

ИРОНИИ НА УНИВЕРСАЛНОСТТА (КРУМ КЪРДЖИЕВ, СВЕТОВНАТА ЛИТЕРАТУРА И ПОЛИТИКАТА НА РЕПРЕЗЕНТАЦИЯТА)

АЛЕКСАНДЪР КЪОСЕВ

УВОД

Този етюд върху литературоведските съчинения на Крум Кърджиев¹ беше замислен като част от едно значително по-голямо изследване, посветено на ролята на българското литературознание в конструирането на онзи предмет, който сме свикнали да наричаме *българска литература*. Методологическа предпоставка на подобно изследване, която аз на друго място обяснявам по-подробно², е убеждението, че разнородните текстове не се обединяват по естествен и безпроблемен начин в една цялост, наречена „литература“; цялост, която се мисли като „наследство“, „фонд“, „съкровищница“ и пр. Според тази предпоставка „заедността“ на текстовете е проблем, а не естествена даденост — „литературата“ и нейният „фонд“ са особени културни конструкции, а литературната история и теория, както и целият комплекс от филологически дисциплини, са един от мощните инструменти за тяхното конструиране.

В едно свое интервю³ с Роже-Пол Дроа от 1975 година Мишел Фуко (пренебрегвайки традиционните опити на литературоведския main stream през XX век да определи „спецификата“ на литературата — нейната „поетическа функция“, „литературност“, „художественост“ и пр.) говори за литературата именно като за подобна конструирана цялост. За него тя трябва да бъде видяна като участък от дискурса, който по едни или други социални причини е бил обособен, привилегирован и подложен на сакрализация сред общото дискурсивно поле, така че на него му се е определила *ролята на заместител или на голяма обвивка на всички други дискурси*.

¹Основен обект на анализ е по-късната *Поетика. Т. I. Ейдология. Система на поетичните образи*, Шумен, Печ. Зора, (деп. 1941). Ще бъдат използвани и по-ранното съчинение *Система на поетичните образи. Структура на драмата, епоса, лириката. Що е изкуство. Т. I и д.* Шумен, Печ. Аргоети, 1937, както и вторият, неиздаден том на *Поетиката*, чийто ръкопис ми беше осигурен с любезното съдействие на г-жа Кукумкова и на гл. ас. Т. Тенева от Шумен.

²Виж *Списъци на отсъстващото*, ръкопис. По-малко подробно този проблем е разработен и в моето съчинение *Два начина да се пише литературна история* — в *Култура*, № 3, 15 ян. 1993, с. 1, 3.

³Публикувано в *Литературен вестник* под заглавието *Мишел Фуко говори за функциите на литературата* — бр. 7, 21 — 27.02.1996.

Моят опит е насочен към това да се анализират конкретно българските техники, с които се извършва това обособяване и привилегироване. Следвайки в теоретично отношение други трудове на Фуко, допускам, че теоретическият дискурс (в случая литературознанието, историята и теорията на литературата, критиката, филологията, библиографията и пр.) функционира като знание-власт, което от своята институционална позиция не само описва, но и създава своя предмет. В такъв случай обаче, към проблематичния проект за история на българската литература може да се подходи и откъм тази страна — откъм историята на теоретическите — („описателни”, „класификационни”, „анализиращи” и пр.) типове говорене за литературата, които всъщност участват активно в процеса на нейното социокултурно възникване и стабилизиране — или, казано накратко — участват в правенето на „фонда”. Конкретната задача има следния вид — аз се вълнувам от това как различните *ръководства по словесност, пиитики, реторики, учебници, хрестоматии, литературни истории, очерци по българска литература, речници, енциклопедии, справочници, библиографии, описи и пр.* очертават, определят и привилегироваат полето, наречено *българска литература*.

* * *

Всичко това трябва да се каже от самото начало, не само защото *Системата на поетическите образи и Ейдологията* на Крум Кърджиев ще бъдат анализирани от посочената фукоянска перспектива — но и защото тези съчинения са пример за теоретичен глас, говорещ от твърде специфична позиция. Те имат „отклоняващи се” характеристики на фона на специфичните функции на българската филология, литературна наука и критика — на техния фон те са „девиантни” теоретизации, които изпадат от традициите на българското литературознание и сякаш не участват активно в основната му задача — „правенето на фонда”.

Вероятно някой би запитал защо въобще в такъв случай един петостепенен и забравен литератор, чиито книги не играят особена роля в българския литературен и академичен живот, става обект на анализ. Изпреварвайки изложението, тук мога да кажа, че основание за подобно занимание е именно посочената особена позиция на Кърджиев, необвързана с нито едно институционално утвърдено място на литературоведския *homo academicus*. Теоретическият дискурс, произведен от тази позиция, не би трябвало да участва в по-горе споменатото стабилизиране на българския „златен фонд” — защото поне на пръв поглед има амбициите въобще да не говори за тази литература, а да се насочва към универсалната такава — към световния „златен фонд”. Но теоретизациите на Кърджиев странно съчетават провинциалност с универсалност и в своята амбивалентност са в състояние да хвърлят най-неочаквана светлина върху образуването и социалното стабилизиране на цялостта, наречена „българска литература”. Защото внимателният поглед ще установи противоречието между амбициите на шуменския автор и резултатите на неговия труд. Кърджиев наистина иска — противно на традицията на българското литературознание — класификациите и обобщенията в неговата *Ейдология* да бъдат с универсална, безотносителна към българската литература, валидност, той иска да създаде не *поетика на българската литература*, а *поетика на литературата като такава*. Теоретическият му глас обаче се оказва универсален, но не съвсем; европейски, но не чак дотам. Както ще видим, неговата *световна литература* се оказва конструирана от една твърде българска оптика.

Така че основна тема на моя текст ще бъде не само амбициозната универсалност на Кр. Кърджиев, но и две противоположни на тази универсалистка амбиция следствия. Първото е, че Кърджиев се оказва провинциален и неактуален, изпадащ от конкретните контексти както на българското, така и на „световното“ литературознание.

Второто — и по-важното за моето изследване — е, че въпреки амбициите за валидност на неговата *Поетика* спрямо „литературата като такава“ и за безотносителност към нейния национален вариант, теоретизациите на Кърджиев не успяват докрай да напуснат национално-идеологическото поле на фонда, наречен „българска литература“. Те остават на неговите предели, и с това всъщност ги очертават и стабилизират твърде добре. В резултат анализът може да използва случая „Кърджиев“ като гледна точка, от която е възможно да се очертаят границите на полето — т. е. да се забележат крайните, дълбинни и невидими императиви, последните, най-непреодолими ценностни предпоставки и очевидности, които определят и стабилизират конструкта „българска литература“. У Кърджиев теоретическият дискурс на литературната наука прави усилие да се откъсне от генеалогическата си обвързаност с въпросната „българскост“ на разглежданото словесно изкуство — и в това усилие той почти успява. Но това „почти“ е изключително важно и на него е посветен настоящият текст.

„ПОЕТИКАТА“ НА КРУМ КЪРДЖИЕВ — КРАТКО ОПИСАНИЕ

В предговора към *Система на поетичните образи. Структура на лириката, епоса, драмата. Що е изкуство*. Том I и II, София, 1937. Кърджиев задава един твърде амбициозен и сякаш наистина универсален мащаб на своята задача: *Какви са средствата на поезията? Тоя въпрос ни доведе до системата на поетичните образи, в основата на която легна следният принцип: всеки поетичен образ почива на сравнение, казано или премълчано. Премълчаното сравнение може да бъде съзнателно или напълно несъзнателно. Цицерон, за когото поетическите образи са „фигури на думи“, казва, че „фигурите на думи“, както и „фигурите на мисли“ са почти безбройни *Formantur autem et verba et sententiae paene innummabiles (De oratore, L. III, Cicero)*. Наистина поетичните образи са почти безбройни. Но те всички могат да бъдат сведени към определени поетични видове, ограничени по брой, завършени по форма.*

Поетичните образи само в българската литература ще бъдат предмет на отделна книга.

И така — съчиненията на Кърджиев са опит за цялостна класификация на всички образи, както и за намиране на общите принципи на тяхната система. Кърджиев желае не повече и не по-малко от това, състезавайки се със самия Цицерон, да намери систематизиращия принцип на хилядите различни поетически фигури — онзи принцип, който ще сведе дедуктивно тяхната безбройност до една обозрима и подредена цялост.

Първият том и на двете съчинения (*Системата* и *Поетиката*) е посветен на микроравнището — структурата на отделния „образ“ и таксономическата таблица на образите⁴. *Поетичната творба има три съставни части — тема, поетични образи и структура. В тая книга са разгледани*

⁴Примерите относно структурата и класификацията на образите са главно от *Ейдологията*, която е преподреден и усложнен вариант на първия том от *Системата на поетичните образи*.

само поетичните образи, предмет на оная част от поетиката, която се нарича *ейдология* и която изучава условията, при които речта става поетична⁵. Първоначално, в главата *Общи положения*, се прави опит да се разчлени на подвидове и да се класифицира базовата фигура — сравнението. То бива налично и неналично, просто и сложно, епично и лирично (лирично е когато като термин се използва име на лице или животно, т. е. терминът е нещо одухотворено). Комбинаториката на тези признаци дава таблица, в която има прости лирични образи, прости епични образи, сложни лирични образи, сложни епични образи. По-нататък класификацията се усложнява, без винаги да почива на ясни принципи, въвеждат се т. нар. *междинни форми*. Метафората се разглежда като изоставяне на подлога на сравнението и заменянето му с термина — класифицират се видовете метафори, като, като класификационната таблица се усложнява, чрез въвеждането на признаците отвлечено/конкретно. По-нататък класификацията на метафорите се детайлизира върху нейни видове — традиционни тропи: антономасия, перифраза, епитет, апозиция, атрибутивна метафора, олицетворение, одухотворение и пр. Описват се сложните йерархически отношения, при които даден тип се подвежда като вид на по-общ класификационен клас.

Класификацията разглежда случаи и на прости лирични метафори, които не почиват на сравнение — такива са символът, метонимията, синекдохата и пр. Симетрично, след видовете прости лирични метафори, са разгледани видовете прости епични такива, следват *простите реални образи* (изображаващи външната страна на дадено нещо), процесите на степенуване и на превръщане на простите образи в „слети“ образи и пр. По аналогичен начин са класифицирани и изложени сложните образи, при които се появяват и по-сложни дискурсивни форми като алегорията, народната гатанка и пр. Класификационната таблица на Кърджиев отчетливо преследва стройната симетрия и йерархическото степенуване по сложност.

По-нататък в *Ейдологията* се разглеждат и такива нетрадиционни за реториката въпроси като *Особеност и цел на поетическия образ, Поета и поетичните образи*⁶. Следва изключително разклонена и трудна за запомняне класификация на *описанията*, делеящи се на *сложни едновидни статични*, *сложни едновидни динамични*, *сложни епико-статични поетични*, *сложни реално статични поетични* и пр., и пр. Според стройната класификационна постройка след това се появява глава за *действащото лице* — то е разграничено от фигурата на чистото олицетворение, защото не почива върху сравнение. Нататък следва класификация на традиционните реторични фигури, които са различни от поетичните образи и които Кърджиев разглежда като *схеми на речта* (елепсис, плеоназъм, силепс, аналокут, хипалаз, парономасия, апанастрофа, антитеза, антифраза, асиндетон, полисиндетон, различните видове повторения — анафора, цикъл, епистрофа, епанафора, антанаклаз, диафора и пр.).

Следва главата за *Техниката на поетичните образи* — като тук Кърджиев въвежда открити нормативни моменти — за разлика от класицистични-

⁵От предговора на *Ейдологията*, стр. 1.

⁶Поетичните образи имат три съставни части: съдържание, материал и форма. Съдържанието е това, което поетичният материал изобразява, материал е градивото, от което е изобразен поетичният образ, а форма е начинът, по който се подрежда и изгражда този материал... Формата е винаги творчески акт... Отношението между тия части на поетичния образ не е външно механическо. Напротив, тия части взаимно се проникват и образуват органическото единство, което е самият поетически образ. *Ейдология*, стр. 98.

те поетики обаче те са мотивирани не с *добрия вкус*, а по-скоро със структурни аргументи. Според Кърджиев образът трябва да бъде *необходим*, а той е такъв при следните условия: ако съдържанието, което има, е необходимо — да не може да се изхвърли от системата на поетичните образи; ако формата му има неслучайно отношение към формата на съседните поетични образи. Освен това поетичният образ може да е правилен или неправилен (правилен е, ако представя пълното единство на съдържанието, материала и формата), ясен или неясен, правдоподобен или неправдоподобен, уместен или неуместен, съразмерен или несъразмерен, единен или неединен. Кърджиев твърди, че поетичните образи са подчинени и на други правила, които произтичат не от микроструктурите, а от макроструктурите — или от *поетичните групи* и *поетичните комплекси*, както ги нарича той. Следва описание и класификация на поетичните групи и комплекси — това са синтактични цялости, които съдържат еднородни или разнородни поетически образи.

В следващите си части *Ейдологията* на Кърджиев запазва своята логика на изложение — от простите към по-сложните структурни единици на поетическата творба, от тропа към онова, което днес бихме нарекли граматика и реторика на текста. Описателността продължава странно да се комбинира с нормативност — всяка поетическа група или голяма текстова структурна част (описание на човешкото тяло, структурни модели на текста от типа начало, развитие, край и пр.) се разглежда от гледна точка на своята *служба и значение*. Класификационната страст на Кърджиев и способността му за внимателни детайлизации стигат до подробности, които днес граничат с абсурда — той разглежда изключително съвместно такива неща като *описателни техники на главата (на главата изобцо, на косата, на очите, на челото, устните, носа, мустаците⁷...)*. Следват описателните техники на тялото, облеклото, на действащото лице в легнало и полулегло състояние, описателни техники на игрите, музиката, масовите действия. Във финала на *Ейдологията* се намира главата *Някои пластични правила и похвати при сложни описания*, в която отново в характерния описателно-класификационно-нормативен стил Кърджиев дава например следните указания: *Правило на далечината: Поетът описва далечния предмет в общи черти, но го описва тъй, сякаш предмета се намира близо до него: но после описва средата, в която той се намира и я описва, като я отнася в далечината — там, където тя се намира в действителност... Правило на положението: Поетът описва най-напред външния вид и особеностите на предмета или действащото лице, и то в общи черти, а после положението, което предмета или действащото лице има... Правило на подробностите: поетът описва най-напред нещата или действащите лица, и то в общи черти, после положението, което те имат, и най-после подробностите на нещата или на действащите лица⁸*. Следват осветление, обрамвяване, чувствено впечатление, багрово съпоставяне, приближаване, отдалечаване, изобразяване на призрачното и пр.

Не бива да мислим, че Кърджиев не е наясно с прочутите атаки към нормативните поетики и реторики, започнали през Просвещението и достигнали апогея си през епохата на романтизма. Нормативният момент в

⁷Ето как звучи например дедуктивната част от подглавата *Описателна техника на мустаците*: „Мустаците имат големина, дебелина, гъстота, цвят, форма, качество, състояние и положение. Под големина на мустаците се разбира: мустаци големи, малки, дълги, къси, под дебелина на мустаците: мустаци дебели, тънки и др. ...” *Ейдология*, стр. 203.

⁸*Ibid.*, стр. 246-247.

неговата *Ейдология* е съзнателен избор, който той защитава с теоретически аргументи: *Лесинг възкликва* — пише Кърджиев няколко страници преди края на *Ейдологията*: „О, вие, изобретатели на общи правила, как зле разбирате изкуството и как малко сте надарени с оня гений, който създава образците, послужили за вашите закони, и който може да ги нарушава безнаказано, когато си иска!“ (*Хамбургска драматургия*). Според това твърдение на Лесинга — коментира спокойно Кърджиев — излиза, че геният създава едно изкуство, което има закони и друго, което няма закони, но и двете са изкуство само за това, че са дело на гения. Това е безсмислица. Изкуството или има, или няма закони... Геният не нарушава, а създава и защита законите на изкуството именно защото е гений. И намира възможност, като спазва тези закони, да прояви напълно себе си, да размахне нашироко необикновените сили, с които е надарен. В изкуството законът е свобода за гения. Гений — значи закони. И ние трябва да намерим тия закони, скрити в артистичните творби, които гения създава.⁹

Основният класификационен принцип на макроравнището — системата от поетически образи — е жанров. *Лирика, епос, драма* — такава е всеобщо признатото деление на поезията — гласи първото изречение на втория (неиздаден) том на *Поетиката*¹⁰. Докато в съчинението от 1935 г. за систематичността на констелациите от образи се говори по-общо и неясно, то, както свидетелства цитираното по-долу писмо до Тодор Павлов, във втората книга — *Поетиката* — Крум Кърджиев смята, че е специфицирал този принцип, по който се изграждат системите от образи и е открил не една, а две системи от поетически образи — лирическа и волева. Характерна особеност на стила на Кърджиев е, че той не дава дълги и подробно аргументирани дефиниции на своите заключения, а по-скоро ги излага в сбита и афористично-дефинитивна форма, която днес сама се нуждае от тълкуване. Ето един пример: *Лиричното изкуство е това, което развива темата, като излага или разкрива нейното съдържание с помощта на отделни точки, вътрешно свързани помежду си и със самата тема*¹¹. Или пък: *Волево изкуство е това, което развива темата с помощта на волев процес или с помощта на комбинация на волеви процеси*¹². „Лиризмът“ и „волята“ не са присъщи само на словесното изкуство, те са принципи, които засягат сферата на изкуството като цяло — затова Кърджиев дава и примери от областта на лиричната музика, лиричната и драматична скулптура, говори за това, че архитектурата може да бъде само лирична и пр.: така в *Поетиката* има наченки на една обща теория на изкуствата.

Литературните родове, видове и жанрове при Кърджиев не се разглеждат като исторически възникнали констелации — те по-скоро са идеални типове. Както двата тома на *Системата*, така и двата тома на *Поетиката* са напълно дистанцирани от литературоведския жанр на *историческата поетика*, онзи проект, който тръгва от края на миналия век със съчиненията на Александър Веселовски и се развива така успешно от съвременника на Кърджиев Юрий Тинянов. (В България съчинение, близко до този жанр, е

⁹Ibid., стр. 257.

¹⁰Вж. *Поетика. Втори том. С две таблици. Лирично и волево изкуство. Структура на драмата, епоса, комедията и лириката. Артистичен реализъм. Какво е изкуство*. Ръкопис от архива на Крум Кърджиев. Шуменски музей, стр. 1.

¹¹Ibid., стр. 2.

¹²Ibid., стр. 2.

книгата на А. Шалигин и Б. Ангелов. *Теория и история на поезията. С оглед на българската литература (Начала на историческата поетика)*. Второ издание. София, Паскалев, 1923). Кърджиев изрично заявява: *Редът: драма, епос, комедия — не е исторически. Той е въведен само с цел да се направи по-прегледна структурата на епоса и на комедията, като се вземе за основа структурата на драмата*¹³. Според Кърджиев волевият процес е необходимата психологическа основа на драмата. *Волевият процес, разгледан в неговата пълнота — от момента, в който се заражда, до момента, в който се свършва — има следните съставни части: повод, основно чувство или желание, идеална волева цел, цел, идеално волево действие, колебание, решение, преходен момент, реално волево действие и реална цел*¹⁴. Тук психологическата терминология на Кърджиев не бива да ни подвежда — защото става дума за *необходими* етапи в развитието на „психологическия процес“ — т. е. не става дума за догмите на психологическата естетика на XIX век, а за структури, структурни модели и класификации на тези структурни модели, според тяхната сложност и разновидности. Структурата на драмата е просто реализация на този „необходим“, т. е. мислен структурно психически процес: *Структурните ѝ части* (на драмата, б. м., А. К.) *отговарят напълно на частите, от които се състои волевия процес. Но някои от структурните ѝ части ще наричаме с имена, различни от имената на съответните части на волевия процес. ...Структурата на драмата се свежда до структурата на двете ѝ половини със следните структурни части: експозиция, възел, момент на първия подем, възход, връх, обрат, момент на втория подем, наклон, развързка и завършек*¹⁵. В зависимост от наличието или липсата на възможните комбинации на тези структурни моменти, както и в зависимост от това кой в коя част на драмата *повежда борбата* (Според активността или пасивността им на протагониста, на антагониста или на друго действащо лице, според структурното място на тази активност или пасивност) драмите според Кърджиев могат да се класифицират на четири драматически типа.

Структурата на епоса е просто по-сложна реализация на тези драматически модели, защото в романа например е възможно да има няколко теми и всяка от тях да бъде различно обработвана според посочените структурни възможности (а още са възможни отклонения, непълноти и пр.). *Поетиката* се интересува също и от техниките, с които се идентифицират посочените структурни елементи, възможностите за членение на части, на едри структурни групи и на структурни половини, както и от вариациите на тези структурни единства, от техните наименования и пр.

За разлика от волевия принцип *лирическият принцип* е принцип на емоционалното спрягане на констелация от образи в единна цялост¹⁶. Кърджиев е срещу миметичния принцип на Аристотел — целта на поета не е образът на нещата, а е образът на чувствата. *Епосът, въпреки структурните отклонения, които представя, има същата структурна линия на драмата. Структурата на лириката е свършено друга. От структурно-*

¹³*Система на поетическите образи. Т. II. С., 1937, стр. 4, същото се повтаря в Поетика, т. II, стр. 6.*

¹⁴*Поетика, т. II, стр. 7.*

¹⁵*Ibid.*, стр. 7 и 9.

¹⁶Този въпрос остава неизяснен докрай, защото при преработката на *Системата* в *Поетика* частта за лирика остава ненаписана — така че разполагаме само с пасажите, посветени на лириката в Системата, които са използвани тук.

то начало лириката е задържала само един елемент — чувството, което представлява темата на всяка поетична творба. Лириката няма развитие. Вместо развитие, тя има изложение, защото тя не развива темата, а излага съдържанието на темата. Лириката наистина има край, но той е напълно различен от този на епоса и драмата¹⁷. Според Кърджиев структурата или архитектониката на лириката може да се класифицира на структура на изложението, паралелното изложение, края, при което може да има лирика с непълна структурна форма (без структурно начало, среда или край), може да има и смесени лиро-драматически форми.

ТИПОЛОГИЯ НА ТЕОРЕТИЗИРАНЕТО ОТ „НИКЪДЕ”

Ако след този преразказ на научното съдържание на книгите на Кърджиев се опитаме да типологизираме неговия опит за универсална поетика, ще се сблъскаме с големи трудности. Макар че е изцяло рационалистична и съдържа нормативни моменти в себе си, *Поетиката* на Кърджиев има малко общо с поетиката на класицизма — със съчинения като *Поетика* (1561) на Гай Юлий Скалигер, „*Поетиката*” на Аристотел, изложена и изтълкувана на народен език (1571) на Лодовико Кастелветро или пък *Поетическото изкуство* (1674) на Никола Боало. Сводът от правила, който класицистичните поетики създават за изкуството, е свързан с убеждението, че всеки жанр има своя собствена непроменима същност, съответстваща на законите на разума, природата и йерархическата пирамида на обществото. За разлика от постепенно математизиращата се наука на Новото време, класификациите, които се правят в подобни съчинения, не се стремят към картезианския модел на една изчерпателна и логически правилна таксономия, подчиняваща се на един елементарен класификационен критерий. Жанровостилите класификации (които са едновременно с това и йерархии) в тези *Поетики* са просто отражение на онтологичната структура на света и на мислената като неподвижна социална разслоеност на обществото. Лодовико Кастелветро пише: *За да се разбере по-ясно казаното и да се разпознае откъде произтича разделението на поезията на видове по отношение към нейната материя, трябва да се разгледат пет съпричастни на човека неща, а именно: разум, способност за избор, съдба, положение и дейтелност... Всички тези части, с изключение на философската дейност, подлежат на подражание от страна на поезията. Но нито едно от тези девет части и нито едно от техните съчетания не образуват нови поетически видове, нито едно — освен съчетанията по положение (става дума за социално положение, б. м., А. К.) — царствено или частно. Само тези две части делят и разчленяват поезията на видове, останалите се увличат зад тях.*¹⁸ Както се вижда, картезианската сводимост до общ систематизиращ принцип не е съществена за Кастелветро — по-скоро става дума за съответствия между социалното положение и определени добродетели, чувства и състояния, стилове.

Кърджиев не строи своите теоретически съчинения, изхождайки, подобно на класицизма, от ясен рационалистичен идеал за красота, подреденост на художествените форми, изящество, благородна простота, остроумие, уравновесеност на композицията, спазване на жанровите и стилови правила, аналогия между жанровата, стиловата и социалната йерархия. Както

¹⁷Система на поетическите образи, стр. 4.

¹⁸Вж. *Литературные манифесты западноевропейских классицистов*. М., 1980, стр. 85.

видяхме, той дори отрича фундаменталния закон на класицизма — закона за подражанието и правдоподобие. Неговите класификации не се базират на антични авторитети, жанровите му деления не са йерархични и нямат зад себе си социални аналогии — те са опит да се намери единен систематичен модел, свързващ структурата на тропите и фигурите със структурата на текста и с жанровото пространство. Може да се каже, че в подобна постройка има инкорпорирани скрити структуралистски интуиции (неслучайно Тодор Павлов с безпогрешен марксистки усет го атакува за формализъм). Но как да обединим тези структуралистски интуиции с категоричната защита, която Кърджиев прави на *законите* в изкуството, разбирайки ги не само като индуктивно извлечени от художествени явления общи принципи, но и като правила, които необходимо трябва да се следват, защото иначе се получават *грешки* (подобни грешки Кърджиев смело може да открие дори в прочутия монолог на Хамлет *Да бъдеш или не...*). Обяснението със *структурна необходимост* не е достатъчно, защото Кърджиев прилага въпросните закономерности-правила, сякаш те са с универсална валидност и се безотносителни както към индивидуалната структура на произведението, така и към историческата или геокултурната норма на определен вкус. На всичкото отгоре Кърджиев прави опит да инкорпорира в своята полукласицистична, полу-структуралистка поетика и романтичната теория за гения, която, както е известно, е насочена именно срещу подобни класифициращи и нормиращи поетика. Вероятно доминантата на този тип теоретизиране е все пак позивистична, защото Кърджиев непрекъснато говори за емпирически проверки, за прилагане на общи принципи към множеството на емпиричните явления, той търси логически стройна и изчерпателна класификация, чийто скрит идеал е именно картезианският математически модел (най-честата дума в съчиненията на Кърджиев е класификационният оператор *спад*, от който произтича и типичният ред на изложението при него: първо се излага общият принцип и после се посочват примери, които *спадат* към него).

Вече споменахме, че *Поетиката* на Крум Кърджиев не е историческа поетика. Но дори и в това отношение тя не е напълно методологически чиста. Въпреки властта на таксономическия принцип, подреждащ в стройни таблици образите и системите от образи, от време на време неочаквано си пробиват път исторически размишления, които обръкват значението на определени термини в таксономията. В предговора към том I на *Системата* Кърджиев пише под линия: *Поетичната структура не е нещо постоянно. Тя се мени, тя се развива и преминава три периода на развитие: първи период — начало, период на подъем на изграждане, когато структурата се създава и оформява; втори период — височина, период на зрялост, на установени и развити структурни форми; трети период — край, период на упадък, когато създадените структурни форми се разколебават и разрушават.* И най-неочаквано за трансисторическата и транснационалната жанрово-структурна класификация, която го е занимавала до този момент, той добавя — вече под линия: *Българската поезия се намира отсам височината на структурното си развитие, затова една от нейните исторически задачи е: по-съвършена структурна форма*¹⁹.

¹⁹*Система на поетичните образи, том II, стр. 4-5.* Дали не може да се изтъкува в тази връзка и мотото на неиздадения том на *Поетиката*: „Тая книга не е борба за по-добър живот. Тя е борба за по-добър артистичен израз на живота.“ Този въпрос остава неизяснен, защото при преработката на *Системата* в *Поетика* частта за лирика остава ненаписана — така че разполагаме само с пасажите, посветени на лириката в *Системата*.

Така че в теоретическите трудове на Кърджиев, под повърхността на универсално-класификационните му амбиции, си дават странна среща класицизмът, романтизмът, позитивизмът, историзмът и структурализмът: въпреки привидната стройност и строгост на изложението съчиненията му нямат един методологически ключ и носят следите на невидим еклектизъм. Кърджиев твори сякаш извън времето и извън литературоведските методологически наеви и моди. И ако ги сравним не с далечните епохи на класицизма, романтизма и позитивизма, а с неговото научно съвремие, това ще проличи най-ясно.

ОТСЪСТВАЩИТЕ КОНТЕКСТИ

Вече казахме, че универсалните теоретични амбиции на Кърджиев са в странно съчетание с неговата литературоведска провинциалност. Тя заслужава едно обстойно и детайлно описание — а това значи реконструиране на ситуацията, в която се произвеждат литературоведски текстове през 30-те и началото на 40-те години. Откъснатостта на шуменския учител от доминантните тенденции на световното литературознание (ако този израз значи нещо) е пълна. 30-те и 40-те години на века се характеризират с противоречиви исторически, теоретични и интерпретативни посоки на заниманията с литература. През 1931 в Хале е издадена *Das literarische Kunstwerk* на Роман Ингарден, книга, считана от някои за начало на феноменологическата критика; по същото време в Германия най-влиятелни в академично отношение са група литературоведи, последователи на К. Фослер, в чието творчество постепенно се осъществява постепенният преход от принципите на духовно-историческата школа към една нова стилистика и нова техника на иманентно интерпретиране на текста²⁰. Още в края на 30-те години излиза *Gehald und Gestalt* на Оскар Валцел, Лео Шпитцер издава своите *Stilstudien* (там е и *Sprachwissenschaft und Wortkunst*) през 1938; през 30-те години се появяват работите на Ерих Ауербах за Данте и френската публика през XVII век, както и работите на Ернст Роберт Курциус за Балзак и Джойс. Всъщност истинската духовна жътва на това направление ще се появи след литературоведски активното време на Крум Кърджиев — едва след войната биват издадени основополагащи книги, като *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur* (1946) на Ауербах, *Die europäische Literatur und das lateinische Mittelalter* (1948) на Курциус, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in der Literaturwissenschaft* (1948) на Волфганг Кайзер, издадената на английски *Linguistic and Literary History* (1948) на Шпитцер.

Същият период е време и на мощно влияние на екзистенциалната аналитика на Хейдегер върху литературознанието (да посочим само съчинението на близкия до духовно-историческата школа Емил Щайгер *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, части от които са четени като лекции още през 1936, 1937 и 1938, първото издание се появява през 1939, а книгата се налага истински след войната). Паралелно във Франция, където, както е известно, немската екзистенциална философия се е трансформирала във френски екзистенциализъм, също има прояви на екзистенциалистки подход към литературата (*Бодлер на Жан Пол Сартр* излиза през 1947 г.).

По същото време в Германия, а по-късно и в Америка интересна посока

²⁰На български език по въпроса вж. статиите на Ангел Ангелов *Психологическата стилистика на Лео Шпитцер*, сп. *Литературна мисъл*, 1985, кн. 6 и *Литературната творба в методологията на Емил Щайгер*, в сборника *Граници и възможности на литературознанието*. БАН, 1986.

взема една неомарксистка социология на литературата: изследванията на франкфуртската школа, организирани в известния Institut für Sozialforschung, имат за резултат ранните съчинения на Л. Льовентал, Т. Адорно, М. Хоркхаймер, В. Бенямин върху проблемите на модерното изкуство като код на дълбинни социални процеси и силовото поле на взаимодействия между субект и обект; върху културната хегемония, културната индустрия, техническата и медиална възпроизводимост като форми на десакрализация на художественото произведение и пр.²¹

Още от средата на 20-те години, след оплодителното кръстосване на идеи на Хусерл, постепенно спечелващите авторитет съчинения на Фердинанд де Сосюр и влиянието на руския формализъм, през мощните фигури на Роман Якобсон, Н. Трубецкой, П. Богатирьов и пр. започват ранните семиологически и структуралистски опити в Пражкия лингвистичен кръжок — зрялото творчество на Ян Мукаржовски (основни негови статии като *Изкуството като семиологичен факт*, *Естетическата функция, норма и ценност като социални факти* (1936), *Мястото на естетическата функция сред останалите* (1942), *Преднамереност и непреднамереност в изкуството* (1943)) обхваща именно средата на 30-те и началото на 40-те, приблизително по това време започва да пише и младият Феликс Водичка²².

Във Великобритания и Америка е времето на Новата критика. Не без връзка с неоконсервативната културна позиция, изразена в теоретическите есета на поети като Езра Паунд и Т. С. Елиът, още в средата на 20-те години се появява ново направление, провокиращо традиционната позитивистка и интуитивистка критика с търсенето на общовалидни теоретични основания на литературната наука — началото му вероятно е важната книга на Айвъс Ричардс *Principles of Literary Criticism* (1924), а зрялото си развитие то получава в трудовете на У. Уимзът, Кл. Бруукс и У. Емпсън върху иконичната природа на художествения знак и върху амбивалентността, многозначността и парадоксалността като принципи на смислопораждането в литературата. През 40-те години, свързвайки идеите на Новата критика с традициите на Пражкия лингвистичен кръжок, излиза и една книга, на която е съдено да стане учебник по литературознание за много академически поколения — става дума, разбира се, за *Theory of Literature* (1949) на Р. Уелек и О. Уорън.

Вероятно би могло да се каже още доста за литературоведския контекст на 30-те и 40-те години (тук например не споменавам вече международно утвърдената психоаналитична критика или пък литературоведското влияние, което упражнява късният теоретичен сюрреализъм — Бретон, Клосовски, Батай и пр.).

Към този литературоведски контекст, като изключим няколко позовавания на *Теория на литературата* на Томашевски, книгите на Кърджиев нямат никакво отношение. Ако Кърджиев въобще се позовава на някакви „международни“ авторитети (за това как се позовава, ще стане дума по-долу), то това на първо място — освен класиците Аристотел, Цицерон, Боало и Лесинг, — е Бенедето Кроче. На второ място идват третостепенни

²¹Вж. по въпроса книгата на Martin Jay, *Dialektische Phantasie. Die Geschichte der Frankfurter Schule*, Fischer, 1991, С., с. 209-261.

²²По въпроса за мястото на Мукаржовски в Пражкия лингвистичен кръжок вж. статията на Феликс Водичка *Теоретическият процес и научното дело на Ян Мукаржовски*, публикувана като предговор и към чешкото издание *Studie z estetiky* и в българския сборник *Студии по теория и история на изкуството*, съставител Хр. Балабанова, преводач Ст. Бошнаков, С., Наука и изкуство, 1993.

теоретици на драмата като Фрайтаг (*Freytag, Die Technik des Dramas. Dreizehnte Auflage, 1922*), Валкенщайн (В. Валкенщайн, *Драматургия*. Москва, 1929) и кой знае защо Виктор Юго и неговият предговор към *Бургавите*. Изследването на Цветанка Георгиева позволи да се установи, че Крум Кърджиев си е изписал петото издание (от 1899 г.) на днес забравения Рудолф Готшелд, автор от средата на XIX век, създал нормативна поетика от просветителски тип. Не можах да намеря достъп до *Поетиката* на Готшелд и не мога да преценя дали Кърджиев я използва — във всеки случай той не я цитира и не се позовава на Готшелд.

Трябва да стане ясно, че тук става дума не само за техническо отсъствие на цитати и позовавания в книгата на Кърджиев, а за пълно непознаване (или пълно игнориране — в случая е все едно) на целия този разнороден, противоречив и разнопосочен комплекс от литературоведски проблеми. Кърджиев е далеч от тези международни центрове, диктуващи движението и конкуренцията на идеите в страни и градове, които имат доминантно (хегмонно) значение за хуманитаристиката, шуменският учител не успява да се докосне до методологическите и интерпретативни дебати, които текат там, той е далеч от онова продуктивно движение на интелектуалци и идеи, което свързва Петербург с Прага, Лондон с Йейл, Тюбинген с Принстън. Казано на езика на съвременната теория на науката, той е изключен от „невидимите колежи“, където разнородни в методологическо отношение научни общности създават доминантни тенденции и моди в литературознанието и като цяло не успява „да попадне“ на онази тематика и проблематика, която би се вписала в международното развитие на литературознанието и би му донесла успех.

Но ако Кърджиев е извън движението и циркулацията на световни литературоведски идеи и моди, то той е не по-малко извън и по отношение на българската литературоведска наука — както в нейния академичен вариант, така и във формата ѝ на актуална литературна критика и есеистика. В периода 1930-1945 г. българското литературознание като цяло е не по-малко провинциално от самия Кърджиев — но то е провинциално по начин, твърде различен от неговия. Като цяло може да се каже, че трудовете на академичния български литературовед от това време попадат в жанровете на традиционното литературно-историческо, фолклористично, библиографско, извороведско изследване или пък на издателско-редакторската работа²³. Това са рамките, в които пишат професорите-българи Михаил Арнаудов, Александър Теодоров-Балан, Йордан Иванов, Боян Пенев, в тези жанрове пишат и професорите и преподавателите от вече утвърдените катедри по немска, френска, английска и антична филологии (Александър Балабанов, Константин Гълъбов, Тома Томов, Руси Русев). Колкото и да е странно, дори през този зрял период литературоведското изследване в България все още трудно се обособява от филологизма, разбиран като работа върху ръкописи, извори, разночетения, граматическо описание на езика: спомените на Тодор Боров свидетелстват, че през 20-те години професорите-езиковеди Л. Милетич и Ст. Романски все още смятат литературните занимания — дори в утвърдения им позитивистичен, фактографски и събирачески вариант! — за празна работа и гледат да отклонят студентите от тях²⁴. И все пак литературоведското занимание вече е започнало да отвоюва своята специфика — и в това отноше-

²³В този период се подготвят за печат и се издават съчинения на среднобългарски писатели, предосвобожденски стихотворци, Васил Априлов, Юрий Венелин, Софроний Врачански, Христо Ботев, Стоян Михайловски и пр.

²⁴Б о р о в, Т о д о р. Живот с книги. 1942-1972, С., 1973.

ние най-характерно е постепенното налагане на жанровете на писателския портрет²⁵, историята на определено литературно или културно направление²⁶, стилната студия²⁷, отделни изследвания по поетика на конкретни произведения²⁸, епизодични тематични изследвания²⁹ или литературно-философски разработки³⁰, стиховедски изследвания³¹.

Ако има обаче българска жанрова и методологическа доминанта на заниманията с литература през този период (а тук са и най-съществените приноси на българското литературознание), това безспорно са традиционните литературни истории. През този период се появяват множество истории на българската литература, обхващащи я вече не в нейната историческа „пялост“ (от старобългарската литература до наши дни), а в ограничени, отделни периоди. Това са литературни истории, тясно свързани с преподавателски или популяризаторски задачи. Такива са *История на българската литература в примери и библиографии*, т. 1, 1921, под редакцията на М. Арнаудов и Б. Ангелов, т. 2 под редакцията на Б. Ангелов и М. Генев; *История на новата българска литература. Том I-IV* на Боян Пенев (лекционен курс, издаден под редакцията на Борис Йоцов през 1935 г.); *Българска литература 1880-1930*, С., 1935 на Иван Радославов (второ преработено издание 1948); *Българската литература. Насоки и теми*. Многократно издание със статии от А. Балабанов, Г. Керемидчиев, Д. И. Осинин, Д. Хр. Маджаров, Е. Николов, Ив. Кънчов и Цв. Минков, С., 1936; *История на българската литература от Петка Славейков до наши дни*. С., 1941, 2 изд. — 1943, 3 изд. — 1947 на Малчо Николов; *Нова българска литература. От Паисий Хилендарски до наши дни*. Т. 1. *До Освобождението*, 1942. Т. 2. *След Освобождението*, 1943 на Георги Константинов; *Начала и развой на българската литература*, 1937 на Минко Генев; *Нова българска литература. Дупница*, 1939 на Любен Ковачев; *Стожери на българската литература*. Т. 1. С., 1939. Т. 2, 1940 на Жорж Нурижан; *Критичен оглед към новата българска литература*. С., 1937 и *Българска литература. Насоки и теми*. С., 1940 на Еню Николов; *Български класици. Вечното в българската литература. Книги 1-8*. С., 1941 на Николай Райнов и пр. Не липсват и съчинения, посветени на най-новата съвременна българска литература — да споменем само статиите на Владимир Василев в сп. „Златорог“, *Проблеми на днешната българска литература*. С., 1939 на Георги Цанев и *Литературни въпроси. Есета и критика*. С., 1941 на младия Борис Делчев. Авторитетността на литературно-историческия жанр личи и от издадения немалък брой истории на чужди литератури,

²⁵Писателски портрети през този период пишат почти всички известни и неизвестни литератори — М. Арнаудов, Г. Константинов, Д. Бабев, М. Николов, Н. Атанасов, Цв. Минков, Ив. Мешков, Д. Б. Митов, П. Динев, С. Вичева, Г. Бакалов, Т. Павлов и мнозина други.

²⁶Попдимитров, Е. *Ибсен и ибсенизмът в литературата*, 1924; *Френският символизъм*, 1924; Николов, Еню. *Главни литературни насоки*. С предговор от проф. М. Арнаудов, С., 1936, изд. Факел; Беломустakov, Л. *Новият художествен реализъм*. С., 1939.

²⁷Василев, С. Т. *Българският писател и родната реч. Очерци върху езика и стила на нашите писатели*. Кн. 1. С., 1933, кн. 2. С., 1937; *Език и поезия*. Сборник статии. С., изд. Факел, 1941.

²⁸Керемидчиев, Генчо. *Вазовата разказна похватност*. С., 1939; Велчев, Велчо. *Йордан Йовковите старопланински легенди. Литературно-исторически опит*. С., 1939.

²⁹Пантелеев, Д. *Планината в българската литература*. С., 1940.

³⁰Иванов, М. *Два светогледа. Альоша Карамазов, Разколников и Фауст. Три образа в световната литература*. С., 1940.

³¹Попдимитров, Е. *Изследвания върху строежа на българския стих с оглед на българската поезия*. С., 1942.

които, разбира се, имат не приносен, а популяризаторски и често учебни-карски характер и са предназначени за българския читател, студент или ученик — през посочения период излизат истории на класическата и на (старо)гръцката³², западно-европейските литератури³³, на руската³⁴, на италианската³⁵, та даже и на японската³⁶ литература.

Чистите литературно-теоретични съчинения далеч не са най-престижният филологически жанр в този период — повечето от тях имат откровено прагматичен характер и трябва просто да въведат студенти или ученици в понятийния апарат на литературната наука. Такива са: *Теория и история на поезията с оглед към българската литература. Начала на историческата поетика*, българска преработка на *Дополнительный курс теории словесности* на А. Шалигин, осъществен от Божан Ангелов, С., 1920 (второ издание 1923), (преди тази книга Б. Ангелов многократно е преиздавал своя учебник *Кратка теория и история на поезията за V клас*, изд. 1907); *Увод в литературната наука. Задачи. История. Съвременен състояние*. С., 1920 (второ преработено издание 1942) на Михаил Арнаудов, *Пълен конспект по теория и история на поезията*. С., 1925 на Цветан Минков и Еню Николов. През този период се превеждат и *Умствената дейност на човека*. С., 1923 на Овсянко-Куликовски и *Теория на литературата. Какво трябва да знае всеки читател и начеващ писател*. С., 1940 на Л. Тимофеев, превел А. Тодоров. Обслужващият, учебнически и популяризаторски характер на тези теоретични съчинения е повече от очевиден — те не се стремят към теоретически приноси, към методологическа прецизност или към участие в съвременния литературоведски дебат, не проблематизират епистемологичните условия на заниманието с литература. Характерен в това отношение е предговорът на Божан Ангелов към *Кратка теория и история...: „Книгата на А. Шалигин „Дополнительный курс теории словесности“, високо ценена в отечеството на автора като учебно помагало, е добре известна на учителите у нас и заслужено се ползува между тях със същия висок кредит. Аз намерих, че тя с известни съкращения, прибавки и приспособления най-добре би отговорила на нуждите на нашето средно училище при обучението по български език в V (VIII) клас, затова я преведох, допълних и нагодих за тази цел.*” Близка по дух е и рецензията-реклама, която Богомил Нонев пише в сп. „Изкуство и критика“ (април-май 1941) за новоизлезлия превод на *Теория на литературата* на Тимофеев: „Това е една твърде полезна и навременна книга... „Теория на литературата“ цели да ни даде чрез просто, ясно и подкрепено с примери от класиците изложение, основните начала на литературната наука. Книгата е предназначена за най-широк кръг читатели, или, както съобщава подзаглавието, „Какво трябва да знае всеки читател и начеващ писател“. Това е един отличен опит да се даде в най-достъпна

³²Съчинението на проф. Александър Балабанов *История на класическата литература*, публикувано през 1914 г., има няколко издания през този период; през 1939 г. е преведена и *Гръцка литература. Очерци* на П. Кохан. През 1940 г. Еню Николов публикува и второто допълнено издание на своята *Класическа литература. Насоки и теми*.

³³Ш и л е р, Ф р а н ц. *История на западноевропейската литература*. Т. 1. Под редакцията на Г. Бакалов. С., 1938; К о х а н, П. *Западноевропейски литератури. Очерци*. С., 1939; Н и к о л о в, Е. *Европейска литература. Насоки и теми*. С., 1940.

³⁴К о х а н, П. и В. С а в о д н и к. *Руски писатели*. С., 1939.

³⁵Р у д ж е р и, Д ж у з е п е. *Очерци по история на италианската литература*. Т. 1. С., 1939; Н у р и ж а н, Ж о р ж. *История на италианската литература*. С., 1939.

³⁶М и н к о в, С. *Японската литература. Начало, развитие, представители*. С., 1942.

форма естетиката на новата реалистична литература. В тази интересна книга са разгледани всички страни, засягащи литературната теория, психологията на творческия процес, езика и стила на художественото произведение. Целта, която преследва книгата, не е позволила на автора да даде по-обширна обосновка на прокарани от него възгледи, или да подкрепи изводите си с повече примери. Тимофеев се е предпазил от грешките на формалистите, работили в същата посока преди него и това дава на книгата му още по-голяма цена. На Теория на литературата трябва да се гледа като на книга, която си е поставила за задача популяризирането на литературни начала.” Очевидно за Б. Нонев популяризаторският характер на книгата е нейното най-основно предимство — той не цени теоретическото експериментаторство на руските формалисти, което ще окаже огромно влияние на развитието на литературознанието в световен мащаб; провинциалният критерий на българския рецензент го кара да предпочита утилитарните пред същностно научните качества на един литературно-теоретичен труд. И важното е, че това не е негов личен критерий, а е критерий на средата, структура на нейните очаквания към подобни съчинения — тази среда се нуждае от популяризаторски и просветителски съчинения с ясната презумпция, че абстрактните, „дълбинни” теоретични дебати не са за нея — в България луксът да пише академично по отвлечени литературно-академични проблеми на практика си позволява (освен Крум Кърджиев) само марксистката критика в лицето на Годор Павлов³⁷. Подобни свободни философски и теоретични полети на мисълта са запазени само за преживяващия бум жанр на свободното интелектуално есе, а³⁸ не за академическите писания (а самият жанр на есето, въпреки че увлича някои професори, като цяло се радва на съмнителен престиж в тогавашните академични среди с техния стремеж към позитивно и национално насочено филологическо знание). В България по това време подобни есета пишат Спиридон Казанджиев, проф. Асен Златаров, Кирил Кръстев, проф. Константин Гълъбов, Чавдар Мутафов, Найден Шейтанов и пр., по същото време жанрът „истина в спектър” (така проф. Гълъбов нарича есето) е толкова популярен и едновременно оспорван, че през 1935 г. възниква дружество на българските писатели-есеисти.³⁹ Може да се обобщи, че онова, което нарекох „провинциален характер на българското литературознание”, се изразява в тесните национално-исторически и утилитарни рамки на писане, в предварително регламентираната, допустима или престижна за българския homo academicus жанровост на филологическото занимание; в това, че дълбините, сложността и апориите на литературната наука и на изкуствознанието *an sich* не са нещо, което го вълнува. От което следва, че типичният български литературовед приема за съвсем нормална и очевидна своята изключеност от методологическите дебати на различните водещи литературоведски общности. Всъщност единственото „оригинално” академично литературно-теоретическо съчинение, което възниква в този период, е *Психология на литературното творчество* на Арнаудов, което на фона на движението на

³⁷Павлов, Годор. *Обща теория на изкуството*. С., 1938; статия *Що е изкуство?* в сборника *Нация и култура. Художествено-критически и философско-исторически очерци*. С., 1939; *Основни въпроси на естетиката*. Т. I. С., 1949.

³⁸Вж. напр. есетата на Асен Златаров в *Проблемата за изкуството*, в книгата *В служба на културата*. С., 1931; на Кирил Кръстев в *Опит върху есеистиката на киното*. С., 1939.

³⁹По въпроса вж. *Българската есеистика през 30-те години*, дипломна работа на Иван Патев, катедра по теория и история на културата, ФФ, СУ „Св. Климент Охридски”, С., 1996.

литературознанието в екзистенциалистски, неомарксистки, структуралистски, семиологически, иманентистки и пр. посоки е нещо, което още за времето си е безнадеждно *out of date*. Хората, които се опитват да теоретизират, обикновено не събуждат кой знае какъв интерес — ето как Йордан Бадев определя теоретическите усилия на Чавдар Мутафов — *всички работи на Мутафов налагат почти навсякъде усилие на едно твърсене по посока на поетически спекулации и не будят радостта на свободното творчество...* По най-различни причини съдбата на такива опити е подобна на тази на Чавдар Мутафов, за когото Кирил Кръстев пише: *Затвори се у дома си и колапсира, българската художествена критика загуби своя първомайстор, своя „архитектон“ — единственият структурен аналитик*⁴⁰.

МАРГИНАЛНАТА УНИВЕРСАЛНОСТ НА ЕДНА ГРАМАТИКА НА РЕТОРИКАТА

Всичко това може да се обобщи по следния начин: теоретическият дискурс на шуменския учител Кръм Кърджиев бива произведен от позиция, която е изключена от професионалната комуникация и е не толкова старомодна, колкото тотално неориентирана, „висяща в нищото“. Точката, от която той говори, и начинът, по който го прави, не са престижни и утвърдено-институционализирани; те нямат отношение към конкретните научни литературоведски общности в България или в чужбина, не участват в техните моди и предпочитания, не разменят аргументи в техните дебати. Това е самотнически и дилетантски теоретичен глас, който говори от незабележимо място, и сякаш е решил сам, със собствени сили да се справи с дилемата *що е изкуство*.⁴¹

Адресатът на неговите литературно-теоретични трудове също е абстрактно-универсален — той не е *учениците от двата пола на нашите важни общински училища*, както традиционно е адресатът на възрожденските науки по песнотворство и ръководства по словесност; не е *всеки читател или начеващ писател*, за какъвто адресат прилежно се рекламира преведената *Теория на литературата* на Тимофеев. Но също така не е и конкретната българска група от професионални литературоведи или критици, които в този момент се интересуват от съвсем други проблеми. Ефектът е, че в българската литературна наука и в българската литературна критика на това време просто... никой не му обръща внимание. С едно интересно изключение⁴², рецензии за неговите трудове не излизат, съчиненията му дори не фигурират в рубриката *Книги, получени в редакцията* на най-важните списания от това време *Златорог* и *Изкуство и критика в периода 1937-1942*.

Така че Кърджиев не се вписва ясно и определено в никаква съвременна

⁴⁰Цитат по Иван Патев. Ibid., стр. 15.

⁴¹По този повод на конференцията, посветена на Крум Кърджиев (Шумен, 1996) Войчех Галонзка характеризира усилията на Кърджиев като нова инкарнация на българския „Беронов комплекс“.

⁴²Самият Кърджиев пише по повод на първи том от Въпроси на естетиката едно лично (и силно критично) писмо до Тодор Павлов от 7 юни 1954 г. (Архив на БАН, ф. 1g; оп.5, архивна единица 1197 — копие от писмото ми беше предоставено от г-н Камен Михайлов). Там между другото четем: *През фашистко време бях дошел у Вас в София и Ви донесох двете си скромни съчинения Структура на българската реч. Теория за структурните групи на речта и Структура на лириката, епоса и драмата. В последното се намираше моята първа дефиниция на изкуството. Аз Ви я казах. Вие ме изслушахте и отговорихте: „Образи? И в науката има образи. — Система? И в науката има система.“ — „Вярно — помислих си аз. — Трябва да се определи какви образи и каква система. (Тогава предполагах, че системата е една.) И почнах да работя. Скоро след това излезе отрицателната Ви критика, в която Вие ме обвинихте в идеализъм... Продължих работата си. Бях почнал пак от поезията. Проучванията ме доведоха до следните резултати: 1. открих струк-*

му научна традиция, не участва в дебатите на никакви конкретни научни общности. Неговият дискурс сякаш не изпитва върху себе си *натиска на една институционализирана професионална среда* — и тъкмо затова амбициите му могат нескромно да напуснат невидимо договорените национални рамки на нейните занимания. Сякаш именно този конкретен провинциализъм му позволява да бъде „универсален“ в един друг план — позволява му по-свободни, глобални и универсални теоретизации, необвързани с нуждите на конкретни лекционни курсове по история на българската литература, с подобни семинари, изследвания, библиографски описи, помагала, учебници. Той му позволява интелектуална активност, несъобразяваща се с конкретния литературно-критически живот на българските професори, критици и есеисти — а с това и свобода (привидна, както ще видим) спрямо невидимите патриотично-академични норми, които управляват техните текстове. Неговата маргиналност може да бъде и потенциал: получава се дори така, че теоретическият проект на Кърджиев може да разкрие неочаквани „анalogии с бъдещето“ — и ако би ни хрумнало да ги търсим, мерейки неговата амбиция със съвременен литературоведски аршин, този проект би могъл да се окаже аналогичен на желанието да се сътвори *граматика на реториката*, една проблематична задача, вълнувала френските структуралисти в края на 60-те години (известни са статии на Ж. Женет, Цв. Тодоров, Р. Барт по въпросната проблематика), отляла се в книги като *Обща реторика* (1970) на групата μ⁴³, през 70-те години разрушително критикувана от Пол де Ман и постструктурализма.

турните закономерности на епоса и драмата. 2. определех не една, а две системи в поезията — лирическа и волева. 3. разделих поезията на лирическа и волева. 4. намерих дефиницията на лириката, епоса и драмата. Към този пасаж в писмото има следната бележка под линия: *За Структура на българската реч, както и за Система на поетичните образи, която Ви бях изпратил препоръчано пак по това време, не зная по какви причини, премълчахте...*

Въпросната отрицателна критика на Тодор Павлов се намира в статията му *Що е изкуство* в сборника *Нация и култура. Художествено-критически и философско-исторически очерци*. С., 1939. В нея Тодор Павлов не си дава много зор да спори в детайли с Крум Кърджиев, макар че нарича работата *мусериозен опит в нашата оригинална изкуствоведска мисъл*. В двустранния пасаж, посветен на *Система на поетичните образи*, Тодор Павлов, с характерна тоталитарна логика, обвинява съчинението на Кърджиев в частно-научна едностранчивост, в лишеноост от сериозна философска основа и в последна сметка, в *идеализъм и формализъм*. Винавен за това е самият стремеж на Кърджиев да търси структури и структурни закономерности в изкуството: *Както физикът-специалист се интересува преди всичко и главно от структурата и структурните закономерности на материята, но щом забрави обективното съществуване на материята и отражението ѝ в човешкото съзнание (т. е. щом забрави философското понятие за материя), може лесно да изпадне в идеализъм, агностицизъм и мистика, точно така и специалистът-естетик, щом, изучавайки структурата на изкуството, забрави, че всяко искусство е „субективен образ на обективни неща“, т. е. щом той съзнателно или несъзнателно престане да се интересува от философското (логическото, диалектическо) понятие за изкуство, лесно може да изпадне в идеализъм, мистика и естетически формализъм. Естетиката е частна наука, а не е философия, но без правилното философско понятие за изкуство естетиката може да ни доведе до резултати, нежелателни от всеки що-годе последователен и искрен човек на научната мисъл...*

Очевидно, въпреки уверенията на Павлов, *че това е една сериозна и интересна научно-изследователска работа, която заслужава по-специална и по-обстойна критическа оценка*, той всъщност няма намерение да се занимава по-обстойно с трудовете на шуменския учител; просто го взема за един лесен пример, чрез който с бързи и брутални редукции отново да преповтори формулите-заклинания на *Теория на отражението*. Кърджиев, изглежда, усеща това отношение към себе си и своите трудове — писмото му от 1954 г. свидетелства както за реакцията на отхвърления провинциален мислител, така и за нуждата му да влезе в някакъв интелектуален дебат (изглежда, такъв наистина му е липсвал), дори с цената на това да се изложи на опасност, критикувайки всемогъщия по това време Тодор Павлов.

Самият Крум Кърджиев обаче не би могъл да знае подобен „контекст от бъдещето“; вече видяхме, че той не знае или не иска да знае и литературоведските и филологически контексти на своето настояще — били те чужди или български. Той не притежава за съжаление и гениалната маргиналност на Бахтин, Волошинов и Медведев, чиито трудове ще демонстрират нещо повече от случайни аналогии и ретроспективно конструирани сходства с Клиненберг, Кръстева или Дерида. Трудовете на насилствено провинциализираните руски литературоведи са нещо, на което е съдено да бъде преоткрито, четено, тълкувано, превеждано, преиздавано от бъдещата литературна наука; основни техни идеи от 30-те години ще получат своя истински потенциал и ще определят развитието на идеите едва през 70-те и 80-те години.

БЪЛГАРСКОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ И ИМПЕРАТИВНАТА ИДЕОЛОГИЧЕСКА „РОДНОСТ“ НА НЕГОВИЯ ПРЕДМЕТ

Настоящият текст по принцип се занимава с фигурата на една двойна несвобода в дискурсивното поле и в неговите привилегировани участъци — българската литература не може да възникне без конститутивната роля на филологизма, но, от друга страна, и отделните науки на филологическия комплекс — в случая ни интересува главно литературознанието — не са свободни от българската литература, те не могат да се автономизират спрямо това нормативно-конститутивно отношение.

Кърджиев е добър пример за това именно със своята теоретическа „девиантна“ универсалност. Той не е такава инвестиция в бъдещето като Бахтин, а е по-скоро симптоматичен куриоз. И ако тук се интересуваме от него, това не е поради проблематичните аналогии с групата μ , а заради това, че неговият случай разкрива и прави видима тази фигура на двойната несвобода. По линията на контраста (но и на непреодоляното докрай сходство — за това накрая на настоящата статия) неговият необвързан с нормите на българския homo academicus дискурс прави неочаквано тези норми осезаеми — разбулва в тях националистични предразсъдъци на българското литературознание, които са толкова дълбоко институционализирани и привични, че изглеждат безпроблемни и очевидни.

⁴³Целта на *Общата реторика* на групата на Ж. Дюбуа, Ф. Еделин, Ж.-М. Клиненберг, Ф. Менте, Ф. Пир и А. Тринтон е наистина подобна на тази на Кърджиев, и все пак е различна — след дискусията относно понятията „норма“ и „отклонение“ и обсъждане на Якобсоновата теза за спецификата на поетическия език като проекция на оста на селекцията върху оста на комбинацията, те определят задачата на *общата реторика*, като опит за систематична класификация на метаболите (= всички възможни изменения, засягащи всеки аспект на езика — групата μ ги дели на метаплазми, метасемемии, метатаксис и металогизми), което трябва да доведе до теория за спецификата на поетическия език. *Реторическата фигура ще се разглежда като изменение на координатите на елементите или преместването му по такива дървета* [става дума за членението на езика на различни равнища, при което всяко равнище има своята дискретна единица; съвкупността от надстроени една над друга единици може да се представи като лингвистични „дървета“ — б. м., А. К.]. *Реториката в нашето разбиране ще представлява множество от правила, регулиращи преместването по тези дървета* — цитат по: *Общия реторика*. М., Прогресс, 1986, с. 64. В този смисъл проектът на групата μ е аналогичен на този на Кърджиев — и двата търсят единния пораждащ и класифициращ принцип на „фигурите“, и двата са задвижени от желанието да се преодолее, подреди и класифицира хаотичната безбройност на реторическия материал. При Кърджиев единният принцип се оказва изводимостта от сравнението, при групата μ , след като е задействана сложна семиологическа теоретичност, принципът се разкрива по-скоро в синекдохата (тук не е наша цел да навлизаме в теоретическите дебри на *Общата реторика* — за настоящото изложение е достатъчно да акцентуваме върху аналогията в търсенето на дедуктивния, пораждащо-класифициращ принцип).

Вече цитирах финалното изречение на предговора на *Системата: Поетичните образи само в българската литература ще бъдат предмет на отделна книга*.

Доколкото ми е известно, въпросната книга за поетичните образи в българската поезия така и остава ненаписана — във всеки случай тя не фигурира сред издадените съчинения на Кърджиев, включващи една сбирка със стихове⁴⁴, една „драматическа приказка“⁴⁵, една комедия⁴⁶, една драма⁴⁷, драматизация на *Нещастна фамилия*⁴⁸, учебници по френски⁴⁹, ново синтактично учение⁵⁰. Цитираният текст обаче демонстрира желанието на Кърджиев да загърби „засага“ „българското“, и да се занимава с универсални теоретически проблеми. Това се случва във време, в което „зовът на родината“, „примитива“, „коллективитета“, „расата“ и пр. е идеологическа доминанта не само на литературните занимания, но и на общото идеологическо и публично поле⁵¹.

Нещо повече, привидната неангажираност към „българското“ и „нашето“ в литературоведското занимание изглежда трайна тенденция в творчеството на Кърджиев. В том I на издадената четири години по-късно *Ейдология*, в предговора, който приблизително повтаря предговора на *Системата*, обещанието за отделна книга, посветена на системата на българските поетически образи, вече не се появява — този предговор завършва лаконично със следната заявена универсална амбиция: *Поетическата номенклатура и принципите, приети в тая книга, дават възможност да се наименоват и обяснят всички* (к. м., А. К.) *поетични образи*.

Амбициите на литературоведа Кърджиев не са насочени към българската литература. За тази неутралност към родно-литературната проблематика говорим по негативен път и още един факт — Кърджиев, изглежда, е един от съвсем малкото литературатори от това време, ако не и единственият, чиито теоретични литературоведски и изкуствоведски съчинения не са придатък към множество *други* писания, посветени на българска литература и български писатели — в известните ми негови публикации не фигурира *ниито един* от традиционните литературно-исторически портрети и очерци за „наши писатели“ — жанрове, основни за всички други български литературатори.

⁴⁴Творческа тъга. Песни. Шумен, печ. Аргоети, 1923.

⁴⁵Двореца на приказките. Драматическа приказка в 4 д. и 10 картини. Шумен, печ. И. Аргоети, 1924.

⁴⁶Разтревожен брак. Комедия в 2 части и 4 действия. Шумен, печ. И. Аргоети, 1925.

⁴⁷Неочаквана плесница. Картини из живота на провинциалните чиновници. Шумен, печ. И. Аргоети, 1926.

⁴⁸Нещастна фамилия. Повест от В. Друмев. Преработена и пригодена за сцена в II картини от Крум Кърджиев. С., издава Ж. Маринов. Шумен, печ. С. М. Стайков, 1928.

⁴⁹Произношение на нямото е (le muet) на едносричните (les monosyllabes), на ясните и тъмните съгласни, (les consonnes sonores e sourdes), на носовките (les nasales) при връзка на двугласните (les diphtongues) и как се четат френски стихове. Книга за гимназисти, педагогисти, курсистки и тези, които сами учат френски. София — Шумен, издава Ж. Маринов, печ. Аргоети, 1930. Сричките в прозата и поезията на френски език. Книга за гимназисти, педагогисти, курсисти и тези, които сами учат френски език. София — Шумен, издава Ж. Маринов, печ. Аргоети, 1930.

⁵⁰Структура на българската реч и теория на структурните групи на речта. С., 1937.

⁵¹Заглавието на излязлата през 1930 г. книга на проф. К. Гълъбов е симптоматично за това време и неговите идеологически доминанти. През 30-те години излизат огромен брой материали, посветени на „родното“, на расата, на връзката със „земята“ и на спецификата на българската литература и култура. Изследванията показват, че това важи не само за българската ситуация — 30-те години са бум на националните идеологии във всички европейски страни — вж. сб. *National Character and National Ideology in Interwar Eastern Europe*. Ed. Ivo Banac and Catherine Verdery, Yale Center for International and Area Studies. New Haven, 1995.

Последните, дори когато се опитат да теоретизират — а го правят много рядко, — правят това само епизодично и попътно, като несъмнено центърът на литературната им дейност е именно в родната литературно-историческа проблематика.

Така че заниманията на Кърджиев сякаш се освобождават от онази специфична патриотико-литературна задача на българското литературнознание, чрез която то възниква и която по различни начини поддържа оттогава до днес. Става дума за онази безвъпросна и общоприета норма, относно предмета, целите и задачите на *нашата филологическа наука* (ако перифразираме Шишманов и сложим акцента върху думата *наша*) — а именно, че тази наука, тази теория, поетика, история, фолклористика, критика, библиография и пр. са преди всичко по един естествен и самоочевиден начин *обслужващи самата* българска литература. Те не са автономна научна област, а традиционно съществуват *заради фонда* (*българския фонд*) — и имат право на съществуване само доколкото *се занимават с него, събират го, оценяват го, библиографират го, преподават го и провеждат неговото „почитане“ в широки граждански и образователни среди, критикуват го, обясняват, интерпретират, снабдяват с бележки и пр.*⁵². От тази гледна точка можем да обобщим интересното при шуменския литературовед по следния начин: в епоха на крайна национална идеологизираност на цялото хуманитарно знание той прави усилие да не се занимава с българската литература, а, казано кантиански — с литературата *an sich*. Изпадайки от всички родни традиции в това отношение, Кърджиев говори директно за самата същност на поезията, теоретизира смело относно това *що е изкуство*, без оглед на конкретен национален адресат и без практически просветна цел. Изглежда така, сякаш една наука, в лицето на Крум Кърджиев, е придобила най-последно своя автономен статут — освободила се е най-накрая от невидимата, но нормативна „родност“ на своя предмет, а с това — и от скритите „патриотични задачи“ и идеологически „императиви“, които същностно произтичат от този предмет и задължават българския филолог към определен тип професионално поведение. В своя идеален хоризонт литературоведското занимание вече би трябвало да постигне познавателно литературата в нейната наднационална, универсална същност. С което самият Кърджиев би станал сам универсален литературовед, способен да напише *Поетика*, подобна на тези на Аристотел и Боало. Изглежда тъй, сякаш неговото литературоведско разсъждение се е освободило от своята *локалност* (т. е. от обвързаността си с време, място, история, национална традиция, национални културни травми и пр. и вече е способно на разсъждение относно литературата, отнасящо се не непременно към Вазов, Ботев и Яворов, а до това *що е образ, що е система на поетическите образи, кои са лирическите и волевите изкуства*. Логично би следвало и примерите, илюстриращи тези общи принципи, да могат да се дават както от българската литература, така и — съвсем равноправно — от Шекспир, Расин, Гогол, Омир, Албер Самен или Илф и Петров.

⁵²Едва ли има по-добра формулировка на този български литературоведски и критически предразсъдък от репликата, която слуховете приписват на тогавашния директор на литературния институт към БАН Ефрем Каранфилов, казани на едно събрание в началото на 80-те години по повод на методологията на многотомната литературна история: *Другари, помнете, ние сме за писателите, а те са за нас*.

ПРИМЕРИТЕ И „СВЕТОВНАТА ЛИТЕРАТУРА”: ПОЛИТИКА НА РЕПРЕЗЕНТАЦИЯТА

Теорията на Кърджиев се нуждае непрекъснато от примери. И той непрекъснато „опримерява” общите принципи на своята *Поетика*. Няколко пъти в неговите съчинения се заявява, че самите принципи индуктивно са извлечени от литературните произведения — макар че Кърджиев никъде не демонстрира ясно подобна индуктивност, а по-скоро дедуктивно подвежда конкретните случаи под общите положения. Така или иначе, презумпцията е, че теоретическият универсум от общи положения има за съответник един пълен набор, един паралелен универсум от емпирични литературни примери. Този универсум от литературни факти естествено не е и не може да бъде даден за пример в своята цялост, но той присъства като потенциален резервоар, вместилище, от което може безпроблемно да се черпи и което винаги осигурява нужния пример за илюстрация на общите принципи. Друга презумпция на опримеряването е, че по принцип *всичко* може да бъде дадено за пример — позитивен или негативен — цялата налична литература притежава статута на потенциална илюстрация на нашите общи закономерности. Тук би трябвало да има само една случайна, теоретически несъществуваща граница — ерудицията на самия Кърджиев.

Литературната начетеност на Кърджиев не е за подценяване (той чете и цитира на френски, английски, немски, руски, латински) — макар че, разбира се, тя има своите човешки граници. Изследователите на архива на Кърджиев сочат, че в личната му библиотека се съдържат 253 тома, където освен съчинения по история на изкуството и литературата, история на философията, обща социология, има и произведения на старогръцката и римската литература (Омир, Херодот, Тацит, Хораций, Вергилий, Цезар, Цицерон), на френската литература (Бомарше, Лафонтен, Расин, Корней, Молиер, Фенелон, Рабле, де Мюсе, дьо Вини, Виктор Юго, Жан-Жак Русо, Шение, Мопасан, Дюма, Зола, Флобер, дьо Стал, Бодлер, Верлен и др.), на немската литература (Гьоте, Шилер, Хайне), на английската литература (Шекспир, Байрон), още някои на руски и полски. Но освен с емпирическата си лична библиотека Кърджиев изгражда и илюстрира своите теоретически тези, сякаш е в състояние да ползва и една надемпирична, идеална Библиотека, която винаги му осигурява достъп до безкраен брой други примери, от които той винаги може да избере онзи, който му е нужен. Реторическата техника на това боравене с примери имплицира, че пред духовния взор на теоретика е принципно отворена самата световна съкровищница, в която скъпоценните илюстрации не могат да се свършат и че когато трябва да дава примери, той е в състояние да ги черпи не от българската, и не от чужди, превъзхождащи, образцови литератури, а от **ЛИТЕРАТУРАТА** — вместилище, което надскача емпирията и което заедно с Гьоте е по-добре да наречем **СВЕТОВНА ЛИТЕРАТУРА**, или заедно с Томас Стърн Елиът — **КЛАСИКА**. Тук това различаване на емпирическата (богата, но все пак крайна) ерудиция на Кърджиев и световната, неемпирическа литература, е твърде важно. Тази особена свръхерудия *in potentia* не е някаква заслуга на Кърджиев, защото едно от свойствата на класиката, тази съкровищница, отключена за всички, е, че тя по принцип е отворена и равноправно достъпна за всеки читател, който, освободен от своите локализми и от емпирически обстоятелства, иска да чете и да мисли универсално върху литературата.

От избраната от нас фукоянска перспектива би следвало да се очаква, че подобен подход ще конструира цялостта „литература” според принципи,

различни от конструиращите традиционния предмет „българска литература”. Промяната на предварителните ценности и идеологически предпоставености, засягащи смисъла на филологическата дейност, променя характера на тази дейност — това пък променя конституирания от нея предмет — едно универсално литературознание се занимава с универсалната, световна над-локална литература. От друга страна, боравенето с примери ни се разкрива в светлината на една твърде важна, постмодерна проблематика — то може да бъде видяно като *стратегия на репрезентация*, като *политика на представителството*, според която именно едни, а не други примери (цитати, произведения, автори, литературни течения, национални литератури и пр.) се оказват натоварени с мощта и авторитета да *представяват* световната литература. Тук за пореден път се сблъскваме с онзи проблем, който е същностният парадокс на цялата Модерна епоха: *едни са по-универсални от други*. И следователно са по-добри представители, по-добре възлъщават в себе си (културното) цяло и по-добре упражняват (културната) власт. Накратко — това е фигурата на хегемона, който се представя за представител на универсалното. Те, приетите за класически автори, произведения, пасажи, са сякаш нейните избраници, които най-добре, пълно и справедливо изразяват нейната същност; те са законната синекдоха, онази видима и представителна част на световното литературно цяло, което е подобно на парламент на световната литературна република и може да огласява нейната воля. Чрез тях и в тях — класическите примери — е принципът на нейната „заедност”, звучи *гласът* на нейното цяло.

От това конкретният ни проблем придобива следната форма — каква е скритата структура и скритите граници на Кърджиевия „световен резервоар” и можем ли да приемем, че той е толкова универсален, колкото се опитва да ни убеди теоретическата реторика на *Ейдологията*? Дали всъщност сводът, „съкровищницата” от текстове, която *Системата* и *Ейдологията* скрито предполагат, не повтарят тази странна смесица от универсално и провинциално, която е характерна за позицията на Кърджиев? Дали по някакъв начин родните идеологизми, конститутивни за цялата българска филологическа наука, не се промъкват през прозореца тогава, когато теоретическата амбиция си мисли, че ги е изгонила през вратата? „Световна”. ли е световната литература на Кърджиев, от която той ползва — тогава, когато му трябват примери?

Нека обаче първо да видим в какво се изразява претенцията за „световност” на имплицитната литература, от която Кърджиев черпи своите примери (ясно е, че тук обръщам перспективата — докато съчиненията на Кърджиев внушават, че тази имплицитна литература е безпроблемно дадена и предхожда теоретизациите и обобщенията, то перспективата на анализа допуска точно обратното — че именно тези теоретизации конструират въпросния „фонд”, който не съществува като цялост преди тях).

Световното литературознание, също както и световната литература, е фикция, те са културни утопии, които не съвпадат с реалното развитие на научните и литературни общности, едновременно разпръснато и концентрирано в локални културни и научни центрове, в трудно комунициращи помежду си литературоведски реални групи и езици. Това имах предвид, когато казах в началото, че самата амбиция за „универсалност” на Кърджиев всъщност има нещо провинциално в себе си — неговата представа на „универсална поетика” е дълбоко неактуална и нефункционираща — нито във Франкфурт, нито в Принстън, нито в Москва, нито дори в София.

МОДЕРНАТА НАУКА: ИНДУКЦИЯ, ДЕДУКЦИЯ И СТАТУТ НА „ПРИМЕРИТЕ”

Дедуктивната наука е част от размагьосването на света през Модерната епоха, за което говори Макс Вебер. В нейната картина на универсума вече не съществуват сакрални области и явления, не съществува характерната за предмодерното мислене ценностна нехомогенност на обитавания космос, разделен на свещени посоки и региони, натоварени с магически значения. Светът за нея се състои от „факти”, които образуват съвкупности и регулярни серии, подчиняващи се на определени общи закономерности. Всеки един факт е важен, доколкото изпълзва и илюстрира тези всеобщи закономерности или доколкото опровергава погрешни тези — това прави фактите принципино тъждествени един на друг. Като примери те са заменими — на мястото на всеки един факт може да се постави произволен друг, доколкото и двата са проява и илюстрация на общите закони. В този смисъл за дедуктивната наука полето, от което тя черпи примери и илюстрации, е неутрално и хомогенно. Камъкът, който илюстрира във физически експеримент общите закони на гравитация, може да бъде сменен с всеки друг камък: от това общите закони няма да пострадат. В полето на примерите няма предварително привилегирани камъни — всеки един от тях е интересен не със своята „сакралност” или със своята „индивидуалност”, а със своята „родовост”. Той е интересен като чист представител на един клас — класа на всички камъни, или, казано още по-добре — той дори не е камък, а е представител на абстрактния клас на падащите твърди тела...

„Съкровищницата” на художествените произведения е едновременно сходна и несходна с подобно поле. Тя може да бъде използвана като резервоар за илюстрации на общи художествени, литературни и реторически закономерности — и в този смисъл е все едно дали илюстрацията например на това *що е метонимия* се прави с пасаж от Вергилий или с пасаж от Мопасан. Заедно с това обаче тя не е ценностно неутрално поле (това именно трябва да внушат и клиширани метафори, чрез които се мисли литературата като *съкровищница* или *златен фонд*). Като вместилище на примери тя е конституирана не от неутрални факти, от една вековна селекция на ценности, които при това имат не абстрактна, а индивидуална форма, формата на *произведения* и *постижения*. Т. е. съществено за конституирането на това поле (което тук ще наричаме *аксиотопия*), е именно предварителната ценностна привилегированост, образцовост и индивидуална специфичност на всички поместени в него феномени. А също и това, че от него са *изключени* всички онези „факти”, които не отговарят на съответния художествено-ценностен критерий. Примерите, които се дават в теоретическите и описателни поетики⁵³, са от особен ранг — те едновременно илюстрират определена закономерност на поетическата структура (т. е. функционират подобно „фактите-илюстрации” на дедуктивната наука) и заедно с това невидимо демонстрират своята собствена ценностна представителност, своето „съкровищно” качество.

За да разберем странното в статута на подобни примери, нека да си представим един камък, избран да илюстрира физически експеримент не само

⁵³Не бива да се забравя, че описателните поетики генеалогически произхождат от странно смешение на ренесансовите и класицистични нормативни *Ars poetica* и духа на неутралната класифицираща позитивистична наука на XIX век. В този смисъл зад неутралността на техните описателни и дедуктивни категории винаги може да се очаква скрита нормативност и ценностна селекция на литературните факти. В една нормативна поетика определени автори и произведения се дават „за пример” — но тук думата „пример” не значи просто „илюстрация”, а значи по-скоро „образец”.

защото притежава общите свойства на твърдото тяло, но и защото е „превъзходен в своя вид и род“, притежава някакво „образцово“ отвъдфизическо свойство. Именно това, че е „класически“ камък (например, защото това е Вазовият камък, свален специално от Витоша и поставен на неговия гроб според предсмъртното желание на поета), допълнително определя неговия избор. Художественият „камък“ — произведението — може да илюстрира, но въпреки това не е тотално заменимо, както фактите-примери в природните науки. Художествените факти са взаимозаменяеми, но само доколкото са „художествени“ — при илюстрация на това *що е метонимия* пасажът с Вергилий наистина може да бъде заменен с пасаж от Мопасан, но ще бъде в определен смисъл нелепо, ако за пример бъде избран пасаж от Нягул Семков (което не идва да каже, че у Семков отсъстват метонимии). Илюстрациите на теоретическата поетика са ценностно съизмерими, но не са ценностно неутрални — те притежават някакво особено качество, което ги прави достойни да бъдат илюстрации.

От тази гледна точка реторическата техника на една универсална описателна поетика може да бъде схематизирана така — тя изказва теоретически твърдения относно общите принципи на „системата от поетически образи“ и ги илюстрира с примери, които „спадат“ под един или друг общ принцип. Примерите не представляват самостоятелни твърдения с теоретическа значимост — те представляват реторически подчинена част на главната тема на научното литературоведско съчинение, дедуктивното формулиране на общите принципи. Но самото избиране на тези пасажи за примери наемква за определени фонове убеждения на теоретика, които не се подлагат на съмнение. Те винаги се дават от позицията на известни непроблематични очевидности, които логически могат да бъдат представени като ценностни пресупозиции и следствия. Тук се опитваме да извършим една елементарна деконструктивистка операция, като обърнем перспективата и експлицираме именно тези ценностни пресупозиции и импликации, на които почиват примерите. Това означава, че ще се занимаваме със скритата (все едно дали съзнателна или несъзнателна) *политика на илюстриране* и картината на литературата, която произтича от нея. От тази обърната перспектива подборът на примерите и презумпциите, на които почива той, могат да бъдат разчетени като *имплицитно твърдение за литературна пълноценност на назованите произведения и автори*. Това имплицитно твърдение може да бъде разчленено дори по-нататък: то носи в себе си поне още две невидими реторически операции. Първо: начинът по който се дават примерите, неизказано ги поставя в положението да бъдат задължителни участници в аксиоматопията; той твърди имплицитно, че те непременно принадлежат на ценностно селектираното поле⁵⁴. Второ: този начин ги поставя освен това в положението да представляват цялото това поле на принципа *pars pro toto* — т. е. неявно твърди, че те са достатъчно качествени и достатъчно универсални, за да са *репрезентативни*, за да е възможно от тяхната частичност да се реконструират закономерностите на цялото. Така че *имплицитното твърдение за литературна пълноценност* на примерите *се конкретизира в твърдение за предварителна и безпроблемна ценност, представителност и универсалност на цитираните текстове — за тяхната класичност*.

⁵⁴Това, че подобна принадлежност на дадено произведение или автор към класическото може да е отдавна установена конвенция и в този смисъл да не е „твърдение“ на конкретната поетика, в случая е без значение — тук изследваме само имплицитната логика на илюстрирането.

Експликацията на имплицитните твърдения, скрити зад примерите, трябва да бъде последвана и от следващия ход на анализа: тяхното проблематизиране. Реториката на теоретическите поетики предпоставя, че изразява една общоприета и утвърдена, естествено и едва ли не единствена представа за класика. Настоящият анализ не приема на доверие нито *естествената* общоприетост⁵⁵ и даденост на полето, нито самоочевидната представителност⁵⁶ на „класическите“ примери. Той допуска, че самото поле има не природна, а човешка природа; доброто и класическото не са естествено „отсети от времето“, а са културен конструкт.

Културен конструкт означава и продукт на определена културна хегемония. А това означава, че вероятно „полето“ или „вместилището“ не са хомогенни — зад повърхността на общоприетите, миролюбиво съществуващи една до друга класически стойности, съществуват отложени (и изгласкани) конфликти, напрежения, несъгласия, борби на вкусове, победители и победени, хегемони и потиснати.

Оттук на анализа му е необходимо малко, за да направи последната си крачка, да реконструира как изглежда скритата картина на литературата, зад примерите — какво в нея е представително и какво — не, какво е с достатъчно безпроблемна ценност и какво — не, кои са универсалните и класически текстове и автори и кои — не. И начинът, по който се дават примерите, може да бъде симптом на вътрешните асиметрии и напрежения на аксиотопията, анализът на този начин може да реконструира асиметричната и скрито йерархична топология на съкровищницата⁵⁷. Така постепенно политиката на илюстриране би могла да разкрие класиката не като безпроблемна „съкровищница“, а като конструирано от определена оптика поле, пълно с напрежения, претенции и аспирации.

Така че статутът на примерите в една описателна поетика не е невинен — той е свързан с воюването за това *що е класика*, кое влиза или не влиза в

⁵⁵Класическото съчетава противоречиво две положения — от една страна, всяко твърдение от типа *Х е класика*, предпоставя, че класическият фонд е устойчив, непроменим и вечен, че няма нищо по-очевидно и общоприето от него. От друга страна, отново всяко подобно твърдение представлява винаги едено конкретно воюване за това *що е класика*, и на практика задължително представлява актуално и направено от конкретна перспектива индивидуално предефиниране на обема и съдържанието на класиката. Така „класиката“ непрекъснато се „разкрива“ между „вечното“ и конюнктурно-актуалното, между общоприетото и крайно субективното. И Кърджиев, както ще видим, повтаря това конститутивно противоречие на класическото.

⁵⁶Там, където има представителност, политиката винаги е замесена — затова и тук употребяваме израза *политика на примерите*. За модерната епоха, като епоха, която разделя представянето на фактите от представянето на хората и социалните субекти, вж. *Бруно Латур. Никога не сме били модерни*. С., изд. Критика и хуманизъм, 1994.

⁵⁷Нека да ми бъде позволено тук да заменя клишираната метафора за „съкровищницата“, за да предложа една по-разбираема аналогия. Да си представим, че „даването на примери“ е сходно с поведението на пазител на изба за благородни стари вина, който черпи своите гости и паралелно с това произнася слово, използващо за илюстрация всяка новоизвадена бутилка, за да формулира определени общи закономерности на *изкуството на виното*. Настоящият анализ се опитва да бъде в позицията на любопитния и наблюдателен гост, който не се интересува толкова от теоретизациите на домакина, а прави опит, съдейки по реда, количеството и начина на представяне на всяка бутилка, да си създаде представа за запасите на избата, за това кои вина преобладават, за това как са разположени те и какви помещения, коридори, различни температурни зони и пр. има не *изкуството на виното* като такова, а конкретната изба. Т. е. това е техника на реконструиране на един невидим потенциал, от видимите му представителни и илюстративни прояви. Тук предпочитаме да мислим за този потенциал в пространствени метафори (съкровищница, поле, изба и пр.), защото те позволяват да се съвместяват двете основни функции на този потенциал — тази на съхраняването на ценното и тази на асиметричната и йерархична структурираност.

аксиотопическото поле. В полето на литературата „камъните“, които илюстрират общите закономерности, не са случайни и принципно заменени — те са „скъпоценни камъни“ и „перли“ на световната литература и в своята съвкупност образуват нейната „съкровищница“. И когато човек ги използва за пример, той, иска или не иска, поема и определен риск — да направи списък на съдържимото в тази съкровищница, номенклатура на съкровището. И да подбере онази бляскава част от него, която успешно да представи цялото.

Чисто практически и методически за настоящия анализ ще бъдат важни такива неща, на които обикновено не се обръща внимание: кои са авторите, и текстове, които най-често биват давани за пример, какъв е обемът на литературните явления, които един автор или едно произведение е в състояние да илюстрира (какъв обем от тропи, фигури, структурни похвати, стилове, жанрови територии и пр. обхваща и представлява то), защо един пример е предпочетен пред друг, защо определени автори въобще не се използват, кои примери са част от един конвенционален сравнително общоприет, „вечен“ фонд и кои примери са от актуалната съвременност и говорят за предпочитания на автора на поетиката, какво съчетание от „локални“ и „национални“ литератури образуват универсалната „световна“ литература, какви скрити табути и забрани има в процеса на даване на примери, какво отношение между културен център и културна периферия създава политиката на примерите и пр.

СТАТУТ НА ПРИМЕРИТЕ В ПОЕТИКАТА НА КРУМ КЪРДЖИЕВ

Многообразието на цитираните примери в *Поетиката* би трябвало да внуши, че универсалните теоретически положения се илюстрират по универсален начин — без пристрастия, с текстове от най-различни автори, жанрове и национални традиции. Така първото впечатление е, че подборът е безпристрастен и „извадката“ е равномерно представителна. Илюстрациите, които тя дава, изглеждат почерпани именно от въображаемо хомогенно поле, от световната *класика*, където те изглеждат безвъпросно налични и съхранявани — без оглед на исторически периоди и националности, на стилове, на автори и ценностни йерархии. В този имагинерен топос Шекспир стои до Омир, Ромен Ролан е до Ангел Каралийчев, Оскар Уайлд и Илф и Петров нямат проблеми с културното си съжителство. За разлика от много други трудове на българското литературознание, Кърджиев ползва невидимото хранилище, без национално-идеологически предразсъдъци (т. е. изглежда така, сякаш българските примери нямат особен статут в него), но и без национални комплекси за малоценност — първото впечатление е, че примерите в *Ейдологията* могат да бъдат както от Шекспир, така и от *Майка* на Горки, но също и от *Под игото* на Иван Вазов; както от *Песен за Нибелунгите*, така и от повести на Албер Самен, от романи на Толстой или български народни песни. Всички те са *еднакво добри илюстрации и верификации* на абстрактните закономерности на литературната образна система, всички те са еднакво представителни за това „що е литература“. Същност техните неимоверни различия, техните дистанции във времето, мястото, културните контексти, ценностните им характеристики и пр. демонстрират успешно само *общовалидността* на теоретическия модел на Кърджиев, който не би трябвало да е изграден върху някакъв частен (да кажем национален) литературен опит. Книгата на Кърджиев не иска да бъде

нито *историческа поетика*, нито *национална поетика*⁵⁸. Както задачата да опише таксономията на всеобщите литературни структури — не за една или друга група от литературни произведения, а за всички времена и за всички народи, дори и за онези произведения, които не са реализирани, а са само възможни. В този смисъл тази *Поетика* подлага реалните исторически литератури и конкретните литературни творби или автори на едно абстрактно уеднаквяване — тя ги превръща в „елементи“ на литературата, подобно на химическа таблица тя описва празни квадратчета, които пълни с елементи-илюстрации.

Тази хомогенност на „съкровищницата“ обаче е привидна. Първоначалната илюзия се поражда вероятно от това, че скритите предразсъдъци на Кърджиевата картина на „универсалната литература“ до голяма степен съвпадат с предразсъдъците на идеалния тип „български читател“ (т. е. това е именно общата *българска картина* на това, що е „световна литература“) — но за това по-късно.

Еднообразно на своята повърхност (т. е. там, където се появяват илюстрациите), пространството на Кърджиевата „световна литература“ е пресечено в своите дълбини (т. е. в „резервоара“, в потенциала, от който тези примери се черпят) от неочевидни, но мощни йерархии и асиметрии. Това се забелязва най-лесно от *честотата*, с която се появяват на „повърхността на примерите“ определени автори, както и от обхвата на *литературните територии* (*тропи*, *фигури*, *жанрове* и пр.), които те успяват да илюстрират.

На първо място определени групи от текстове въобще нямат достъп до статута на примери. От *Поетиката* сякаш по съвсем естествен начин отсъстват онези текстове, които могат да бъдат наречени *паралитература* в един широк смисъл на тази дума. В имплицитната Кърджиева картина на „достойната за примери“ литература въобще не присъстват популярно-забавни произведения, журналистически материали, графомански текстове, приложни съчинения. За да разберем какво се крие под това „естествено“ отсъствие, трябва да припомним, че един друг литературоведски жанр — българските литературни истории до Кърджиев и особено онези, които се занимават с литературна история на Възраждането — включва непременно в обема на изследвания и описвания материал всевъзможни други текстове — религиозни книги, публицистика, журналистически писания, политически възвания, мемоари, учебници, писмовници, гадателни книги, съновници, календари и пр. За професионалния литературен историк „собствено литературните текстове“ на Възраждането са невъзможни без тези „паралитературни“ текстове — както генеалогически, така и реторически и семантически. От тази гледна точка, независимо от естетико-идеологическите уговорки, които правят (вж. Боян Пенев), литературните истории неизбежно включват във „фонда“ на българската литература съчинения като *Денница новобългарското образования*, но също и разните *Детеводства*, и фейлетоните на Ботев: За историческия, позитивистично добросъвестен разказ е невъзможно ясно и категорично да се *обособи и стабилизира* една педву-смыслена област на „художествената литература“; и той я описва в нейната „обусловеност“ — т. е. в нейната сложна и многоканална смесеност с „нелитературни“ неща. Парадоксите, които възникват при подобен подход, биват разрешени чрез телеологически схеми — „нелитературните“ факти

⁵⁸Няколко десетилетия след Кърджиев такава поетика ще планират редица български литератори — от българската поетика през Ботевия стих на Тодор Боров до специфично националната жанрова поетика на Тончо Жечев.

трябва да се събират, описват, четат, тълкуват и почитат, заедно с литературните в един фонд, защото те са „условията”, необходимите „вътрешни фактори”, от които се ражда българската литература и бавно кристализира до чиста художественост. Така или иначе аксиотопоията на текстове и автори, които създават професионалните литературни истории на Възраждането, задължително включват и поезията на Ботев, и протографоманските куриози на Семков, и романите на Вазов, и просветните списания на късния Блъсков. Телеологичният трик на литературно-историческия разказ се състои в това, че той очертава едно поле от достойни за съхраняване, четене и почитане автори и текстове, което включва и такива, които всъщност не са достойни за четене и почитане, но за които се твърди, че „достойните” не могат без тях — първите са зародиши на вторите, вторите възникват и продължават тенденции на първите.⁵⁹

Теоретичните поетики не се нуждаят от този трик. Те не разглеждат „възникването на съкровищницата”, а просто илюстративно се опират на самата „съкровищница” с презумпцията, че тя е ясна, съществуването ѝ не създава никакви проблеми. Рискованата дейност по очертаване и стабилизиращо отграничаване на полето на литературата от всичко, което не е литература, не им е присъща — тъй като тя изглежда вече извършена и общоприета. Отсъствието на автори като Семков, Люляков и Москов, а дори и на автори като Кръстьо Пишурка, не е „значимо”, а е естествено отсъствие за *Ейдологията* на Кърджиев — според нейната неизразена логика идеалната и универсална същност на литературата не може да се илюстрира чрез сурогати и локално-известни имена: само онова, което е *наистина* и отвъд всеки локално-еволюционистки контекст „литература”, може да има репрезентативна и илюстрираща мощ. Фондът, който е имплицитен за Кърджиевото съчинение, има много по-ясни граници и от него по най-естествен начин отсъства паралитературата на българското Възраждане. Да се дават за пример „полулитературни” текстове, както е присъщо за възрожденските поетики (вж. по-долу), е просто невъзможно за *Ейдологията* на Кърджиев. Всъщност дискурсът на Кърджиев без замисляне изключва от „световната литература” една огромна област от текстове, позовавайки се на невидими общоприетости относно „класиката”. А когато „нелитературата” е тъй ясно изключена, това обратно внушава, че всичко, което е включено — всеки пример, приведен от Кърджиев — също тъй ясно и безпроблемно е непременно литература в един представителен и скрито нормативен, класически смисъл. Границите на полето добиват по този начин стабилен и транс-исторически характер — теоретическата *Поетика* на Кърджиев въобще не допуска, че други времена и други естетически нрави биха могли да прочетат някакви „паралитературни текстове” по внезапно-художествен начин и да ги „вкарат” във фонда. Присъствието на определени

⁵⁹Това е великолепно формулирано от Боян Пенев в известната му статия *Посоки и цели при проучването на новата ни литература: Едно важно съображение заставя литературния изследовател да се спре на доосвобожденската ни литература, въпреки че нейната художествена ценност не е особено значителна — най-новата ни литература в много отношения изразява едно по-нататъшно развитие на предишната и в развитието на новобългарската литература, от Паисия до днес, ние можем да изтъкнем множество основни художествени форми и мотиви, които постепенно са еволюирали* (стр. 63). Именно това дава основание на Боян Пенев да съчетае естетическия и позитивистичния критерий при очертаване на своя литературно-исторически предмет — и да включи в него не само онова, което има реална художествена стойност, но и онова, което е мрежа от множество външни и индивидуални условия (пак там, стр. 54). Т. е. телеологическият еволюционизъм конструира „фонд”, който включва и текстове, свидетелства и произведения, които не са непременно образцови и класични.

имена и творби във фонда е осигурено веднъж завинаги — отсъствието има аналогични непоклатими характеристики. Политиката на примерите веднъж завинаги *включва* определени автори и текстове в големия архив на културните победители, наречен „златен фонд“ — и веднъж завинаги *изключва* други.

И така — само класически автори и текстове могат да илюстрират общите принципи на литературата, оттук всеки приведен пример освен илюстрация на въпросните принципи, се оказва едновременно и представител на самото „класическо“, скрито отричайки „не-литературата“. Но тази представителност от своя страна създава проблеми — много са универсалните автори и творби, от които могат да се черпят примери за всевъзможните тропи, фигури, текстови синтагми и жанрови правила, много са, но между тях има и по-особени, изкушавам се да ги нарека *по-първи*, които, в своята класическа пълнота и литературна пълноценност, могат да дадат не само най-много, но и най-пълноценни примери.

Т. е. ако „полу-литературата“ естествено отсъства от полето на примерите, „литературата *par excellence*“ е също тъй естествено свръхпредставена, и то именно поради нейното най-важно качество — защото самата тя е *свръхпредставителна*. Ако „паралитературата“ е онова, което остава извън оградата на аксиотопията, то вечните „класици“ са нейният естествен център.

Така за Кърджиев Уилям Шекспир е пръв сред първите. Той сам е сякаш равен на цялата световна литература, защото е в състояние да илюстрира всичко — един цялостен гений, който може да даде примери и за цялото многообразие от литературни форми — за това какво представляват най-елементарните форми на поетическия образ⁶⁰, но също и за по-сложните, а и за най-сложните форми. До края на *Поетиката* Шекспир осигурява примери за всяко ново равнище на йерархическа сложност в класификационната постройка на Кърджиев — от простите сравнения, през сложните тропи и фигури до жанровата теория.⁶¹ Нещо повече — Шекспир е единственият изрично посочен автор, който, както Кърджиев разкрива в предговора към *Системата*, е индуктивно изследван⁶², а

⁶⁰Още на първите страници от *Ейдологията* са използвани примери от Шекспир, за да се илюстрира що е лирично и що е епично сравнение, що е метафора и що е реалният неметафоричен поетичен образ и пр.

⁶¹За отбелязване е все пак, че Шекспир е предпочитан от Кърджиев за илюстриране по-скоро на сложните, отколкото на простите форми. Шекспирови примери се появяват там, където ще става дума за *сложни съставни поетични образи, за сложни лирични първични метафори, за сложни слепи поетични образи* и пр. При Кърджиев отсъстват напълно литературно-исторически и стилови обяснения на тези сложни поетически структури у Шекспир — отсъства например лесно идващото на ума на литературния историк подвеждане на тези сложни тропи и фигури под категорията „барок“. За него Шекспир е отвъдисторическо възплъщение на сложността на литературата, на безкрайните, необвързани с никакъв конкретен стил комбинативни възможности на литературните форми. Т. е. Шекспир демонстрира самия *потенциал* на литературата. Във връзка с това Кърджиев отбелязва под линия на страница 98 на *Ейдологията*: *Напр. у Шекспир преобладават лиричните и реалните поетични образи. И характерното е, че във всички комедии, хроники и трагедии на Шекспир между епичните образи има само няколко прости епични символи: цветята на Офелия, ... (Хамлет, акт IV, сцена V), цветето-седефче, което градинарят иска да посее на мястото, където е капнала сълза от очите на кралицата (Животът и смъртта на крал Ричард II, акт III, сцена IV), а между лиричните поетични образи има само един сложен епитетен лиричен символ: моята морна, болна от морето лодка (Ромео и Жулиета, акт V, сцена III). В оригинала е: *my sea-sick weary bark!*. Това е единствената бележка в *Ейдологията*, засягаща индивидуалната поетическа система на отделен автор — и той е универсалният Шекспир, съизмерим със световната литература като цяло. Очевидно Кърджиев гледа на него като на глобална вселена от тропи и фигури, метафори, метаномии, апозиции, сравнения и символи — и малките „дефекти“ и „липси“ в пълнотата на тази вселена предизвикват неговото учудване.*

⁶²От Шекспир са цитирани *Хамлет, Макбет, Бурята, Ромео и Жулиета, Отело, Крал*

не дедуктивно подведен под общи принципи — и изследването на Шекспир не само е позволило на Кърджиев да обори някои неправилни възгледи върху структурата на драмата, но и да формулира нейните *същински* закономерности⁶³.

Така че аксиотопическото пространство престава да бъде хомогенно и се закривява около фигурата на универсалния гений; казано с известно преувеличение то, пространството на съхранената ценна литература, съдържа в себе си едно есенциално ядро — своя кондензиран и умален двойник, творчеството на Уилям Шекспир, имплицитно обявено за световна литература в миниатюр. Шекспир е компендиум на всевъзможните образи и възплъщение на литературните принципи; въпреки че има жанрове, които той не би могъл да илюстрира идеално (напр. лирическите — по непонятни причини Кърджиев не се занимава с неговите сонети). Като цяло стратегията на илюстриране го третира като онзи индивидуален случай, от който почти изцяло може да се изведе индуктивно самата *система на поетическите образи*. Шекспир е отвъд-контекстуален, отвъд-историчен, отвъд-национален, безкрайно широк и разнообразен — т. е. притежава най-важните качества за универсалния класик. За сравнение — в примерите на Кърджиев останалата част от английската литература съществува само с епизодични позовавания на Байрон, Дикенс и Оскар Уайлд; метафизическите поети, останалите автори на елизабетинския театър, големите романисти Дефо, Голдсмит, Филдинг, Суифт, английските романтици, езерните поети, викторианската литература, реалистичния роман, вортисизма, имажинизма, романите на потока на съзнанието, световни автори като Вирджиния Уулф или Томас Сътърн Елиът не се появяват като примери. Шекспир не съществува за Кърджиев в едно национално интертекстуално поле с тях, той принадлежи на света и е център на една „съкровищница“, в която националните литератури, включително английската, не се изявяват като цялостни традиции, притежаващи особен „национален дух“, а излъчват универсални единици, трансцендиращи всяка „националност“.

Примерите на Шекспир илюстрират литературата като такава, и с това са по-универсални от други универсални примери — но с това асиметриите в аксиотопията не свършват. Би могло да се твърди, че роля, сходна на тази на Шекспировите примери, играят и други групи от примери при Кърджиев — този път непринадлежащи на индивидуален автор, а по-скоро именно на цели национални литератури. И за по-ранната *Система на поетическите образи*, и за по-късната *Ейдология* френската и руската литература са отчетливо привилегирвани по честота и разнообразие на примерите, които

Лир, Дванадесета нощ, Антоний и Клеопатра, Юлий Цезар, Кориолан, Зимна прказка, Както ви се хареса, Напразни усилия на любовта, Венецианският търговец, Много шум за нищо, Укротяване на опърничавата, Двамата веронци, Всичко е добре, щом свършва добре, Цимбелин, Крал Хенрих V, Троиц и Кресида, Живота и смъртта на крал Ричард II, Крал Ричард III, Тимон Атински, Веселите уиндзорки, Комедия от грешки и др.

⁶³Но когато за проверка на казаното от Фрайтаг разгледахме трагедиите на Шекспир „въведението“ и „най-високата точка“ като структурни обяснения на драмата и на трагедията показаха известна празнота. На „въведението“ и „най-високата точка“ липсваше нещо, което Шекспир беше заложил в структурата на своите трагедии. Какво липсваше в структурните обяснения на Фрайтаг? Анализът на Шекспировите трагедии като структура ни позволи да намерим нови структурни части и да определим това, което липсваше в обясненията на Фрайтаг. Празнотата на „въведението“ и „най-високата точка“ се запълни и драмата получи един нов структурен профил. Освен това се наложи и едно ново структурно деление на драмата, *Система на поетичните образи*, стр. 3.

осигуряват⁶⁴ — за Кърджиев френските и руските автори сякаш са повече „литература“ от други. В този смисъл може да се каже, че ако Шекспир е индивидуалният гений, то те са неназованите пряко „гениални литератури“. Но тук веднага трябва да се направи уговорка — те са литератури не в смисъла на историческия конструкт „традиция“ — примерите в теоретическата поетика на Кърджиев внушават не някакъв общ „дух“, „приемственост“, „диалог“, „интертекстуалност“ на тези литератури, а ги разглеждат като по-богати вложители в световната съкровищница. Честотата на примерите от тези литератури се базира на „естествено“ допускане, че те имат по-голямо количество *постижения* и безпроблемни *класически* текстове. В политиката на примерите на Кърджиев тези руски или френски текстове съществуват не един чрез друг (както обикновено историзмът разглежда например Пушкин: като началото на една традиция, продължена и трансформирана от Гогол и Достоевски), а един до друг — дават се като примери в напълно объркан от историко-еволюционистка гледна точка ред и по тази причина еднакво илюстрират извънисторическата „същност“ и „система“ на литературата — като скъпоценности, стоящи просто една до друга в съкровищницата. Изглежда сякаш политиката на примерите не се интересува от техния произход и генеалогическа обвързаност, от възможното интертекстуално поле, което те поражда — и твърди, че те не са „френски“ или „руски“, а са световни. За теоретическия дискурс на Кърджиев принципът на тяхната „заедност“ не е темпоралното следване в национално-телеологически вериги, а сякаш е имагинерната им пространствена съвместеност в невидимото хранилище, тяхната съвместна наличност във „фонда“, която ги откъсва от произхода им и ги прави *трансцендентни* на националните им контексти. За деконструктивисткия поглед обаче — поглед, който не вярва в задължителни трансценденции и ги тълкува като властови инструмент, привилегироващ определени *емпирически* позиции, нещата стоят другояче. От тази противоположна на Кърджиевата гледна точка „световното“ се оказва съставено в своя център от твърде много „шекспирово“, „френско“ и „руско“, до известна степен и „немско“⁶⁵ — и както ще видим, определени литератури добиват привилегирован достъп до универсалността, за разлика от други. Подобно на хиляди други литератури, Кърджиев не се съмнява, че има „големи литератури“ и че те имат надделяващ принос в „световното“. И съответно в това, че примерите от подобни литератури преобладават, не би трябвало да има нищо чудно.

На фона на естествената културна доминация на определени автори и национални литератури честите български примери на Кърджиев се нуждаят от обяснение. Защото българската литература, погледната от една универсална гледна точка, определено не е сред конвенционално приетите за „големи“ и „световни“.

⁶⁴В *Системата* са цитирани следните автори от **френската литература** — Волтер, Расин, Корней, Молиер, Лафонтен, Стендал, В. Юго, Пр. Мериме, О. Мирбо, Е. Зола, Г. Флобер, А. Доде, А. Франс, Г. Мопсан, П. Адам, Ж. Верн, Р. Ролан, А. Барбюс, Т. Готие, А. Самен и др. (повечето от тях са цитирани многократно, а *Градината на инфантата* на Албер Самен е за Кърджиев един от най-честите източници на примери); и от **руската литература** — Ал. Пушкин, Н. Гогол, И. Тургенев, Л. Толстой, Ф. Достоевски, Л. Улин, М. Горки, Ал. Блок, С. Есенин, В. Брюсов, В. Хлебников (цитиран като „Хлебняков“). В *Ейдологията* и количеството, и разнообразието, и честотата на цитираните руски и френски автори е още по-голямо.

⁶⁵Въпреки че дори понякога цитира на немски, Кърджиев (за разлика от български културни авторитети като Пенчо Славейков, Кръстьо Кръстев, Теодор Траянов и пр.) приважда немски примери сравнително по-рядко — в *Системата* **немската литература** е представена от Гьоте, Шилер, Хайне, *Песента на нибелунгите*, Ремарк, Хебел, Пецолд.

В Кърджиевата стратегия на „опримеряване“ обаче българската литература изглежда напълно равноправен доставчик на примери. *Поетиката* на Кърджиев не декларира това изрично, но се държи така, сякаш тази литература е равноправно-класическа литература: нейните произведения и автори със същия успех могат да илюстрират *що е метонимия* или пък могат да послужат като примери за *структурните елементи на волевия процес*, както това биха направили примери от драмите на Ибсен или от романите на Тургенев. Това внушава, че тази литература е приета в аксиотопията. Тук не става дума за някаква директна претенция за величие и съизмерване със световните гении — Кърджиев никъде не твърди, че тя е „точно толкова“ класическа и представителна, колкото древногръцката, римската, френската, немската и пр. литератури. Но начинът, по който той редува примери, внушава, че Омир и Ангел Каралийчев принадлежат към един „тип“ и този тип се нарича „художествена литература“, „световен фонд“⁶⁶. Именно тук е концентрирана най-силно неявната претенция на Кърджиевата *Поетика* за универсалност: в нейното имплицитно твърдение за *неуникалното място* на българските примери. Можем да преценим фундаменталната значимост на едно подобно твърдение, само ако си припомним, че от Възраждането до времето на Кърджиев българската литература (според собственото си литературно самосъзнание, а не според онтологическите модели на Г. Гачев) се намира в уникална позиция сред останалите — в позиция на самодоказване, на преодоляване на своето отсъствие или ниско художествено качество; тя непрекъснато се самоосъзнава като млада литература, по-скоро като обещание за бъдещето, отколкото като класическа наличност от текстовете и автори⁶⁷. По тази причина малобройните възрожденски поетики до Кърджиев имат съвсем друга политика на илюстриране на своите тези — и най-добрият път да се разбере особеното в статута на българските примери у Кърджиев е да се направи сравнение с начина, по който те боравят с български примери. Като цяло тези възрожденски поетики са с чисто педагогическа и просветно-инструктивна насоченост⁶⁸ (което означава, че те предельно ясно формулират своя адресат като неуниверсален, локален, българ-

⁶⁶Това твърдение вероятно не се нуждае от известни разяснявания. На стр. 84 на *Системата* Кърджиев илюстрира възможността за „четиривърхова“ схема на повествованието, като първо я илюстрира с *Илиада*, а после с *Медникарчето* на Ангел Каралийчев. Безспорно е, че такава реторика на примерите е нещо различно от експлицитното екстремно-патриотично твърдение *Каралийчев е толкова велик и важен за световната литература, колкото Омир*, което вероятно никога не би хрумнало на Кърджиев. Важното в случая е обаче, че съседството на примерите не ражда усещането за нелепост и за пристъпване на културно табу (каквото усещане създават пародийно-публицистични примери от типа *Да възпитаваме децата си в духа на Омир, Данте, Гьоте и Ангел Каралийчев*). Въпреки че са *несравними* по художествена ценност, Омир и Ангел Каралийчев се оказват *съвместими по ценностен тип* — докато дори и в теоретическия курс Кърджиев, изтеглящ примерите не към „образцовото“, а към „фактично-иллюстративното“, смята, че Омир не е съвместим с Кръстьо Пишурка или с Нягул Семков. В полето на аксиотопията може и да има скрити или явни йерархии, но те са далеч по-малко важни от разделението „литература — нелитература“ — и в този смисъл Омир и Ангел Каралийчев са от едната страна на оградата, а Семков и хилядите неизвестни графомани — от другата.

⁶⁷Т. е. тя се самоосъзнава като все още недопусната в световната „аксиотопия“. Този проблем е засегнат по-подробно в моето съчинение *Списъци на отсъстващото*.

⁶⁸Процесът на теоретико-практическо ръководене на литературното творчество има много аналози в други феномени на Възраждането — разпространяването на *Писмовници*, целящи да създадат епистоларни умения, създаването на различни показалци, справочници и указания относно това, как се събира народна книжнина, публикуването на безброй учебници във всички области — от зоологията до космографията, издаването на ръководства за добри маниери и пр. *Ръководствата по словесност* са само част от тази (често рязко оспорвана)

ски⁶⁹) и обикновено ясно маркират разликата между примерите от световната литература и примерите с българската⁷⁰. В тях българските автори и текстове културна стратегия по изграждане на един теоретико-инструктивен и нормативен фонд от учебници и инструктивни справочници, помагала, указания, показалци и пр., целящи да подготвят и практически, учебнически и справочно да *ръководят* нацията.

В логиката на този общ процес във Възраждането се появяват и конкретните теоретически описания-ръководства, статии и учебници по словесност (които едновременно са и практически инструкции за създаване на онова, което липсва) — разсъжденията на Кипиловски що е стихотворство, статията *Що е роман* на Петко Славейков, спорът между Войников и Друмев за характера на истинската драма, при който драмата *Иванко, убиецът на Асеня* се появява, за да илюстрира този спор, тя е равностилна на реплика *ето така се пише истинска драма!* Това, че Възраждането е фиксирано в създаването на различни *Ръководства*, нормативно-инструктивни технологични образци как се прави едно или друго, се отразява на самия жанр на тогавашните поетски и реторички. Това ни обяснява до известна степен, защо поетиките на Българското възраждане принципно не биха могли да бъдат *дескриптивни и аналитични поетики*, и защо те необходимо са и нещо повече от характерните за класицизма *нормативни поетики* — те са съвсем конкретни педагогически наръчници, *Ръководства*, *Детеводства*, *учебници*. В тях жанрът на описанието, жанрът на нормозадаването и жанрът на практическата, технологична и образователна инструкция са в непрекъснат обмен.

⁶⁹Написването и издаването на възрожденските *Ръководства* по словесност е особено културно действие — то е акт на асиметрична транслация на култура и жанрови форми — от онези, които ги имат, към онези, които ги нямат. По тази причина *Ръководствата* имат еднозначен адресат: те са предназначени еднозначно за българска аудитория. Трябва да усетим тук разликата им от други „набавящи“ стратегии — за разлика от оригиналните литературни творби или от народните песни *Ръководствата* не могат да бъдат предлагани на чужда публика. Мислими и реализирани във възрожденската култура са етнографски и фолклористични сборки, повести и поеми, които се обръщат към чуждия читател (*Памятници народного быта болгар* и руските оригинали на първите Каравелови повести), и искат да покажат българското пред света. Немислимо е обаче поетическите и реторическите трудове от този период да бъдат превеждани и предлагани на чужди читатели, защото техният адресат е еднозначен, те трябва да *ръководят* не анонимен, национално неопределен читател, а именно българина, младите *ученици в народните ни мъжки и женски училища*. *Ръководствата* не могат да бъдат емблеми на културно престижното Свое, с което да се показваме пред света, те са само инструкции за премахване на българските липси. Затова и са принципно неподходящи за превод, а често и защото самите те са преводи, както е случаят с Теодор Шишковата *Елементарна словесност в два курса*.

⁷⁰Елементарната словесност в два курса (1873) на Т. Шишков е, както е известно, превод на съчиненията на Н. Минин, в който българските примери са добавени от самия Шишков. Авторът не крие последния факт и въпреки че цитира за пример пасажи от стихотворения, оригинални съчинения или преводи на Софроний Врачански, Найденов, Никола Михайловски, Елена Мутева, Петко Славейков, Млъчан, Иван Момчилов, Марин Дринов и пр., българските примери при него все пак имат ясният характер на културна аспирация. Те не могат да се наредят равноправно до класическите (за Шишков картината на класическата литература, която може да се реконструира от неговите примери, се изчерпва с произведения на древногръцката, римската, френската и руската литература — само спорадично се споменават Шилер, Гьоте, Байрон, Мицкевич, Обрадович). Това впечатление се създава от самия факт на тяхната „добавеност“, чиито просветно-патриотични цели са повече от ясни — Шишков никъде не изразява учудване или възмущение от това, че в оригинала на Минин отсъстват български примери (отсъствието им от полето на чуждия поглед и от общоприетата европейска аксиоматика за него е съвсем естествено). Нито пък се съмнява в това, че, прибавяйки ги, прави това именно за българския читател — а имплицитното значение на подобна стратегия на добавено българско „примеряване“ е фактическото признание на локалния, неуниверсален, неклассически характер на тези примери. Впечатлението се засилва от онези пасажи в *Елементарната словесност*, в които се заявява, че определени литературни форми в младата, закъсняла, неразвита българска литература просто отсъстват: ... *у нас още критика в строг смисъл няма. И докогато се е появила от скоро време може да се нарече лична препирня (спор), неже критика. Но тъй обикновено бива с всички новаци* (к. м., А. К.) *в една работа...* На друго място във връзка с делението на „отривист“ и „периодически“ слог Шишков ще

присъстват в набора от примери не защото са безпроблемна и общоприета част от аксиотопията, а само защото са *наши* — т. е. те са привилегирани не толкова в полето на отношението класическо/некласическо, а в ценностните координати на друга опозиция — свое/чуждо. Паралелно с това те са в полето на примерите и по още една причина: те изпълняват ролята на знак на една национална телеология, при която създаването на престижна класическа литература с всичките си форми (слог, роман, критика и пр.) е наистина само предстоящо, но затова пък закономерно и неизбежно в мисленото по еволюционистки културно развитие на нацията.

Така че във възрожденските поетски българските примери — знаците на българското участие в аксиотопията — са белязани с маркери като „още не“, „и у нас вече“, „у нас още не“. По този начин те обособяват в пространството на класичното един странен, уникален и твърде маргинално-проблематичен по своята „класичност“ регион на „нашето“: „нашето“ като „потенциално“, „раждащо се“, „състезаващо се“, „аспириращо“, като „онова, на което предстои световно признание“⁷¹. Без да са класика, те са важни с това, че са родни и че са знаци на една „бъдеща класика“: те по-скоро са свидетелства за класическите потенциали на езика, отколкото за реално утвърдена литература. В тези поетски универсалните положения на словесността могат да бъдат илюстрирани освен с универсални, класически примери, още и с особени неуниверсални примери на една литература-новак — основание за това са не качествата на тези примери, а това, че те са от „нашата“ литература. Читателят на подобни поетски не е абстрактният и неутрален епистемологически субект, желаещ да постигне познание на това *що е литература* — той е вкаран в едно мощно ценностно-идентификационно отношение и трябва чрез съотнасяне да прецени доколко *ние* сме попълнили универсалните (т. е. хегемонните и престижните) литературни модели. С което се бележи от една страна пътя на бъдещо развитие на „нашата“ литература, от друга се сочат дупките и липсите, дефектите. Статутът на примерите в тези поетски е такъв, че понякога се дават дори примери, конструирани от самите съчинители — това правят и Шишков, и Оджакوف⁷², и Войников⁷³. Конструирани примери

заяви: ... *когато за нас Българите, като нямаме още такива писатели, на които да сочат с пръст, не можем каза, че имаме определен слог.* (стр. 46). По същия начин Шишков разсъждава и за българското „попълване“ на друга универсална художествена форма — романа: *От европейските езици Френският има най-много такива съчинения, от славянските най-много има Руският. Ний на езика си, имаме твърде малко романи преводни, а ни един още съчинен...* (стр. 47). Както личи от цитатите, Шишков гледа на българските примери като на „попълвачи“ авторитетни празни форми и с това изразяващи претенцията на „новаците“ с течение на времето да се наредят между класическите езици и литератури. Българските илюстрации, които той прибавя към учебника на Минин, все още не са „забелязани“, не са ценностно селекционирани като класика, още никой не ги „сочи с пръст“.

⁷¹Понеже тук става дума за епистемологически модели и за „отклоненията“ на хуманитарното знание от индуктивно-дедуктивните принципи на модерната наука (при което с чисто евристични цели литературознанието се мери с мярката на „чистото познание“), можем да си позволим една екстрапулация: за да си даде сметка за уникалността на ситуацията на „нашето“ в едно знанийно поле (той иначе я приема като най-естественото нещо в своята наука), литературоведът би следвало да си представи, че и физиката е в състояние да дели камъните или твърдите тела на „наши“ и „ненаши“. И че в момента, в който стане дума за „нашите“, принципите на физическото познание ако не се променят тотално, то поне се модифицират значително.

⁷²Петър В. Оджакوف. Наука за песнотворство и стихотворство. Учебник за в по-главните общински български училища. Одеса, 1871.

⁷³Добри Войников. Ръководство за словесност с примери за упражнения в разни видове съчинения на ученици в народните ни мъжки и женски училища. Виена, 1874.

нямат претенции за художествена ценност, те са просто вариант на кредото на Стефан Изворски, че съответната художествена форма „става” на български език. Подобни конструирани примери сами обявяват себе си за субстрат, за българска „предлитература” — и в последна сметка имат статут на педагогическа илюстрация и на упражнение „по образците”, а не класически пример, който сам излъчва образцовост.

В примерите на Кърджиев българската литература изглежда излязла от периода на своята пред-литературност и влязла в периода на едно равнопоставено участие в световната литературна съкровищница. Примерът от Шекспир при Кърджиев може да бъде последван непосредствено от пример от Христо Ботев (подобно съседство се случва още на първата страница на *Ейдологията* и това не събужда никаква нужда от уговорки, текстът не създава впечатление, че прекрочва културни забрани, поставяйки една до друга несъпоставими художествени ценности).

Още по-важно е обаче, че този тип използване на български примери наред със световните не събужда асоциации за състезателност, наваксване и културно-патриотични претенции на развиващата се българска литература — всички тези жестове на културната аспирация, които по обратен начин внушават непълноценното и уникалното място на „нашето”, намиращо се в процес на културна инициация. В акта на Кърджиевото илюстриране липсва прочутото възрожденско „и у нас вече”, което влачи след себе си известните идеологизми на „развитието”, „наваксването”, „признанието”. Кърджиев може да даде пример за „неметафорен атрибут” — *Ботев е поет*⁷⁴, но в този пример едва ли има някакъв патриотичен, самодоказващ се патос — в стила на *Ейдологията* е напълно възможно този пример да бъде заменен с друг: *Пушкин е поет* или *Ламартин е поет*. Трябва да умеем да различаваме реториката на подобни „универсални” примери от агоналната патриотична реторика на съвременни на Кърджиев заглавия като *Поетът над поетите на всички времена* от Богдан Бойков⁷⁵ (става дума също за Ботев), но дори и от заглавия като *Български класици. Вечното в нашата литература* на Николай Райнов или *Стожери на българската литература* на Жорж Нурижан, които ясно носят патрическата идентификация и аспирация в себе си. В стратегията, която избира Кърджиев, българските автори и българските литературни примери не изглеждат *аспиращи*, те не са доказателство, че *и ние можем, че и на български език стават стихове, сонети, терцини, мадригали, рондо и пр.*, те не са нищо повече от обикновени и достатъчно престижни илюстрации на въпросните форми. Казано на семиотичен език, българските примери са престанали да бъдат маркирания член на опозицията „наше/чуждо” и са се присъединили към немаркираната „световност”. С това българските примери изглеждат точно толкова безпроблемно и класически налични в съкровищницата, колкото примерите от Омир, Гогол, Анатол Франс или Толстой, без непременно да се състезават с тях, без да задават въпроса *А къде са нашите великани*, така типичен за всички възрожденски рефлексии върху литературата. Аксиотопията, от която Кърджиев черпи своите примери, сякаш не притежава привилегирован регион за „своето”, тя не говори за българската литература като за *нашата* литература — опасно местоимение, което включва цял сноп от сложни и ценностно напрегнати идентификации. Изглежда така, сякаш тя е равноправно и спокойно една

⁷⁴Ейдологията, стр. 22.

⁷⁵Пловдив, 1938, печатница Балкан.

достойна малка литература сред мнозинството на „големите“ — защо да не се черпят примери и от нея? Те биха били полезни не за това, че са *наши*, а с това, че добре вършат своята представително-илюстративна функция: те биха били просто функционални за дискурса на една теоретическа поетика.

Тази спокойно-универсална и а-патриотична реторика на примерите в теоретическите съчинения на Кърджиев, различна от дълбоките, вече институционализирани, патриотични обвързаности както на българското академично литературознание, така и на българската литературна критика, въпреки всичко притежава, както би казал Пол де Ман, своето сляпо петно. В неутралността, с която тя подбира примерите, има едно пропукване, което прави тази неутралност повече от проблематична и я връща към онези дълбинни възрожденски императиви, от които универсалистките ѝ амбиции искат да я откъснат.

Проблемът ѝ е в това, че в примерите на Кърджиев малката българска литература се оказва *една* между многото големи. Другите „малки“ литератури, които би следвало да са в положение, аналогично на българската, почти не присъстват. Кърджиев дава за пример текстовете на Ибсен, Метерлинк или Пшибишевски, с което норвежката, белгийската и полската литература маркират все пак някакво съществуване. Но на фона на отсъствието на другите — на фона на отсъствието на чешки, сръбски, новогръцки, португалски, турски, испански (с изключение на *Дон Кихот*), шведски, литовски, латвийски, сръбски, румънски и пр. текстове, българската литература се оказва рязко привилегирована — примерите от нея са почти толкова колкото от френската и руската. Оказва се, че от „малките“ (при това става дума за „малките европейски“) литератури това е единствената, която е допусната „отсам“ границата на аксиотопията — в полето на примерите тя се оказва единствената „видима“ малка литература. С това идентификационният аргумент, че това е *нашата литература*, се оказва въпреки всички универсални амбиции на Кърджиев мощно действащ. На фона на отсъствието на другите „малки“ присъствието на тази литература е културна аспирация — тя не е извън съкровищницата, тя не е и в ценностния ѝ център — там, където са Шекспир, руските и френските автори. Но тя е там, в съкровищницата, заявила е своето съществуване на световната класическа сцена. Дискурсът на *Ейдологията* твърди, че там тя е просто една от другите подобни литератури — но всъщност според политиката на примерите тя е *само една* — многото „малки“, подобни на нея, просто отсъстват. За сметка на това „големите“ както винаги са свръхпредставени, защото са мислени като свръхпредставителни (по отношение на същността на литературата и системата от поетически образи).

Аксиотопията губи своята хегемонност и придобива следната неявна и асиметрична структура: в центъра — няколкото „утвърдени“, „големи“ и „световни“ — есенцията на класическото; в периферията — *една* малка, наваксваща и състезаваща се литература. Единственото, което мотивира тази единичност, е това, че тя е *нашата литература*.⁷⁶ Така че зад цялата

⁷⁶Това впрочем съответства и на една друга черта на *Поетиката*, стояща в сянката на универсалистка реторика — както казахме, за разлика от възрожденските поетики и историческата поетика на Божан Ангелов, тя не е написана директно за конкретен български адресат, а сякаш за универсален читател. Но от друга страна тя не може да избяга от това, че е написана на български език и никъде не взема предвид конкретна чужда, небългарска аудитория. Т. е. българската, идентификационната гледна точка (бременна с културен патос и културни травми), въпреки всичко се оказва доминантна.

универсалистка реторика на Кърджиев се оказва, че дремят вазовски схеми — схемата на инициацията на един малък народ, който иска да попадне в погледа на „големия Друг“ — иска, както казва Шишков, *да бъде сочен с пръст*. Защото той се изживява като встъпващ на световната сцена и подреждащ се до другите „големи“⁷⁷, което напълно препречва погледа му към всички онези различни неща в културата, които не изглеждат „големи“ и „класични“. Оптиката на Кърджиев е *българската оптика* към класиката, в която въпреки всички усилия за универсалност дреме идеологемата за *един „млад“* културен народ, който се нарежда сред „мнозината“ големи и стари културни народи. За тази оптика останалото е невидимо и неинтересно.

Това се доказва и от структурата на самите български примери. Българската литература не е равномерно представителна и класична в илюстрациите на Кърджиев. Те са предимно от българската лирика (Траянов, Яворов, Вазов, Ботев, Христо Смирненски, народните песни — по-рядко Пенчо Славейков, Лилиев, Разцветников, Стоян Михайловски) и от българската проза (Вазов, Каралийчев, Елин Пелин, по-рядко Йовков, Светослав Минков, Димитър Димов, Стаматов). Очевидно е, че личните предпочитания и личните схващания на Кърджиев за това, *що е вечното и същински литературното* в българската литература си е казало думата: той просто не цитира примери от възрожденски поети и прозаисти с изключение на Ботев; не присъстват чрез примери и Константин Величков, Алеко Константинов, Кирил Христов, Петко Тодоров, Антон Страшимиров, Георги Райчев, Владимир Полянов, Д. Дебелянов, Д. Бояджиев, Людмил Стоянов, Емануил Попдимитров, Никола Фурнаджиев, Гео Милев, Атанас Далчев, Димитър Пантелеев, Захари Стоянов, Симеон Радев и Христо Силянов. А Пенчо Славейков в сравнение с Вазов е даван толкова рядко за пример, че става ясно на чия страна е Кърджиев в спора между *млади* и *стари*. В неговата картина българската литература е центрирана около Вазов, Ботев, Теодор Траянов, Ангел Каралийчев и донякъде Яворов, те са нейната представителна есенция, подобно на Шекспир, който е есенциалното ядро на световната литература. Но достъпът до световното и статутът на представителност е ограничен не само за автори и текстове. Той важи с още по-голяма степен за жанровете: българската драма просто не присъства в примерите, с които Кърджиев илюстрира структурата на драматичния „волеви процес“. И понеже Кърджиев разпространява свойствата „лирично“ и „волево“ не само върху литературата, но и върху други изкуства, то там може да се забележи сходна асиметрия — в илюстрациите на лирична и волева музика, живопис, скулптура и пр. български примери напълно отсъстват — за Кърджиев българските форми на тези изкуства просто не са придобили каквато и да е класичност и представителност. И съответно Панчо Владигеров, Андрей Стоянов, Петко Стайнов, Владимир Димитров-Майстора, Иван Милев, Кирил Цонев, Дечко Узунов, Сирак Скитник и пр. са споделили участта на Нягул Семков.

⁷⁷Интересно е впрочем, че за националната идеология в сферата на материалната и институционална цивилизация редица други малки европейски народи са пример за България и тя трябва да се съизмерва с тях и да взема пример от тях — такива са Белгия, Швейцария, Чехия, дори Черна Гора. В сферата на културата обаче примерите са изключително от „големите“ — Франция, Русия, Германия, Англия; малките почти не могат да дадат образци. Културната хегемония, хегемонията в сферата на идеалните образци, произвеждани от имагинерната „Европа на големите и универсалните“ изглежда много по-силна от материално-цивилизационната.

Каралийчев е в състояние да съседства с Омир, Вазов с Шекспир, но в илюстративната стратегия на Кърджиев не се случва до Дьолакроа или до Роден да се появят български примери от живописиста или скулптурата. Политиката на примерите прави от българските художници, музиканти, скулптури, архитекти и пр. паразитство, което не присъства в класическата видимост.

Стратегията на илюстриране скрито постулира едно отношение между „нашето“ и „класическото“ — българското не е равномерно представено в аксиотопията, то е „пробило“ спокойната класическа повърхност само с малко, върхови литературни произведения. Младият български народ е встъпил по литературен начин на световната класическа сцена. Светът „сочи с пръст“ и дава за пример Вазов и Траянов, а не забелязва Панчо Владигеров и Иван Милев — това е дълбокото, скрито зад универсалистката реторика, убеждение на Кърджиев.

И още едно последно наблюдение. Опозицията „няколко големи“ — „една малка“ литература по обратен начин консолидира хегемонията на „големите“. И не е никак трудно да се забележи, че за културното несъзнателно на Кърджиев „голямото“ се мисли по брутално европоцентристки начин. За *Поетиката* и нейните примери „световна литература“ съвпада с Голямата Европейска Литература плюс Джек Лондон, Хариет Бичер Стоу и Едгар Алън По: илюстрации от литературата на Индия, Китай, Япония, „черната“ и „африканска“ литература просто не се появяват. Историзмът на XIX век може да се реализира и като „ориентализъм“ и да открие в големите, „древни“, но вече „мъртви“ цивилизации на Египет, Месопотамия, Индия, Персия и пр. духовните корени на европейското, което от своя страна по този начин става легитимен и хегемонен наследник на всичко ценно в световната култура. За еkleктичния теоретичен дискурс на Кърджиев европоцентризмът не се нуждае от подобни телеологически легитимации — той е много по-директен и наивен. Стратегията, с която се „опримеряват“ теоретическите тези идва да посочи, че световната литература, мислена в инициационната релация „една малка — няколко големи“, се затваря в кръга на ограничен брой автори от древногръцката и римска античност, минимален брой примери от европейското Средновековие (появява се единствено *Песен на нибелунгите*), ограничен брой ренесансови автори, центрирани около Шекспир и огромен брой френски и руски автори от XIX и началото на XX век: т. е. световната литература е чиста функция на представата на една българска гледна точка за това каква е добрата, класическа литературна образование⁷⁸. А самата гледна точка е ефект на определен тип културна хегемония върху културната периферия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По време на българското Възраждане дискурсът на новата българска литература и дискурсът на литературната наука и критика (можем да го наричаме български филологизъм, защото науката за литературата и художествената критика по това време са сплетени с езиковедството, фолклористиката,

⁷⁸ Доколкото ми е известно, в малко източноевропейски страни съществува странната университетска филологическа дисциплина, наречена *Западноевропейска литература*. В българската филологическа традиция тя се появява вероятно под руски влияния — симптоматични са учебниците по старогръцки, римска и западно-европейска литература на П. Кохан, които се появяват в превод в България в края на 30-те години. Тази дисциплина мисли „европейската литература“ като един цялостен феномен — независимо от факта, че националният модел на европейска литературна и интелектуална комуникация съществува по-скоро през Средновековието и по времето на ренесансовия хуманизъм и се разпада с

критиката, библиографията и пр. в трудно разчленим комплекс) възникват едновременно и в акт на взаимно обуславяне: националната литература не може да бъде събрана във „фонд“ и почитана като съкровищница от класически текстове без помощта на инфилтрирания в образователни институции филологизъм. От своя страна филологизмът съществува само и единствено доколкото е национален: в него се влагат социални енергии *заради* българската литература, заради българския език и фолклор — така че още в своето възникване той е поел в себе си вторична и обслужваща, патриотична функция. Това, че в случая той обслужва идеологически, а не технически, комуникативни, икономически или търговски практики, е без значение — от значение е само, че мотивът на неговото възникване не е създаване на „чисто знание“ за един предмет. На него сякаш изначално му е отказано да бъде наука *an sich* и да се занимава с наднационалните и универсални проблеми на литературното произведение, вкуса, образа, структурата, поетическата функция, интерпретацията. Българският филологизъм е обвързан и несвободен по отношение на дълбоката идеологичност на своя предмет, нещо повече, той е главният активен агент на нейното създаване.

Кърджиев е интересен именно с това, че прави опит да наруши този императив на националните филологически занимания и започва да се занимава директно с теоретичните проблеми на едно универсално литературознание. Негови образци са сякаш самите Аристотел и Цицерон, задачата му — постигане на системата на поетическите образи и на това *що е изкуство*. Той е точката, в която академическият дискурс за литературата, произведен на български език, сякаш се откъсва от своите идеологически, обслужващи функции — а това означава и от своята локално-национална обвързаност — и започва да се занимава, като всяка истинска наука, с универсални закони.

Универсалните амбиции обаче не водят необходимо до универсални резултати — по-скоро се оказва, че в случая „Кърджиев“ от тях следват редица парадокси.

В опита си да се откъснат от традиционната вторичност по отношение на българската литература, теоретическите опити на Кърджиев попадат в едно литературоведско *никъде*. Пределно академичните занимания на Кърджиев се оказват на практика не-академични — те не са в патриотично-обвъзникването на националните движения, а националните идеологии, националните литератури и националните филологически институции са важна част от тях. Както показват изследванията (вж. *Канон и антология* на Владимир Трендафилов, ръкопис, части от него публикувани в *Литературен вестник* и във в. *Култура*, бр. 31 от 2 август 1996) националните култури променят и типа на сборника, христоматията и антологията от текстове, които все повече се отнасят към модела на *националното*, а не *европейското* златно съкровище (характерно е заглавието на антологията на Френсис Търнър Палгрейв от 1861 „Златна съкровищница на най-хубавите песни и лирически стихотворения, писани на английски език“). Аз се съмнявам — макар че това, разбира се, изисква детайлна проверка — че романистите във Франция, англичистите в Англия или германистите в Германия имат включена в своите университетски програми дисциплина, подобна на *Западноевропейска литература*. Може да се предполага, че именно външоставеността, *изключеността* от политическата, военна и културна хегемония на нации като руската и българската поражда нуждата от „компендиума“ на текстове на хегемонните култури-компендиуми (христоматията на Вазов и Величков, на Костов и Мишев и пр. са добър пример за тях), които не са факт на самите хегемонни култури. Т. е. странното съжителство на Албер Самен и Хайнрих Хайне е по-скоро конструктор на източноевропейския поглед, а не реална културна среда на „европейския интелектуалец“, който след края на XVIII век е твърде потопен в собствената си национална култура. Би било интересно да се сравнят Кърджиевите примери с примерите, които дава една немска или една френска теоретическа поетика.

служващите традиции на българската академична литературна наука, нито на българската критика и есеистиката — и съответно са тотално игнорирани от всички университетски хора, литератори и критици. Но те имат още по-малко, да не кажа нищо общо и с онова, което модерната литературна наука прави във Франкфурт, Гьотинген, Йейл, Цюрих или Лондон, с академическия литературоведски дух в Карловия университет или в Принстън.

Универсалността и глобалността на амбициите не могат да компенсират откъснатостта от конкретните водещи (или ако искаме — хегемонни) центрове и конкретните водещи (хегемонни) професионални общности в развитието на една наука: откъсвайки се от една провинциалност, Кърджиев попада в друга — тази на неориентираността, отпадането от професионалния дебат, липсата на комуникация, на старомодността и дилетантизма.

Финалният парадокс е, че неговият литературоведски дискурс все пак не е в състояние докрай да се откъсне и от „българското“ (мислено тук като невидими ценностно-идеологически напрежения, конституиращи предмета „литература“), което като родилно петно бележи всяка негова универсална амбиция. Дедуктивната му система би трябвало с еднаква неутралност да черпи своя материал отвсякъде, от цялата световна литература. Но самата „световна литература“ се мисли от него също като „фонд“, съкровищница от пълноценни и типични примери, илюстриращи въпросните общи закономерности. А изследването на тази „пълноценност“ — изследването на стратегията, с която Кърджиев *илюстрира* общите принципи, т. е. на скритата политика на репрезентацията на *световното* чрез отделни примери — разкриват в последна сметка идеологически нехомогенната структура на Кърджиевия „класически фонд“. Политиката на примерите е онази, която видимо и невидимо носи в себе си неизбежни национални предпоставености, асиметрии, табута, империални и колониални напрежения. В теоретическите трактати на Кърджиев световната литература е видяна с една не универсална, а твърде българска оптика, която за самия Кърджиев вероятно изглежда несъзнателно по обратен начин — не българска, а очевидно универсална, безпроблемна.

Същественото е, че отново световната литература се оказва *фондът, съкровищницата* от велики и класически произведения. Т. е. тя се оказва културно-идеологически конструкт, аксиотопия — едно секуларно-сакрално поле, в което, зад привидната мирна съвместност на класиките, има ясни отношения на хегемония, йерархии, аспирации и агоналност. Без Крум Кърджиев да иска това, невидимото вместилище, откъдето той черпи своите примери, се оказва отново онази идеална сцена, в която една малка и млада литература иска да се „нареди“ сред големите, да излъчи свои примери, не просто като илюстрации, а като класични примери, образци — и те подобно на пасажите от Шекспир, Толстой и Гьоте да могат да илюстрират (но и да „дават за пример“) това *Що е литература*. В последна сметка в подводната „политика на примерите“ на Кърджиев отново, подобно на откровените намерения на българските възрожденци, една „малка“ литература иска да бъде забелязана от „големите“, без самата тя да забелязва другите малки литератури. Тази аспирация на „младите“ литератури и литератори вероятно е и архетипната фигура на *класиката* — от времето, в което в песен четвърта на *Ад*, на зелената поляна пред замък в Лимбо, преддверието на Ада, се е събрала компанията на класиците — Хораций, Овидий, Вергилий, Лукриан, начело с Омир — и в нея 33-годишният Данте, зачинателят на новата

италианска и на новата европейска литература, иска да бъде *за шести член приет*. И теоретизациите на един шуменски литературовед, който подобно Иво Андричевия консул в Травник, пише самотни ейдологически поеми, не могат да се откъснат безнаказано от това поле — скритите му идеологизми ги произват, когато най-малко очакват това. И „универсалната” поетика на Кърджиев, която е имала амбицията да бъде автономен, не-приложен и не-локален научен текст, в последна сметка все пак участва приложно в стабилизирането на онзи локален участък от дискурса, наречен „българска литература”. Съзнателно или несъзнателно, тя въпроизвежда чрез политиката на своите илюстрации релационната двойка „културна хегемония/културна аспирация”, така характерни за цялото българско литературно самосъзнание и за неговото автоконститутивно отношение към *големите* литератури от Възраждането до днес. Получава се така, че „фондът” на българската литература се мисли в динамиката на това отношение като съвкупност от онези текстове, които са *за шести член приети* в „световната литература” — т. е. в една културна утопия, съществуваща в конкретния си вид (в конкретните си *списъци*) единствено в българския поглед; по-скоро в дискурса на самия Кърджиев, отколкото в някаква конкретна културна реалност.