично ниво е продукт на сходно действие в антропологическо и социално отношение, може да се потвърди и представи убедително само от мисъл с диалектическа насоченост. След установяването на кохерентността на творбата, т. е. на нейните естетически качества, можем да допуснем, че в социалната област, където тя се появява, ще открием съответстваща на нея кохерентност. Голдман нарича това съответствие на структури *хомология*. Ако предположението е вярно и се потвърждава от опита като правило в процеса на познанието, би трябвало в случаите с творби, признати за „стойностни“, но чиято изява в социалната област е исторически неизвестна или зле установена (например „Песен за Ролан“), да можем да предугаждаме въз основа на рационалната форма на творбата социалната структура на съзнанието, което я е породило и на което тя би трябвало да принадлежи. Именно това успява да постигне Голдман, опитвайки се да проследи към коя янсенистка подгрупа води кохерентността на творбата в „Мисли“ на Паскал и в Расиновите трагедии. Той стига до извода, че това са екстремистките писания на Мартен де Баркос и ги публикува, тъй като до неговото откритие са били почти неизвестни. Ала въпреки тази сполука изниква един съществен въпрос: може ли да се опознае или само да се разпознае този породен от „мисловната структура“ на дадена социална група исторически продукт по друг начин освен пак посредством текстове? Ето защо трябва да се каже, че в действителност социокритиката обвързва не една естетическа кохерентност с някакво непосредствено доловимо обществено съзнание, а една текстова поредица, разкриваща естетическа кохерентност с определен „мироглед“, която пък е извлечена от друга текстова поредица, чиято стойност обаче вече не се определя от критерия за кохерентност, а трябва да се търси в това, което съдържанието съобщава открито. Въпреки това именно обратното въвеждане на тази мисловна структура (дори тя да е извлечена от нестойностни текстове) в кохерентността на творбата ще разкрие в най-пълна степен нейния най-цялостен смисъл, „съдържащ“ останалите отделни, частични и възможни значения. И тук отношението между двата „свята“ става привилегировано поле на тълкуване поради неговия специфично словесен характер. Създавайки условията за собственото си съществуване, *естетически стойностната* творба установява съответна връзка със своето

поле на изява — структурирания „мироглед“, който е залегнал малко или повече латентно в колективното съзнание.

Следователно може да се каже, че една лишена от естетическа стойност творба (значи тя ще бъде некохерентна) би могла в крайна сметка да стане „документално свидетелство“ със *съдържанието*, а не с *формата* си; в такъв случай тя ще дава *информации*, без обаче да включва в процеса на кохерентност съдържащия се в нея елемент на историчност.

Адорно приписва (с почти подобни на Голдмановите термини) на кохерентността способността ѝ да поеме структурата на социалната действителност: „В произведението на изкуството формата, естетическата кохерентност на всеки елемент изразяват обществените отношения“ (цит. съч., с. 337), докато Бахтин, който вниква по-задълбочено в херменевтичния характер на този процес, разглежда в своята „Естетика на романа“ (изд. „Галимар“, 1977) кохерентността (*единството*) не като логическа мисъл, а като „чувство за валоризираща дейност“. Подобно на законите, обясняващи „шедьоврите“, трябва да съществуват закони, които да могат да разкрият как създаването на някои творби е чуждо на всякаква кохерентност с породилата ги историческа действителност: в такъв случай техният исторически неуспех съвпада с естетическия им неуспех, който в рамките на „институцията“ се явява неспособност за пораждаване на коментара, даващ единствен живот на творбата.

В действителност с разбирането си за *естетическа стойност* Голдман установява такова ниво на социологическата критика, което сред вътрешното многообразие на творбата ще привилегирова специфичната конфигурация, обуславяща на свой ред най-добра кохерентност на интерпретаторския език. По такъв начин творбата бива едновременно *валоризирана* и *разтълкувана*. Между двете дейности се поражда кохерентност. Ала тази двойна операция е възможна само благодарение на симетричното излагане на творбата и коментара, на обновяването и предаването. Виртуалността на творбата все още не ни разкрива нейния смисъл: тя го подготвя. А коментарът го утвърждава.

Тъй като на всяка херменевтична дейност в качеството ѝ на словестност е присъщо да бъде едновременно *интерпретирана* и *интерпретираща*, и ако интерпретацията на взаимовръзката между естетическата стойност при Расин и „умствената структура“ на екстремистката янсенистка група е на свой ред *естетически стойностна*, то следва и тя да бъде интерпретирана. И наистина наблюдаваме твърде необикновен и странен „ефект на кохерентност“ в избора на театъра на Расин от страна на трите големи „школи“ в „научната“ критика, които по този начин обосновават и прилагат своите методи (лингвистичният структурализъм с „Върху Расин“

на Барт, психокритиката с „Несъзнателното в творчеството и живота на Расин“ на Морон, социокритиката с „Расин“ на Голдман). И ако херменевтичската хипотеза на Голдман е вярна, вероятно съществува хомологична връзка между повтарящия се и подчертан интерес на тези „основоположници на школи“ към Расиновия театър и „умствената структура“, която ръководи работата на различните групи от „новата критика“. И това съотношение трябва да бъде в значителна степен *хомологично* на посоченото от Голдман между творчеството на Расин и колективното съзнание на крайните янсенисти. Онова, което казва новата критика посредством творчеството (валоризирано) на Расин, е всъщност неговата хомологична кохерентност с групата на крайните янсенисти. Голдман ни обяснява, че като „група“ последните са се зародили след социалния упадък на съдийското съсловие, което кралят абсолютизъм е отстранил от властта; изключването от „света“ ги е подтикнало за компенсация да структурират „мироглед“, основаващ се на *contemptus mundi*¹⁴. Всъщност няма след Втората световна война не сме свидетели на подобен „упадък“ на „старото благородничество“, каквото са литераторите, в полза на конкуриращата научна дейност? Всичко потвърждава тази констатация. Т. нар. „криза на литературата“ е чисто и просто криза на статуса на литературното явление в цялостната идеология на нашата епоха, в която преобладава вече не херменевтиката, а научната практика. На това се дължи според нас приумицата — особено кохерентна при новата критика — да превърне своя *гузен* език в полутехнологичен и „рационален“ апарат, където тя смята, че подхожда към текста като към обект подобно на физика, изучаващ в модерната си лаборатория връзката между частиците, получени след деленето на атома. Но тъкмо такива изследвания представляват според Жорж Стайнер истинското поетическо приключение на нашето време. По такъв начин всяко знание със слаб епистемологичен заряд, какъвто е случаят със знанието върху текстовете и изобщо с всички хуманитарни науки, става особено податливо на идеологията за *научността*, която малко се различава от тази за науката.

Както и да се възприеме настоящата „интерпретация“, при всички случаи тя най-малкото потвърждава, че създадените през минали епохи текстове понякога имат способността да възобновяват своето реално съдържание, когато влязат в досег с „мисловните структури“, хомологични на онези, които са им служили като място за проявление. И все още изглежда, че само *стойностните* творби притежават тази особена способност. На нашето време не му липсва и еквивалент на Марген де Баркос — това е писателят на постоян-

¹⁴ *Contemptus mundi* (лат.) — презрение към света. — Бел. пр.

ната „двойна принуда“, който в „трагическото“ си разсъждение върху ползата от литературата заяви пределно ясно: „Ние сме янсенистите на своето време“ (Ж а н- П о л С а р т р. *Що е литература*, с. 268). Той изложи в един манифест онова, което казва в своята кохерентност съвкупността от „стойностни“ творби относно критическия коментар на същата епоха. По такъв начин отделната историчност на опита за теоретично остойносттаване на дадена творба (Расиновата) се покрива с вътрешноприсъщата на творбата историчност.

И ако някаква реална и толкова желана научност успее да стане литературна херменевтика, то това е възможно само дотолкова, доколкото тя няма да внася „модели“ от т. нар. точни науки при разглеждането и анализа на текстовете, а по-скоро ще ги влага в един континуум, който е самото организиране на материята; следователно тя е не толкова метод и техника, колкото общо ориентиране и предразположение на една практика, целеща да включи текста (всеки текст) в едно цялостно тълкуване на света — тълкуване, породено и подредено с оглед на ново *обединяване на знанието*. При сегашното състояние на нашите съмнения само при това условие ще можем да си служим със социокритиката, ако не „научно“, то поне рационално — при всички случаи *разумно*.

Превод от френски: Стоян Атанасов