

Блянът на (не)сигурността: формиране на канони в постмодерната епоха

Михай Сегеди-Масак

Словесният двубой между Вотан и Фрика във въвеждащата сцена на второ действие на *Валкюгра* е характерен пример за онази дискусия, която поддръжниците и противниците на „Kanon der Gewesheit“¹ непрекъснато възобновяват. И макар в края на XX век мнозина да атакуват – в името на потребностите на масите или на културната релативност – устремилата се към неповторимост култура на малцинството, много повече са хората, които се отнасят по-радушно към анархизма на Вагнеровия бог, отколкото към консерватизма на съпругата му, добре е да си припомним, че в тетралогията се оказват с шансове и двете гледни точки. Канонът е продукт на въображението, но без него не може да съществува интерпретация. Фрика заема своята позиция прекалено бързо, без колебание, въз основа на предразсъдъци и с оглед на непрекъснатостта; начинанието на Вотан в не по-малка степен е обречено на провал. Оказва се, че изкореняването на ангажиментите към свободата, към традицията не е нищо повече от една мъглявина. „In eigener Fessel fing ich mich, ich Unfreiersteralter“ – обяснява елегичният герой на тетралогията на Брюнхилда в началото на следващото действие.

Къпе се в блянове онзи, който си мисли, че е в състояние да се издигне над родените от ситуацията предпоставки. Посветеността на читателя (неговата компетентност) зависи – поне отчасти – и от това, живее ли в съзнанието му даден канон, тоест културна граматика, наследство, което да се приема като достоверна интерпретация. Предварително ще изтъкна, че когато говоря за интерпретация, оставям настрана различieto, което прави Дилтай между обяснението, което се отнася до естествените науки (Erklärung) и схващам разбирането за духовното познание (Verständnis); обяснението на текста (херменевтиката) преди всичко като екзистенциално-теоретичен (онтологически), а не познавателно-теоретичен (епистемологичен) анализ; и накрая – занимавам се изключително с художествени творби, ерго, оставям встрани специфичните въпроси, които възникват при прочита на християнските текстове.

Опитите да се отстоява вкуса са неразривно свързани с историята. Няма неопитен, начинаещ читател. А и едва ли е възможно да се постигне наистина самобитно тълкувание на дадена художествена творба, щом

¹ Friedrich Nietzsche. Über Wahrheit und Lüge in ausermoralischen Sinn. Werke in drei Bänden. München: Carl Hanser, 1956, III. kötet, p. 312.

никой от нас не може да се освободи от въздействието на предишни оценки. Преживяванията ни поначало се влияят от нагласи, свързани с канони. Текстът не е фиксиран във форма, която да не подлежи на дискусия, интерпретацията се придружава от съпоставки между отделните текстове. Прочитът на всяка творба се осъществява само в контекста на други произведения.

Буквалното значение на думата канон е „правило“, но тя е използвана и като метафора на „мярка“, в противовес с „апокриф“, който първоначално обозначава „скрити“, дори „лъжливи“ текстове². Но и от метафоричното естество на двата израза може да се усети, че разликата между достоверно и недостоверно е променлива, че каноните са продукти на въображението, и поради тяхното разрушаване, както и създаването, не биха могли да бъдат окончателни.

Лесно е да повярваме, че създаването на канона в западната литература води своето начало от тълкуванията на Библията. Всъщност формирането на канона в християнските текстове е александрийска привичка, така се стимулира „каталогизирането“ на автори, съответно текстове, които изразяват водещи тенденции в даден жанр. Авторите на граматика в Александрия наричат канон онези сборници с гръцки текстове, които поради чистотата на техния език са смятали за образцови³. Стабилизацията на такива сборници им придава неоспорим авторитет и става мерило за ценностните присъди.

Естествено богословието оказва огромно въздействие върху формирането на канона в западния свят. Съборът в Тридент от 1516 г. допринася решаващо за завършването, „приключването“ с библейския канон, а намаляващото влияние на църквата през последните две десетилетия също се превръща в една от причините за културния релативизъм.

Канонът определя кои продукти на културата притежават неразколебана ценност в очите на общността, която ги интерпретира. Той е склад на познания и заедно с това въплъщение на историята. Традиция, стабилизирана в канон, означава, че дадени текстове и тълкувания са се превърнали в „съхранени“, в образцови, че са се сдобили с авторитет. Независимо коя част „чета“ като канон, в ролята на фон на тълкуванието участва и самата цялост на канона. Рифатер например отхвърли обяснението, което Якобсон дава на *Котките* на Бодлер – поради факта, че изследователят, възпитан в духа на формализма, възприема твърде ограничено литературните явления, предмета на интерпретацията; не се съобразява с канона на френската поезия.

Всеки канон образува ценностна система. В нейните рамки може да се подсили или опровергае дадена ценностна присъда. Канонизирането е резултат на рутина, то е „необходимост, която, макар и предпоставена,

² **Frank Kermode.** *The Classic: Literary Images of Permanence and Change.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983, p. 172.

³ **Bruce M. Metzger.** *The Canon of the New Testament: Its Origin, Development, and Significance.* Oxford: Clarendon Press, 1987, 111, 289–290.

активира съображения, които не изискват отговор, полемика, доказателства⁴. Рангът на канона следователно напомня едва забележимо природата на собствените имена. Ако възприема една творба като централна част на канона, с това не доказвам нейното величие, само я назовавам: *Илиада*, *Божествена комедия* на Данте, *Фауст* на Гьоте. Текстовата същност на тези творби е до такава степен скрита, че е почти невъзможно те да бъдат прочетени.

Знаем не само за съхранили се, но и за възкресени, възстановени канони. Те могат убедено да бъдат формирани или разрушавани, така се стига до извода, че канонът е явление с две лица, „което може да означава, от една страна, несмуцавано, подразбиращо се от само себе си, съществуване на дадена творба от миналото в настоящето, от друга – съзнателно усвояване на наследството“⁵.

Ако някой вярва в даден канон като в цялостност с определено значение, то той е убеден, че осмислянето на принадлежащите към канона текстове улеснява подобна вяра. Всеки канон предполага интерпретираща общност. И понеже е продукт на традицията, с лекота може да възникне в резултат на индивидуалната воля. Никой не може да замени „онова, което неговите предци и страна са пропуснали при предишните поколения“⁶. Скрытата в канонизацията сигурност трудно може да бъде разделена от наследството, тъй като „традицията не е нещо, което може да се изучи докрай, не е нишка, която човек може да издърпа, щом поиска – и предците по същия начин не могат да бъдат селектирани от никого“⁷.

Не подлежи на съмнение, че формирането на канона зависи от времевия фактор. В литературата идеалът на канона губи много от своя кредит, когато латинският престана да бъде *lingua franca* в науката. В музиката обаче е трудно да говорим за формирането на канон преди XVIII век, доколкото преди това всъщност се е изпълнявала само съвременна музика⁸. Вероятно каноните са имали по-голяма продължителност в някои части на Азия, отколкото в Европа, поне от Ренесанса насам. Причината може да се търси евентуално и в по-строгите форми на тиранията.

Тръгвайки от времевия фактор, канонът би могъл да бъде наречен институционализирана граматика на очакванията. Такава система на интерпретационните процеси, с помощта на която дадена общност е в състояние да съхрани собствените си интереси.

Полемиката между Вотан и Фрика напомня и поведението на невярващия индивид, въвн от чието съзнание остават авторитетът и реалностите на интерпретациите. Каноническият ранг на отделните текстове и обяснения поначало е резултат от продължителен процес, при който ня-

⁴ Ezra Pound. Guide to Kulchur. New York: New Directions, 1970, p. 312, 317.

⁵ Carl Dahlhaus. Grundlagen der Musikgeschichte. Köln: Hans Gerig, 1977, p. 107.

⁶ T. S. Eliot. After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy. New York: Harcourt, Brace and Co., 1934, p. 51.

⁷ Ludwig Wittgenstein. Culture and Value. Chicago: The University of Chicago Press, 1984, p. 76.

⁸ Joseph Kerman. A Few Canonic Variations. In: Robert von Hallberg (szerk): Canons. Chicago: The University of Chicago Press, 1984, p. 181.

кои творби и интерпретации получават избрана роля за определена общност. Строгостта на каноните показва силно колебание в историята, затова е целесъобразно да се говори за различни степени на канонизацията. „Grand siècle“, „Augustin“ или Викторианската епоха създават канони със сравнително определени контури, в отличие с нашата съвременност. Има интерпретатори, които се стремят към затваряне на каноните, други обаче пледират за тяхното отваряне. Дьорд Лукач, Ф. Р. Лийвис или Айвор Уинтърс принадлежат по-скоро към първата група, а Дежьо Костолани, Вирджиния Улф и Езра Паунд – към втората. Стефан Георг, Езра Паунд и унгарските поети преводачи от кръга „Нюгат“ от началото на века разширяват националния канон, понеже го смятат за провинциален, докато Барток и Кодай стесняват канона на народната музика, изключвайки от него онова, което се смята за достоверно от Брамс и Лист. От средата на XVIII век се появи концертната зала, чийто сценичен градеж поощрява един сравнително постоянен, дори относително стеснен канон.

Промените в строгостта на канона са свързани с възхода и упадък на художествените и идейни движения. При литературата дори и езикът на интерпретацията е тясно свързан с различните направления. Основните положения, които регулират написването на метатекстове, много често биха могли да се изведат от формообразуващите принципи на отделните литературни текстове през дадена епоха. Известна е зависимостта между руската поезия на футуризма и литературната история на формализма. Бих могъл да приведа и по-стари примери. Класицизмът, подчертаващ важността на реториката, създава впечатление, че интерпретацията притежава общовалидни правила. Романтиците, напротив, се поддават нерядко на изкушението да мислят, че всяка творба предполага нова интерпретация. „Трайността не е цел за онези, които смятат, че преди тяхната епоха са се случили малко неща или нищо, и за които всичката надежда е откритието.“⁹

Със сигурност обаче канонът, тоест творбите, които дадена общност смята за значителни, и системата за интерпретиране, възприета като валидна, всякога предполага забравяне. Онова, което е паметен знак за определена общност, за друга общност може да се превърне в историческа ценност. Всяко движение преоценява по-раншните интерпретации. Кьолчеи не одобрява отделни изрази в стихотворенията на Бержени; авторите романтици подтикват творбата да се възприема като цялостност; позитивистите четат текста като животоописание или като документ за историята на идеите, или като доказателство; сецесионът, който разбира интерпретацията като изкуство, почти се отказва от изискването да се тълкува; последователите на духа на символизма пък се стремят да определят иманентната значимост на произведението.

Обобщено – въз основа на казаното дотук може да установим, че канонът предполага такова наследство, което би могло да се възприеме

⁹ Edmund Burke. Reflections on the Revolution in France. Chicago: Henry Regenery, 1955, p. 127.

като подразбиращо се от само себе си, оставяйки в същото време недосягаемо за непосредствено проникване, и все пак неотменима е необходимостта от усвояване на това наследство. За да бъде разбрана по-дълбоко подобна двойственост, се налага осъществяването на психологически, социологически и исторически гледни точки. С други думи, определянето на канона трябва да се търси с помощта на категориите ценност, общност, институция и история.

Канон и ценност

Канонът е по-скоро ценностен ред, отколкото времева последователност. Не съществува строго индивидуална ценностна присъда. Вкусът предполага оразличаваща дейност, формирането на канона означава отделяне на същественото от онова, което се пренебрегва. В идеален смисъл действителната ценност и възвишената преценка съвпадат, не може обаче да отпадне интересът към коренните преоценки. Може би няма да е преувеличено, ако се твърди, че историята е постоянна преоценка на миналото. Съхранението на ценностите поначало предполага съществуващ канон, но често се конфронтира и с движения, които отхвърлят канона. Големите идейни и художествени направления погребват по-ранните канони и поставят под съмнение предишните интерпретации. И тук може да се позовем както на протестанството, така и на свободните принципи (либерализма). Борбата за демокрация не може да се отдели от принципа на самонаправляването и в такъв смисъл се възправя срещу идеала за канон, свързан неоспоримо с признаването на авторитета.

Онези, които наричат съвременността ни постмодерна, всъщност смятат, че част от метафизичната традиция е оразличаването между съществено и случайно, между старо и ново. Според тях канонът е „бриколаж“, съчетаване на несъвместими една с друга творби, което поставя под въпрос правото на съществуване на систематизираното изследване на изкуство и литература. Различните художествени продукти се подреждат така един до друг, че губят историческото си своеобразие. В постмодерния роман или сграда се смесват елементи, принадлежали първоначално към най-различни епохи. Пробужда се съмнение по отношение на мисълта, дали културата се движи отнякъде нанякъде.

Говорят за окончателното отмиране на каноните. Съмнявам се в правомерността на това предположение. По-вероятно отново е в ход реструктуриране на културното наследство. Романтиката също предусещаше края на интерпретационните общности, когато се стремеше да изтъкне самобитната валидност на индивидуалното преживяване, но създадената от него промяна доведе впоследствие до формирането на контраканон.

Характерно е, че Пол де Ман – авторитетен представител на деконструктивистката литературна наука – почти не се занимава с културата на късния XX век. Заслужава внимание и обстоятелството, че – критикувайки каноничните литературни възгледи на свой съвременник – той признава следното: „Колкото и да обвинявам Яус, че не се е освободил от

класическите обвързаности, по-добре от него и аз самият не мога да го постигна¹⁰. Макар да е възможно твърдението, че холокостът означава пробив в западната цивилизация („Аушвиц отваря или затваря една история, която се различава от досега познатата ни“¹¹), едва ли е случайно, че повечето изявления, погребващи културните канони, „високото изкуство“, „смисъла на свързването на настояще с минало“¹², произхождат от Съединените американски щати. Разстоянието между олекотените синтети на журналистите и изтънчените варианти на демонстрираната срещу каноните несигурност, разбира се, е твърде голямо. Като средноевропейци си спомняме за един груб или канонизиран марксизъм, когато четем, че „йерархичният възглед за литературата е остатък от едно отминало, класово структурирано общество, което вече губи действителността си в света на масовата комуникация и развитата технология“¹³. По-сериозно внимание заслужава обаче онова предупреждение на прагматичния мислител, според което „не съществува правилен начин за описанието, въобразяването или усещането на „света“, по-скоро става въпрос за еднакво добри, но диаметрално противоположни прийоми – тоест съществуват много действителни светове“¹⁴.

Колкото и да се различават едни от други повърхностните, или изтънчените разновидности в отрицанието на каноните, те имат общ елемент, и той може да се свърже със сравнително младата история на Америка, с разпокъсаността на нейното минало. Не познавам друг такъв музей в Европа, като галерия „Фрик“ в Ню Йорк, където в една зала могат да се видят творби на Жерард Давид, Търнър, Рембранд, Веласкес, Ел Греко, Гоя, Якоб или Рюиздал, Хобема и Горо. Тази сбирка поставя картините в съвсем друг контекст, в сравнение с европейските музеи, които почитат хронологията. Важно е не историческото развитие на художествените творби, а тяхната способност да реализират принципно предпоставените възможности за организация на формите в живописа. Подобна перспектива може да има ползотворно, освобождаващо въздействие върху зрителя – европейец. Заедно с това тя ни напомня, че отрицанието на историята е явление, което характеризира не само късния XX век, но то в някаква степен се явява резултат от относителното обедняване на историческото съзнание, и като такова е американска особеност.

Без съмнение, разрушаването на каноните се свързва с обстоятелството, че днес – за разлика от миналото – много повече художествени

¹⁰ Paul de Man. *The Resistance to Theory* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 72.

¹¹ Philippe Lacoue-Labarthe. *La fiction du politique: Heidegger, l'art et le politique*. [Paris:] Christian Bourgeois, 1987, p. 71.

¹² Cynthia Ozick. *A Critique at Large: T. S. Eliot at 101*. *The New Yorker*, November 20, 1989, 152–153.

¹³ Leslie A. Fiedler. *Literature as an Institution: The View from 1980*. In: Leslie A. Fiedler-Houston A. Baker (szerk.): *English Literature: Opening the Canon*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1981, p. 85.

¹⁴ Nelson Goodman. *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984, p. 14.

произведения са достъпни за възприемателя. Това може да доведе не само до свобода на вкуса, но и до неговото олекотяване. Съвременният студент познава най-различни интерпретационни методи, но се случва да не може да ползва нито един от тях, певците се изявяват в различни опери, но колко от тях се доближават до Тристан на Мелиор, до Лайдер или Брюнхилда на Флагщад. Още през 1903 г. един голям американски писател (в момента, когато отново се връща на родна земя) прави следния паралел между културата на своето съвремие и тази на изчезналите общества: „Притежаваме повече, отколкото са имали те, но остава все по-малко място за нещата в собствения ни живот и в собствените ни преживявания, и така, макар нашият вкус да е от по-висок ранг, той е по-малко действен, оттук разполагаме с по-скромни начини да съпреживеем зависимостите, а количеството им измества тяхното качество. Може да се гордеем само с количеството“¹⁵.

Според общоприетото мнение, по-достоверна е собствената, отколкото вторичната интерпретация, не трябва обаче да забравяме, че културата е неразривно свързана с подражанието, с възприемането на оценки на другите, а и индивидуалната интерпретация е винаги относителна, тя може да възникне само в съотношение с даден канон. Никога не бих могъл да бъда първият читател на една книга, първият зрител на *Мона Лиза*, или първият слушател на *Анасионата*. Интерпретацията предполага всякога наличието на някакъв канон. Когато на младини се занимавах с анализ на унгарски поетични творби от XIX век, аз исках всъщност да се отдалеча от канона. Всички се възпитаваме на основата на един такъв канон, който не можем никога да забравим. Суета е да се смята, че самите ние сме интерпретатори на произведенията. Но и сега бих подкрепил предишната си мисъл, че у нас, в Унгария интерпретаторите понякога са подвластни на характерен за времето провинциализъм, доколкото сравнително рядко се наемат с нов прочит, по-точно, препрочитане на текстове, създадени преди XX век, затова и канонът е толкова закостенял.

Редки са случаите на коренна преоценка. Литературата ни е изпълнена с вкаменелости и култът често потапя в забвение произведенията. Каквото и да е мнението ни за деконструктивистката школа, едва ли е добре, че техните интерпретационни методи имат твърде малко въздействие. Мнозинството от унгарските литературоведи живее в плен на текстовата категоричност, авторовото намерение и предметната интерпретация. Не се отчита трезво, че в нашата страна съществуват интерпретационни общности, които се различават кардинално едни от други, те зависят от възрастта, пола, произхода, образованието, политическите възгледи.

В миналото също не съществува единен унгарски вкус. В първата половина на XX век например се формират три различни канона, под знака на съхраняването на ценностите, обновата и народността. Дори и

¹⁵ **Henry James.** William Wetmore Story and His Friends: From Letters, Diaries, and Recollections. New York: Grove Press, é. n., I. kötet, p. 17.

във връзка с модерността битуват различни схващания. Списания като „Хусадик Сазад“ (XX век), „Нюгат“ (Запад), „Селем“ (Дух) и „Тет“ (Действие) провъзгласяват с еднаква убеденост, че всяко едно от тях олицетворява бъдеща Унгария. И колкото и да съществуват допирни точки между тези движения, като цяло техният ценностен ред е несъвместим. „Вашарнапи Кьор“ (Неделен кръжец) живее в руслото на градския, „Нюгат“ – на провинциалния живот; позитивизмът на „Хусадик Сазад“ се отличава решително от метафизичната ориентираност на „Вашарнапи Кьор“; унгарщината на Ади или на Бабич противостои силно на интернационализма на Кашак. Бабич се опитва да обвърже себе си едновременно с дейността на Ницше и на Петерфи, а Лукач започна да изследва теорията на романа и на трагичното, без да има предвид написаното преди него по тези теми в Унгария. Очевидно е – макар и да остава неразкрито, – че тези четири движения си представят модерността по четири различни начина. В сравнение с какво те са в състояние да бъдат модерни? По-модерен ли е романът *Злато в калта* от *Вратата на живота*? Щом приемаме, че интерпретацията е диалог между творба и читател, модерността също не може да се смята за предпоставена, тъй като е функция на променящата се перспектива. Свободните стихове на Лайош Кашак и поезията на Йозеф Ердейи се смятат за части на канона в общност, изповядваща различен ценностен порядък в миналото. Само след обективното съобразяване с подобна напълно различна ценностна система, може да се стигне до актуалното реструктуриране на националния канон. Заблуждава въпросът има или няма право личността, която оценява дадена творба. Много повече си заслужава да бъде намерен отговорът, защо, въз основа на какъв канон се формулира една или друга оценка.

Канон и общност

Може да разглеждаме канона като предпоставка на културата. Това доказва, че в повечето общности има такива текстове и интерпретации, които трябва да се познават от всички, които смятат себе си за образовани. Мисловните форми, характерни за отделните епохи, могат да бъдат анализирани с помощта на общовъзприетите в същите епохи интерпретации. Гимназията играе решаваща роля в Централна Европа именно посредством интерпретациите, представени като валидни през втората половина на XIX и първите десетилетия на XX век. Тези интерпретации се основават върху обществен договор и съгласуване на мнението на хората, които се отличават с добра осведоменост. Този, който ги усвои, става част от средната класа. Въпреки че в тях се съдържат безспорни обществени предразсъдъци – както в английскоговорящите страни, където литературата се изучава съобразно предразсъдъците на белите спрямо черните, на жените спрямо другия пол, на работническата класа спрямо аристокрацията – с изчезването на този тип училища общата образованост се разпада, или поне се оказва в упадък. Онези, които твърдят, че вкусът не може да

бъде обществена привилегия, че изкуството трябва да стане достъпно за масите, отнемат кредита на доверие от образоваността, която е неразделна от принципа, съгласно който достъпът до продуктите на културата се постига с помощта на интерпретационни прийоми.

Поначало канонът предполага равновесие на ценностите. Той действа само тогава, когато чрез него се осъществява борба на противостоящите една на друга ценностни системи. Прекомерното единство, изключителността може да породни провинциалност – такава опасност заплашва и нас, унгарците: имам предвид канона, създаден под знака на народностната култура, на националния класицизъм – необичайните различия обаче лесно причиняват суматоха на ценностите.

През отделните периоди и в отделните области може да съществува *koiné*, тоест единна знакова система. За такъв се смята музикалният класицизъм в Средна Европа, около 1780–1810 г. Единството на стила винаги е в синхрон с неговата интерпретация. Формирането на канона води след себе си до навици в четенето. Янош Хорват например интерпретира унгарската литература, общо взето, въз основа на схващането на Аран за поезията. Онези художествени форми, които са изложени прекалено на законите на пазара – от приготвянето на изпечените глинени съдове до писането на романи – са по-последователни в изграждането на канони, но разликата е само частична в сравнение с онези области, където индивидуалната инициатива се осъществява по-свободно.

Каноните играят решаваща роля във формирането на идентичността на общностите, на техния авторитет и образ за самите себе си. В западната култура най-много национални канони са създадени през XIX век. В края на XX век промяната на средата руши наследството, получено от миналото. Урбанизацията намалява езиковите различия, отликите между изразеното и неизразеното, изкуството и не-изкуството, музиката и шума, културната образованост и природните закони, преобразуването на пейзажа пък променя понятието „поетично“. Защитниците на постмодерната ситуация подлагат на съмнение целеполагащия принцип, а той е в тясна връзка с историческото съзнание, което създава канона.

Мнозинството от историците на унгарската литература и изкуство наложи два целеполагащи принципа. Някои от тях, например Янош Хорват или Дежьо Сабо, търсеха разгръщането на националния характер в литературата, други, като Фюлеп или Кашак, бяха поклонници на новаторството, на самобитността. И двете гледища принадлежат към наследството на XIX век, и двете могат да се оспорят в края на XX век. Съмнявам се, че днес би могло да се напише история на унгарската литература под формата на *Bildungsroman*. Вероятно под въпрос е и обстоятелството, че историята на писмената традиция на унгарски език може да се тълкува като проява на националната съдба. От друга страна обаче, някои с лекота биха могли да заявят, че развитието на унгарската литература се е направлявало от налагането на ценностите на обуржоазяването и либерализма. Много лоши творби са написани под знака на провъзгласените принципи от френската революция, в унгарската лите-

ратура също могат да се посочат редица текстове, които са по-скоро носители на култура, отколкото художествени творби. Приемайки риска от евентуални нападки, като пример бих посочил прозата на Пал Сабо, Петер Вереш и дори на Ййеш, от една страна, и стиховете на Бела Балаж или романите на Кашак и Антал Серб, от друга.

От обезценяването на идеала на канона би могло да следва още, че литературната история и историята на изкуството, поставящи в центъра на своите изследвания прогреса, се нуждаят от ревизия. За да не стане грешка, нека подчертая – мисля не само за марксистките тълкувания, но и за онези, да речем, на Антал Серб или на Лайош Кашак. И техните разбирания са свързани с предходната на Ницше, дори и на Флобер епоха. Подобно е положението и с Дьорд Лукач – имам предвид както марксистките му произведения, така и неговия труд *Теория на романа*.

Изискването да се извърши преоценка на националния канон възниква още през първата половина на 80-те години на ХХ век, когато става ясно, че унгарската литература, която в миналото „във всички сфери на обществения живот поемаше задачи от практическо естество“, в променените условия придобива вече друга роля. През 90-те години тази промяна в перспективите става още по-очевидна. Въпрос е обаче дали по-раншните организационни принципи на националния канон могат да се заменят с основните повели на „модерното значение“¹⁶. Категорията постмодернизъм може да бъде подложена на остра дискусия, но тя би могла да притежава евристична стойност, доколкото спомага за разпознаване на въпросителните, отнасящи се до принципа на развитието. Кой роман се вписва в ситуацията на десетилетията между 1880 и 1900 г., *Жерминал* или *Ефи Брист*? Кой и кога решава кои са основните въпроси на даден период? Не само по отношение на националната съдба; във връзка с каноните, създадени под знака на линейния прогрес, също може да възникне съмнение, защото има епохи, когато е невъзможно да се предположи еднопосочен развой на световната литература. Разбиранията на Флобер и на Достоевски за романа се изключват взаимно. Всеки създател на канон предполага развитие, когато говори за езици (дискурси), диалогирани един с друг в даден отрязък от време.

Колкото и да е категорична силата на промените в културата през нашата епоха, смятам за вероятно, че тя може да подпомогне не само рушенето на старите канони, но и създаването на нови. За нас като унгарци, предвид относителната ни езикова изолираност, е особено важно да поставим въпроса, доколко нашата национална култура може да се превърне в органична част от европейското наследство. И макар с право да упрекваме другите нации, че не обръщат подобаващо внимание на унгарската литература, едва ли бихме могли да твърдим за себе си, че виждаме в единство собствената си и другите литератури. Не смятам, че е целесъобразно обучението по чужди езици и катедрата по унгарска литература да са по същество независими едни от други, усвояването на унгарска лите-

¹⁶ Kulcsár Szabó Ernő. A zavarbajjtó elbeszélés. Budapest, Kozmosz Könyvek, 1984, p. 40.

ратура да протича отделно от изучаването на „световната“, и то в периода, когато много по-големи нации внасят изменения в тази насока. Във Франция до 1959–1960 г. кандидатът за „professeur agrégé de lettres“ трябваше да познава както френската, така и гръцката, и латинската литература. През същата година се създава и „agrégé de lettres modernes“. За да бъде получена титлата, е необходимо да се усвои учебен материал, който съдържа френска и чуждестранна литература във всичките им основни постановки и връзки¹⁷. Така се опитват да приблизят един към друг въображаемия канон на националната и на чуждестранната култура.

Дори и да имаме резерви спрямо компетентността на сравнителното литературознание, институционализирането му неизбежно поставя под въпрос правото на съществуване на националния канон като подбор и интерпретационен опит. Мнозинството унгарски литературоведи разглеждат произведенията сами по себе си или като част от конкретно творчество, а това означава строго ограничена форма на текстовата интерпретация.

Каноните и културните институции

Постоянството на каноните зависи винаги от онези институции, които им осигуряват авторитет, от друга страна, институциите на културата – от библиотеките до училищата – са немислими без валидни, общоприети канони. Училищата правят възможно разпространението на отделните интерпретации. Понеже са идейни движения, а и силите на политическата власт могат да принудят институциите на културата към приемане на отделни подходи; не само усвояването, но и присвояването са неразделни от интерпретацията, и изобщо не е лесно да се каже – приближавайки се до далечното – къде е границата между двете. Канонът е не само понятие на историята на културата, но и средство на властта. Улеснява, но и пречи на разбирането. А към институциите, налагащи канона, принадлежи не само училището, но и цензурата.

Институциите в устна или писмена форма традиционализират установения от тях канон. Учебният материал, второстепенната литература и преводите допринасят в голяма степен за втвърдяването на канона. Образователните институции още със структурирането си подсказват, че професионализмът и профилирането създават среда само за определени форми на интерпретацията. Жанровите различия на специализираната литература обозначават и самото понятие на изкуството.

Всяка интерпретационна школа тълкува произведенията въз основа на няколко ключови понятия. В художествените творби Хенри Джеймс търси проявите на гледната точка, формалистите – на излишъка и на преобладаващия елемент (доминиращото), Бахтин – на хронотопите и диалогичността, новите критици – на иронията и многозначността, Лу-

¹⁷ Yves Chevrel. Multiple Points of View: A Study of French Comparative Literature Syllaby. – In: Virgil Nemoianu-Robert Royal (szerk.): The Hospitable Canon. Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressures. Philadelphia-Amsterdam: John Benjamins, 1991, p. 137-152.

кач и последователите му – изобразяването на отчуждението, Бела Г. Немет и учениците му – приемите за тълкуване на битието. Всяко интерпретационно движение предписва употребата на установена лексика и така създава собствения си канон.

По-трудно е да се съгласува ролята на преводите. Произведението, пренесено на друг език, се издига до ранга на канон и едновременно се лишава от него. От една страна, преводимостта означава достъпност, от друга, непреводимостта напомня, че формата е свързана с канонизацията. „Затова поезията е по-трайна от прозата“ – твърди един музиковед¹⁸.

Преводът също доказва, че възприемателят има насреща си не въобще изкуството, а складиране на творби, преминали през строгата цедка на институциите. Цели жанрове са изчезнали от литературния канон или от музикалния репертоар, заедно с подхранващите ги колективни дейности. Вероятно може да се разбере, че църковните песнопойки са, общо взето, остарели. По-трудно се мотивира начинът, по който големите музеи решават какво точно да покажат на публиката. Колкото е по-голяма една колекция, толкова по-очевидни могат да бъдат гледищата за ценностите на канона, определящ подбора. Понякога предугаждаме дяволски кръг: издателствата се заемат с отпечатването на задължителните за училищата четива, докато преподавателите са принудени да преподават онези произведения, които са на пазара, тоест лесно се намират. Романът на Янош Ашбот *Мечтателят на мечти* има всичко на всичко две издания. Трудно е да се прецени дали причината е в незаинтересоваността, или пък е недостъпен за мнозинството, защото липсва в книжарниците. Много е възможно слабата популярност на творчеството на Карой Берци, Йощван Толди, Йодьон Ивани или дори на Петелеи в общественото съзнание да се дължи на критиците, които са направили твърде малко за тяхното признание.

Изпълнителското изкуство също може да се смята за форма на интерпретацията и като такава е много важен канонобразуващ фактор. Това естествено се отнася и за колекционирането на творби на изкуството, за основни библиотечни поредици или христоматии. Последните, освен че складираат знания, обозначават най-добре неопценимостта на авторите и произведенията. Съставеното от Полгройв *Златно съкровище* служи на викторианското възприемане на творби, от които са се учили поколения.

Въздействието на каноните е изпълнено с двусмислие. От една страна, каноните са необходими в обучението, от друга – рушат културата, доколкото подлежат на усвояване. Миналото е изпълнено с примери, че канонът се синхронизира с онези национални, религиозни или политически традиции, които в дадени общности са се смятали за водещи. Властта определя гледищата на достоверността. И не виждам никакво основание да предполагам, че в бъдеще положението ще се измени. Дори и пазарната икономика, характерна за либералната демокрация, е в състоя-

¹⁸ Alfred Einstein. Gröse in der Musik. Zürich-Stuttgart: Pan-Verlag, 1951, p. 25.

ние да потиска мнението на малцинството. Институциите са склонни да предизвикват терора на общественото мнение. Дава ми се възможност да прочета само всепризнатите, вече узаконените от авторитета книги. Същността на канона е такава, че той ограничава достъпа до културата. На читателя се предлага материал, избран съобразно гледни точки, които не могат да се нарекат художествени. Известната поредица трактати на Самуел Джонсън, („Lives of the English poets“), е създадена въз основа на предписан за книгопродавците канон.

Повечето канони се фиксират и от провъзгласяващия континюитета „говорител“ (porte-parole, Mundstück, Fürsprecher, spokesman) в името на дадена общност. И Лийвис, и Лукач твърдят, че достоверността на интерпретациите им се дължи на това, че придават валидност на ценностния ред на дадена общност. Схващанията им се разпространяват от институции. В случая с Лийвис сп. „Scrutiny“ и библиотечната поредица „The Pelican Guide to English Literature“ осигуряват популярност в най-широки кръгове на създадените или инициирани от него интерпретации.

Канон и история

Въпреки че канонът е прагматично понятие, а не въплъщение на иманентни стойности, от това не следва, че той е изключително придатък на историзма. Има романи, които могат да се интерпретират по-скоро като историческо доказателство, отколкото като художествени творби, а вътрешната ценност на отделното произведение не съвпада непременно с неговото историческо значение. Не могат да се пренебрегнат големите промени в сферите на вкуса. Съществуват времена, когато Оркана, Луини, Карачи, Мецу или Гуидо Рени се смятат за по-известни, отколкото Мазачо, Пиеро делла Франческа, Ботичели, Ел Греко или Вермеер. Още по-изненадващо е, че има художници, чийто ранг в същността си никога не се е променял значително. Ще се подкрепя с имената на Рафаел, Тициан или Рубенс. В по-късните епохи несигурността се засилва. Тенисън днес не изглежда така универсално валиден, както приживе, макар че го ценят повече, в сравнение с предишните десетилетия. Рангът на прерафаелитското изкуство след големия му упадък като че ли отново се въздига, втората половина на XX век пък определено цени сецесиона повече, в сравнение с отминалите периоди. Следователно може да заключим, че достъпността е единствена предпоставка на канона.

Въпреки че не може да смятаме канона за предписание, за синоним на същност, погрешно е да се отрича и неговата систематизираща природа. Изкуството е начинание на общността и частите на канона се обуславят взаимно, сякаш диалогират помежду си. Затова се казва, че „канонът не е опис, а разказ на случки съобразно мястото, времето, случая“¹⁹.

Разказът на случки не съществува извън основните хипотези. Изискванията във връзка с литературата и изкуството претърпяват толкова

¹⁹ **Hugh Kenner.** The Making of the Modernist Canon. – In: Hallberg (szerk.): Canons, p. 373.

коренни изменения през вековете, че само приблизително може да се потърси отговорът на въпроса: едно и също ли е означавала интерпретацията през XVII и през XX век, още повече че и предметът на интерпретиране силно се видоизменя. Смяната на класицизма с романтизма беше решаваща, но в едно отношение не прекъсна континуитета: романтиците не отрекоха като основна идея самостоятелността на знаковата система на самобитната художествена творба. Този континуитет направи възможно усещането за отношенията между творбите и каноничния разказ на случки. В музиката дори жанровата квалификация не загуби валидността си в канонобразната творба: „Палестрина представляваше католическата, Бах – евангелистката църковна музика, Хендел – ораторията, Глук – музикалната трагедия, Моцарт – оперната буфонада, Хайдн – струнния квартет, Бетовен – симфонията, а Шуберт – песента.“²⁰

Мисълта за силната личност, скрита зад нейните творби, означава такова споразумение между интерпретационната практика на класицизма и романтизма, което се оказва изходен пункт и за създателите на канони на XX век.

В романтизма обаче се включва и трети основен принцип, който означава единодушно отдалечаване от класицизма. В унисон с напредъка на промишлеността и еволюционното мислене инициативата и самобитността се превръщат в съществено поставяне на цел. В езика на канониформиращата интерпретация попадат думи като епигонство, тривиализиране и кич. Общовъзприето става предположението за историческите процеси, които водят в определени посоки.

Доколкото принадлежащата към канона творба е резултат на исторически процес, канонът притежава както динамична, така и статична проекция, тоест, каноните подсилват, но едновременно и отричат историята. „Канонът участва в постигането на нечие споразумение, като въплъщение на обща преценка. Затова в интерес на реформаторите на канона е да заличат предисторията на канонобразуването, или да я представят като история на низ от грешки.“²¹

Създателите на канона поначало четат в обратен ред миналото и с помощта на пропуски се стремят да удостоверят собственото си място в историята. В подобна пристрастна интерпретация на миналото са обвинявани дори Хегел и Хайдегер – двама мислители, които подхождат към философските традиции твърде канонично: „Стълкновенията, противоречията, борбите между философите отшумяват или улягат, и цялата история на философията е реконструирана линейно така, че по съдбовен начин да доведе до окончателния ѝ резултат – до завършека на метафизиката и на нейния представител, Хайдегер. Хегел унифицира филосо-

²⁰ **Dahlhaus.** Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980, p. 19.

²¹ **John Guillory.** The Ideology of Canon-Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks. – In: Hallberg (szerk.): Canons, p. 358.

фите в смисъл, че те стават изразители само на „мигове“ в процеса на самосъзнанието на духа и себепознанието.²²

Каноните са метафори на днешното. Начинанията на днешното се отразяват в миналото²³. В резултат на преоценката на кантатата на Бах *Actus tragicus* („Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ BWV 106), която започнаха романтиците, тя става част от канона през XIX век: „Накъсаната или разчупена форма се е смятала за остаряла в ранния XVIII век, и обратно – за новаторска през XIX век.“²⁴ В началото на XIX век Унгарнемети-Тот, който пише стихотворения на гръцки, е представлявал всъщност естетическия вкус на една отминала епоха. Шандор Вьорьош пък чете творбите на Унгарнемети-Тот от коренно различна, диаметрално противоположна перспектива. Хенри Джеймс и ценителите на новия роман преоценяват наследството на епичната проза от собствената си перспектива; Т. Елиът създава – в името на собствената си наука за поезията – силновъздействен канон през първата половина на XX век.

Подобни примери подсказват, че значителният творец е същевременно най-големият строител на канони. От историческия характер на изкуството следва, че интерпретацията е винаги незавършен процес. Погледнато назад, всеки канон изглежда остарял. Два начина за образуване на канони – изборът и интерпретацията, претърпяха значителни промени в хода на времето; самият канон обаче несъмнено крие в себе си идеята за безвремието, внушавайки, че художествената ценност няма напълно историческа същност.

Доколкото канонообразуването е процес, в който на определени произведения се гласува особен авторитет, всеки канон предполага някаква перспектива, понеже „при всяка преценка става дума за определена перспектива: за съхраняването на личност, род, държава, вяра, раса, религиозна общност, култура“.²⁵ В повечето случаи канонът се опира на такива хипотези, които го превръщат в алегория на развитието на дадена общност.

Мисълта, че историята на изкуството напомня съществуването на живите организми, може да срещнем още преди XIX век – възможен инспиратор за еволюционното схващане на Вазари са и научните, и технологичните доказателства – романтизмът издигна нацията до ранга на най-достоверната общност и превръща канона в нейна самолегитимация. Изискването за създаването на национален стил означава скъсване с международния дух на класицизма, дори предизвиква напрежение между художествените и историческите ценности, и загърбва вероятността на идеала за интернационален канон.

По разбираем начин с най-голямо въздействие в литературата се ползваше категорията саморегулираща се национална култура. Мисълта, че

²² Cornelius Castoriadis. The “End of Philosophy”. *Salmagundi* 82–83 (Spring-Summer 1989), p. 6.

²³ Dahlhaus. *Analyse und Werturteil*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1970, p. 70.

²⁴ Nietzsche. *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1980, p. 186.

²⁵ Francis Haskell. *Rediscoveries of Art. Some Aspects of Taste. Fashion and Collecting in England and France*. London: Phaidon, 1976, p. 56.

етноцентристките традиции създават собствен канон, над които не стои по-висок авторитет, се съчетаваха с влиянието на Ранке и еволюционизма. Основните издания на националните класици предопределиха канона за поколения напред, отлични историци пък обосноваха подбора. В унгарски план вероятно е достатъчно да посочим Янош Хорват.

Очевидно е, че подобна теза се инспирира от романтичната мисъл на *Volksgeist* и либералното схващане за националното самоопределение. Днес подобни възгледи са силно оспорими, но от тях не е лесно да се освободим. По-долу ще цитирам думите на известен представител на деконструктивистката школа, според когото еволюционната представа на националните канони ни съпровожда и през втората половина на XX век: „Въздействието, което Юго оказва върху френската поезия на XIX и XX век, е съизмеримо само с това на Гьоте върху немската поезия през същата епоха, или с влиянието на Спенсър и Милтън върху английския романтизъм. Ако назованата като символистична или сюрреалистична френска поезия има лице, тогава то съвпада с това на Юго.“²⁶

Не е трудно да забележим, че подобна трактовка има същия недостатък, който открива и Хайдн Уайт в произведението на Ранке: „Единствено в предходните епохи творецът открива възможностите за истинско преустройство, революция, сътресение: бъдещето му изглеждаше като безкрайно разширяване на настоящето.“²⁷

Изходно положение на моята студия са думите на Вотан, който противопоставя свободата на интерпретацията, сигурността на навика, оповестени от неговата съпруга. В края на тетралогията становищата и на двамата се оказват възможни. Канонът е двояко понятие. От една страна, изисква синхронизиране на минало с интерес към настоящето, и то с помощта на интерпретационните методи, от друга – инспирира да поставим на заден план историзма на творбите. В *История на европейската литература* Бабиш преобразува времевостта в пространственост, Хайдегер пък откроява отвъд историзма оценените от него като велики поетични творби.

Винаги се люшкаме между два бляна. Намираме се в плен на илюзията, че ценностните присъди не са преходни, понеже една въображаема, лишена от място във времето и пространството интерпретационна общност ги канонизира, в същото време воюваме срещу предишни схващания, защото ги смятаме за ординерни, отживели. Колкото по-непреходна е една художествена творба, толкова повече сме подложени на опасността и нашата интерпретация да остарее така бързо, както тази на предшествениците ни.

Превод от унгарски Йонка Найденова

²⁶ Paul de Man. Op. cit., p. 52.

²⁷ **Hayden White**. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973, p. 173.