

## Дисконтинуитет в континуитета на литературоведското мислене

Владимир Сватон

(Карлов университет, Прага)

### 1.

През 1970 г. Мишел Фуко провъзгласи, че „може би някой ден целият този век ще бъде наречен векът на Делъоз“<sup>1</sup>. Да се характеризира едно толкова взискателно мислене, сравнимо според самоопределението на неговия автор с „коперниковия обрат“ на Кант в гносеологията, естествено не е лесно.

Нека използваме формулата на френския философ Бернард Зихер, която определя мисленето на Жил Делъоз като „плюралистично мислене“, т.е. като мислене на „чистата иманентност в приемствеността си с ницшеанския анти-платонизъм“ или по-точно като мислене на „съществуването, определяно чрез плюрализма на отношенията между отделни сили“, което не се изразява със знака на Единичното, а като плюрализъм без начало и без край; този изначален плюрализъм е една безкрайна игра на силите.“<sup>2</sup> Онтологичният плюрализъм се проектира и в антропологията, т.е. в разбирането за личността, което се изразява чрез концепта за „процесуалния субект“. „Процесуалният субект“ е игрив, ироничен и самоироничен, капризен и променящ се, не е привързан към своята идентичност.

Принципът на „плюрализма“ се намесва и в художественото творчество и неговото възприемане. Произведението се освобождава от миметичната връзка с действителността и става пълноправна единица. Обаче в съзвучие с представата за „процесуалния субект“ то се освобождава – което е по-важно – и от подчинеността на единната авторска личност. Вместо тези така естествени навици на художествената перцепция, Ж. Делъоз въвежда понятието на Феликс Гатари „трансверсалност“ (Мишел Фуко предлага аналогичния термин „трансгресия“): стилът според Делъоз „никога не е гледна точка, а се създава от коекзистенцията

<sup>1</sup> Foucault, Michel. *Myšlení vnějšku*. Herrmann a synové. Praha, 1996, s. 87.

<sup>2</sup> Sichére, Bernard. *Léta struktury, léta revolty*. In: *Padesát let francouzské filosofie*. CeFreS. Praha, 2001, s. 20, 25.

на безкрайни редове от гледни точки в рамките на едно изречение, в резултат на което обектът се разпада, резонира и се разраства.“ При пътуване с влак трансверсалността „не обединява гледните точки в пейзаж, а ги оставя да комуникират според техните собствени измерения[...] Трансверсалността осигурява пренос на лъчи между две пространства, които си остават различни като астрономически светове. С други думи, новата лингвистична конвенция, формалната структура на произведението е трансверсалността, която преминава през цялото изречение и от едно изречение към друго през цялата книга и дори обединява книгата на Пруст с тези, които той е обичал, с Нервал, Шатобриан, Балзак. Тъй като ако едно художествено произведение комуникира с публиката и дори я вдъхновява, ако комуникира с другите произведения на същия творец и ги инспирира, ако комуникира с произведенията на други творци и инспирира създаването на нови произведения, всичко това става в мащабите на трансверсалността, където единството и тоталността се конституират сами за себе си, без да обединяват и тотализират обекта или субекта.“<sup>3</sup>

Естествено, концептите на Фуко и Делюз извикват възражения. В онтологията представата за „плюрализма“ (у Фуко „мислене за външното“) се проявява като атомизъм, който разслоява света на безкрайно количество преноси и безброй конфигурации от изолирани единици, на които опонират някои емпирични факти, но преди всичко убедеността, че не можем да избягаме от трансцендентализма: необходимо е да бъдем оборудвани с априорната категория „плюрализъм“ (принципиалната различност), за да можем изобщо да констатираме различността. Трябва да имаме предвид, че в антропологията принципът на плюрализма (поликкултурността) води до културен и нравствен релативизъм: затова се налага да признаем значението на трансцендентността (една априорна и универсална категория), защото само по този начин можем да преодолеем релативизма. Прокламирането на „процесуалния автор“ и на „отворената творба“ в изкуството може да доведе до отсъствие на каквото и да е порядък, и следователно – до ликвидиране на естетическото преживяване.

Независимо от това възраженията не са изцяло оправдани. Провокативните формулировки на френските философи в онтологията са насочени срещу еднопосочната каузалност и срещу позитивистичното разбиране на структурата като принцип, който еднозначно властва над своите компоненти (за разлика от феноменологичната традиция, която схваща структурата по-скоро като предполагаема основа на смисъла, като „пред-означени (маркирани) възможности“<sup>4</sup> за отделните реализации). Нито едно

<sup>3</sup> Deleuze, Gilles. Proust a znaky. Herrmann a synové. Praha, 1999, s. 189–191.

<sup>4</sup> Термин на Хусерл. Вж. Husserl, Edmund. Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie. Akademie. Praha, 1996, s. 385.

явление не е еднозначно „предизвикано“ от предходни явления в качеството им на причини. Всяка единичност е уловена в мрежата на „множествените“ връзки – още повече, тя може да бъде наблюдавана от безкрайно много различни перспективи, така че не е възможно да я затворим в един единствен контекст и да ѝ отредим само един възможен смисъл. Мислената „линия“ на взаимните връзки се заменя с представата за „мрежа“.

В разбирането за човека „многокултурността“ може да означава нравствен и културен релативизъм, но също така съобразяване с множество перспективи, които се предлагат в различните културни контексти, без да се игнорира взаимното сравняване на ценностите и толерантността помежду им: по същия начин универсалността е допустима като отдалечена хипотетична проекция на съществуващата множественост. В тази връзка нека отбележим, че представата за „процесуалния субект“ радикално се различава от традиционния идеал за личността във френския класицизъм: героите на класическите трагедии следват посоката на нравствено неоспоримите решения и скулпторно патетичната жестикация.<sup>5</sup> А променящият се динамичен субект съживява наследството на Мишел де Монтен с комуникативната му авторска личност, или пък, още по-отчетливо – с концепциите на „сълзливата комедия“ и „буржоазната мелодрама“ (например у Дени Дидро), където композиционно завръзката съвпада с промяната на героя – с онзи момент на победа на общочовешките чувства над отделните прагматични интереси. Предпочитанието към „променящия се субект“ отвежда към традицията на руския класически роман, където импровизацията, инвенцията или „прозрението“ са смятани за позитивна ценност в сравнение със застиналите житейски шаблони (да споменем драматичните обрати в поведението на героите при Толстой и Достоевски).

В изкуството „отворената творба“ не означава липса на порядък, а обратното – откриване на един неразкрит и по-рисков порядък в области, които не са смятани за отправна точка на естетическото възприемане. Съвременните прокламации имат своите предходници в ренесансовата и бароковата гротеска, в черния романтизъм, в естетиката на грозното, в образа на Париж у Бодлер или в образа на Петроград у Достоевски, в разнородните отпадъчни материали, използвани в модерното изобразително изкуство и т.н. Нека в тази връзка да споменем инициативата на руската художествена група „Обериу“ (Обединение реалното искусство) – например прозаикът Константин Вагинов, в чиито романи се повтаря като мотив създаването на стихосбирка от отпадъци, отрязани нокти, използвани билети, стари листове за меню и т.н. Естествено, границата между откритите нови области на красивото и произволно обявените за такива, е трудно определима.

---

<sup>5</sup> Идеалът на „личността – статуя“ в чешкото литературознание е коментиран от Вацлав Черни: това обяснява критичното му отношение към романи от рода на „Приключенията на добрия войник Швейк“ на Хашек и „Чешки съновник“ на Вацулик.

Теоретиците на „века на Делюз“ принадлежат към контекста на европейското мислене и естетическо възприемане, създатели са на неговата подривна позиция, която от началото на новото време съпровожда авторитативните и „класически“ тенденции. Те се инспирират от романтизма, прокълнатите поети и сюрреализма и развиват техните схващания в нови формулировки. При тях универсалната значимост не е отстранена, но се представя като далечен хоризонт в полето на изобилното многообразие.

## 2.

Ако тълкуваме по този начин формулировките на Фуко и Делюз, става ясно, че в много отношения литературната наука на XX век благоприятства тяхната цел. Чрез импулсите на феноменологията, руския формализъм, структурализма, митологическото направление тя освобождава художествената творба от еднопосочната каузалност. Заедно с феноменологичната програма, насочена „към самите вещи (предмети)“, литературознанието поставя в центъра на своето внимание художествената „вещ“ (включително и езика, който престава да бъде само прозрачен знак и се превръща в самата реалност); най-напред различава понятията „артефакт“ и „естетически обект“, след това „артефакт“ и „творба-вещ“ (материална творба) като смислово все-още необединени същности, семантично неизоллирани и провокиращи смислотворната активност.<sup>6</sup> Проявява се и резервираността на феноменологията спрямо психологията на автора: емпиричната психология е една от многото реалности, описващи душевния живот, за която е недопустимо просто да бъде „пренесена“ в друга творба и тя на свой ред да я представлява. Психологията и биографията на поета съществуват редом с творбата, творбата може само да прояви „следата“ на емпиричната психология; ако се съсредоточим единствено върху тази „следа“, ние я свеждаме до нивото на биографичен или социален документ. Можем активно да възприемаме едно произведение, без да се интересуваме от живота на автора или от социалните отношения на неговото време и дори без да ги познаваме: именно затова художественият текст има различен онтологичен статут в сравнение с този на документа. Имайки предвид това, не можем да ограничим литературната наука в рамките на вълнуващи монографични изследвания за поетите и техния живот.

Но как да дефинираме този специфичен статут?

Предлагат ни се два подхода. Преди всичко можем да предположим, че специфичният характер на художествената творба се съдържа в

---

<sup>6</sup> По въпроса за „артефакта“ и „творбата-вещ“ вж. Mathauser, Zdeněk. Fenomenologická inspirace českého strukturalismu. In: Mathauser, Zdeněk. Báseň na dosah eidosu. Ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě. Universita Karlova v Praze. Praha, 2005, s. 31–35.

нейното устройство (организация). Такава е позицията на формалната теория („остранение“ у Виктор Шкловски), според която художественото произведение преодолява „автоматизацията“ на използвания материал, подлага го на „деформация“ и по този начин нарушава обичайните начини на творчество и възприемане.

Практиката на изобразителното и словесното изкуство обаче ни посочва и друга възможност. Модерните художници се вдъхват от експонирането на предмети за бита в качеството им на естетически творения, в словесното изкуство такава роля изпълняват документите, колажите, автоматичното писане или потока на съзнанието. Така например Е. Ф. Буриан беше споделил, че може да инсценира и телефонния указател. Художествената творба не е само „вещ“ (документ), при определени условия „вещта“ (документът) може да стане изкуство, границата между изкуството и не-изкуството е подвижна и проходима.

По този начин пред погледа на зрителя или читателя художественото произведение може да се прояви като такова само ако той заеме спрямо него „естетическо отношение“<sup>7</sup> и го възприема от специфична гледна точка, която, между впрочем, трябва да бъде „маркирана“ (обозначена) чрез културните категории на дадена епоха, цивилизация или нация. Затова художественото произведение не може да бъде разбрано чрез описание на неговата форма (при литературната творба чрез описание на нейната словесна реалност), а чрез познаването на специфичното „състояние на духа“, което творбата извиква у нас или изисква от нас. Показателно в това отношение е как в схващането на Пол де Ман понятието „романтическа ирония“ се отличава от предходните тълкувания. Романтическата ирония е била схващана преди всичко като принцип на изграждане на художествения текст: като комбинация на разнородни елементи, пародийни намеци, отклонения и „нарушаване на илюзията“ (т.е. редуване на пасаж, насочени към предметно описание с пасаж, насочени към акта на писане). Докато при Пол де Ман иронията се свързва с вътрешния свят на (творящия или възприемащия) субект. „Диалектиката на самоунищожаване и самоизграждане ... характеризираща ироничния дух, е безкраен процес, който не води към синтез. Позитивният термин, който споява (Фридрих Шлегел) безкрайността на този процес,

---

<sup>7</sup> Това са придобивките от онзи преврат в гносеологията, етиката и естетиката, осъществен от Кант сто години преди модерното изкуство: условията на познанието, нравственият избор и естетическите оценки не произлизат от емпиричния свят, а са следствие от „предпоставките“ на субекта. Сравни казаното от Владимир Шпалек по повод „Критика на способността за съждение“: естетическото възприятие е „състояние на духа... т.е., едно мислено фиксирано сходство на възгледи и разсъдъчни понятия, които са извикани от дадена представа и същевременно прекрачват нейните рамки. В резултат на това имаме естетическа наслада, но това не са непосредствените впечатления и усещания, а запечатан в рефлексия свободен акт.“ In: Kant, Immanuel. Kritika soudností. Odeon. Praha, 1975, s. 262.

е свободата, нежеланието на духа да приеме който и да е стадий от своето развитие като окончателен, тъй като по този начин ще се преустанови това, което се нарича „безкрайна свежест“ на мисълта. От гледна точка на съвременните понятия това означава, че иронията задвижва времевата последователност на актовете на съзнанието, която е безкрайна... иронията не е временна, провизорна (*vorläufig*), а повтаряща се, повторение на самонарастващата активност на съзнанието.“<sup>8</sup> В такъв случай „ироничният дух“ е обвързан с амплитудния размах на непрекъснато създаване и отхвърляне на проекти, на една нестихваща драма.

„Състоянието на духа“, което художественото творение извиква у перцепиента, можем да назовем „ейдетична структура на творбата.“ На пръв поглед изместването на идентификацията на творбата от външната реалност към вътрешния свят на субекта изглежда като утвърждаване на нова изследователска област – психология и възприемане на творческия акт. Обаче не става въпрос за емпирична психология, а за общовалидни (наиндивидуални) структури на менталните дейности, чрез които перцепиентът овладява художествените творения:<sup>9</sup> в действителност това е една новосъздадена онтология на художественото произведение.

### 3.

Проявите на това изместване досега не са напълно осветлени. Нека се опитаме да набележим няколко от очертаващите се тенденции.

На първо място се подлага на съмнение привидно безспорното понятие национална литература. Ако литературното произведение съществува само посредством специфична перцепция, необходимо е да признаем, че и творците и читателите не се съотнасят само с непосредствения литературен контекст, със словесността на собствения си народ, но в еднаква степен и с чуждите литератури. Чуждите автори въздействат със същата интензивност както родните, националните. В своите дневници Карел Хинек Маха цитира доста повече Шекспир, Калдерон, Жан Пол и Пушкин, отколкото своите чешки съвременници. Концепцията за национална литература е само един от многото примери как може да се придаде перспектива на перцепцията на художествените произведения.

Разколебаването или ограничаването на понятието национална литература е също така ограничаване на значението „място“. В друг аспект същото разколебаване се отнася и за историческото „време“. Всяка епоха, всяко литературно движение си изработват собствен канон на

---

<sup>8</sup> De Man, Paul. *Rétorika temporality*. In: *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Ed. Vlastimil Zuska. Karolinum. Praha, 2003, s. 143.

<sup>9</sup> Пионер в този подход е Лев Семьонович Виготски в книгата „Психология на изкуството“ от 1925 г. Книгата излиза през 1965 г., на чешки език през 1981 г. По-правилно би било да се нарича „феноменология на изкуството“.

актуални творби, съответстващ на духовния им облик.: „Действителността е такава“, пише Хорхе Луис Борхес, „че всеки писател си създава собствени предходници. Неговото творчество променя нашата представа за миналото, както и за бъдещето.“<sup>10</sup> Някои произведения на миналото се възприемат със същата интензивност, както съвременните, и не може да им се отрече статутът на актуални творби. В художествения живот на всяка епоха винаги съществува наличност както на „несъвременност на съвременното“ (Лев Толстой живее и във времето на акмеистите), така и на „съвременност на несъвременното“ (за модерното изкуство на прелома на XIX и XX век Бодлер и „прокълнатите поети“ са съвременници).

Ако историческото време е подложено на съмнение, то още повече това се отнася за понятието „литературно развитие“. Може ли в действителност да се говори за развитие, ако в едно и също време съществуват произведения от различни исторически периоди? Те са свързани помежду си не от последователността на своето възникване във времето, а от „извиканото“ им присъствие в съзнанието на определена епоха: „Историзмът се задоволява с това, че поставя в причинна зависимост различни моменти от историята. Но причината сама по себе си не прави нито едно действие историческо. То става такова допълнително, с помощта на събития, които могат да бъдат на хилядолетие отдалечени от него. Историкът, който споделя това, престава да прехвърля хода на събитията между пръстите си като зърна на броеница. Залавя се за констелацията, която неговата собствена епоха образува с друго, изцяло отминало историческо време. Така аргументира понятието „настояще“ като „днешно време“, към което се включват отломки от месианското време.“<sup>11</sup> Впрочем, по същия начин Борхес се изказва за предходниците на Кафка: миналото не стои мълчаливо зад гърба ни, ние призоваваме и създаваме миналото. Затова, вместо за последователно развитие, е по-добре да говорим за развитието на дългосрочни принципи (моделни) на творчество, които преминават през вековете на историята и стимулират творци и перципиенти да изнесат на светло възможностите, останали скрити за предходниците. Литературната история не е постъпателно движение от едно нещо към друго нещо, а „прекъснато“ развитие на „маркирани“ възможности. (По този начин Ян Мукаржовски характеризира потенциалните възможности на модерната чешка поезия в студията си „Общи принципи и развитието на съвременния стих“.)

Ако е разколебан континуитетът на развитието, то с този жест се разколебава и континуитетът на авторската личност: за перцепиента авторът е само следа в текста. Затова можем да обрисоваме радикалните преломи в развитието на физическия създател на творбата като смяна

---

<sup>10</sup> Borges, Jorge Luis. Z esejů. Světová literatura, r. 36, 1991, č. 5, s. 123.

<sup>11</sup> Beniamin, Walter. Dílo a jeho zdroj. Odeon. Praha, 1979, s. 16.

на различни проекти за авторската личност. Борис Айхенбаум определя раздялата на Лев Толстой с литературната журналистика от 50-те г. на XIX век като „смяна на писателската личност“: „Толстой напуска литературата, *Современник*, Петроград и отива в Ясна Поляна да учи селските деца... Толстой не се нуждае нито от земеделие, нито от педагогическа дейност, а от това да си създаде необходимата му литературна обстановка – за да напише *Война и мир*.“<sup>12</sup> Ранните прози на Толстой са създадени с едно друго разбиране за автора в сравнение с ненадминатия му роман.

Едновременното съществуване на различни авторски субекти в един физически създател на текстове се превръща в предмет на мистификации и игра. Да припомним многопосочната литературно представяне на една и съща физическа личност в произведенията на португалския поет Фернандо Песоа (Pessoa). Песоа е триезичен автор, пише на португалски, английски и френски и за различните си хипостази създава 72 авторски имена. Сред тях особено значими, освен собственото му име, са фиктивният Бернардо Соареш, автор на медитативната *Книга на неспокойствието*, и Алваро де Кампуш, химничен поет, чието творчество напомня поезията на Уолт Уитман. У Песоа множествеността на авторските личности е доведена до крайност. Бихме могли да се запитаме обаче, дали последната стихосбирка на Ян Неруда „Петъчни песни“, която със своя химничен патос твърде много се отличава от предходната, иронична и сантиментална Нерудова поезия, не е плод на нова писателска личност, на нова концепция за поетическия субект?

И още нещо. Освобождането на творбата от зависимостта ѝ от нейния физически автор и от времето на нейното възникване инициира един нов подход към самия текст. Ако не се признава континуитета на авторската личност, тогава целостта и завършеността на художественото творение губят своя приоритет. Фрагментът, ескизът, концептът стават равноправни на дефинитивната творба. Например Иржи Стромшик поиска в новото издание на творчеството на Кафка да се ревизират издателските принципи на Макс Брод: Макс Брод се стреми от ескизите хипотетично да реконструира цялостната форма на бъдещите (в процес на възникване) творби, а сега текстовете на Кафка се издават по начина, по който са се натрупвали в тетрадката му за записки. „За разлика от читателското издание на Брод, критическото издание (ККА) съдържа всички ръкописи, в това число и фрагменти, повредени текстове, повторно записани пасажии... а в приложения научно-коментарен апарат изданието се стреми чрез медията на печата точно да възпроизведе материалната форма на ръкописа: отбелязва задрасканите пасажии и думи,

---

<sup>12</sup> Eichenbaum, Boris. *Literatúra a spisovate'*. In: *Teoria literatúry. Výber z formalnej metódy*, 2 vyd. Ed. Mikuláš Bakoš. Bratislava, 1971, s. 174–175.

вметнатите изрази и вариантите, тяхното разположение върху страницата, вида и формата на хартията, средството за писане (молив, писалка) и т.н. Основен критерий на класифициране на текста в ККА е „носителят“ на текста, т.е. отделният лист, тетрадка или свитък от отделни листове: в своята обособеност тези носители са разположени според хронологията на възникване на главните части, но при това в някои носители се срещат текстове, записани в различни периоди: времето на възникване на отделните текстове е посочено в научния апарат.<sup>13</sup> Още по-последователно в това отношение е факсимилираното издание, което „отхвърля принципа на деление на основен текст и апарат и (очевидно в духа на постструктуралистичната идеология) установяването на йерархията централно и маргинално: задрасканите пасажии, допълнителните вписвания и корекции (но и оптичния образ на авторския ръкопис) трябва да бъдат считани, едновременно с основния текст, за семантични сигнали на същото ниво, трябва да запознаят читателя не само с резултата, но и с процеса на творческия акт... издателят се отказва от правото да признае окончателен статут на някои части от ръкописа.“<sup>14</sup> Издание от такъв характер, според думите на Иржи Стромшик, „собствено нарушава принципа на линейност на четенето (съответно и на самото разказване): представен по този начин, текстът не може да се чете, а само да се изучава, респективно да се възприема комплексно като плоско (или дори пространствено) изобразяване на множеството симултантни сигнали. Въпросът е в това дали и в каква степен този начин на издаване дава възможност текстовете на Кафка да се възприемат като *естетически* факт, евентуално дали въз основа на тази издателска практика може да възникне някаква нова естетика на четенето“.<sup>15</sup>

Разколебаването на единството на текста може да бъде (както разколебаването на континуитета на авторската личност) предмет на целенасочена игра: на писателя е позволено да обрисова едно и също събитие по няколко начина, да сменя разказвача без ясен сигнал „кой собствено разказва“, да смесва минало и настояще без да разграничава времевите зони. В романа си „Небе, ад, рай“ Хулио Кортасар дори предлага на читателя различни начини на четене. Неговата книга можем да четем или свързано, глава след глава, или, следвайки специалната инструкция на автора, да започнем от средата на текста, на определено място според инструкцията да се върнем към една от предходните глави и оттам да продължим, после пак да прескочим част от текста и т.н.: „По своята форма тази книга се състои от множество книги, но преди

---

<sup>13</sup>Stromšík, Jiří. Ediční poznámka. In: Kafka, Franz. Povídky, sv.3. Nakladatelství Franze Kafky. Praha, 2003, s. 271–272.

<sup>14</sup>Stromšík, Jiří. Kafkovo „psaní“ mezi deníkem a fikcí: texty z pozostalosti. Teze profesorské přednášky prosloušené na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze 15. 4. 2004.

<sup>15</sup>Stromšík, Jiří, cit. přednáška.

всичко от две книги. От читателя зависи коя от двете възможности ще избере. Първата книга може да се чете по обичайния начин; тя завършва с 56-та глава, под която са поставени три предизвикателни звездички, заместващи думата *Край*. Следователно, без угризения на съвестта читателят може да изостави всичко, което следва. Втората книга можете да четете като започнете от 73-та глава и след това продължите, следвайки числата, изписани в края на всяка глава. В случай, че изгубите тяхната последователност или забравите някое число, достатъчно е да погледнете в [приложения] регистър... За да може читателят да не губи време в продължително търсене на отделните глави, номерът на съответната глава се повтаря в горния край на всяка страница.<sup>16</sup> Кортасар симулира неподреденост на ръкописните фрагменти. На друго място споменава за своя герой, писателят Морели, че „се стреми да аргументира своя непоследователен начин на разказване с това, че животът на другите, така, както го възприемаме в така наречената действителност, не е филм, а фотография и поради това не можем да възприемем целия сюжет, а само откъслечни фрагменти. Само в отделни мигове, когато сме заедно с този друг, можем по свой начин да разберем неговия живот. Накрая остава един албум с фотографии, албум от моментални снимки; никога обаче самата действителност, която да протича пред очите ни, превръщането на вчера в днес. Вече читателят сам, доколкото Морели не го е направил, трябва да почувства или осмисли мостовете между отделните мигове на онези житейски съдби, неясни и почти незабележимо очертани – от прическите им до мотивите за техните действия или тяхната пасивност, ако му се сторят необичайни или ексцентрични.“<sup>17</sup>

Текстът на Кортасар изисква „друг начин на четене“, също както модерната живопис изисква „друг начин на виждане“ на картината: преди всичко да не се проследява събитието в неговата свързаност и да не се задържа вниманието върху изолирани епизоди и мотиви, които придобиват самостоятелно значение. Отделните сцени и ситуации са тайнствени, семантично неопределени (непреднамерени), обръщат се към нас сякаш с молбата да ги изясним: поставят пред очите ни „нещо“ недопрочетено. По принцип изискват същото, което изисква лириката – лирическо продължение в субекта на перципиента.

#### 4.

Естествено, можем да се запитаме дали такова разколебаване на досегашните принципи може да замени въведения стил и жанровете на литературоведската работа. Не се съмнявам, че и за в бъдеще историите на националните литератури ще продължат да се пишат и преподават чрез

---

<sup>16</sup> Cortázar, Julio. *Nebe, peklo, ráj*. Odeon. Praha, 1972, s. 7–8.

<sup>17</sup> *Tamtéž*, s. 490–491.

използването на традиционните „сюжети“ и че ще се създават монографии за отделни автори. Инициативното мислене обаче не остава без следа. Мисля, че философската и литературна дискусия от последните десетилетия ще засегне и литературната история по един непреходен начин в няколко сфери:

1. Сигурно ще продължи засиленото внимание към хоризонта на творчество и рецепция, към техните „предполагаеми възможности“, особено там, където се стига до измествания и поврати: може да се анализира напрежението на границите литературност – нелитературност, ординерност – изключителност, каноничност – неканоничност, изкуство – кич, интертекстуалност – предметна връзка с извънлитературната действителност и т.н., което вече стана традиционен предмет на литературноисторическото виждане. Съществуват обаче и други, не така предизвикателни явления. Нека да споменем тенденцията към заличаване на времевата последователност и на явното уточняване на мястото в романите и драматическите композиции: случката се разказва не само с изобретателни измествания на времевите отрязъци, което е нещо обичайно в класическата литература, но и с абсолютно потискане на темпоралната перспектива – отделните епизоди и отрязъци се преплитат, за някои изречения е трудно да се разбере към коя времева зона принадлежат, понякога те принадлежат към повече от една времева зона едновременно (например романа на Марио Варгас Лъоса *Зелената къща*). Възникват също прозаически текстове, конципирани под формата на енциклопедии – в тях текстовите отрязъци само са подредени един след друг без видима връзка помежду си (*Животът. Начин за употреба* на Жорж Перек – Georg Perec, *Хазарски речник* на Милорад Павич). Споменах във връзка с Хулио Кортасар, че по този начин прозаическите текстове се променят и се преместват в сферата на лирическото възприемане. Всичко това призовава към рефлексия на предполагаемия хоризонт (контекст) на творбата и на нашето възприемане, към „замисляне, което Хусерл назовава критическо и което има регулативна и нормативна функция по отношение на посочените стремежи... Непрекъснато ще ни напомня за пренебрегнатите предпоставки на системно изникващите проблеми и ще ни пази от конфузии, забрава и безотговорност...<sup>18</sup>

2. Можем да очакваме създаването на разнообразни литературоведски синтети. Защо да не възникне история на средноевропейските литератури като определена цялост, история на авангардизма, студия за „романа за залеза на империята“, за „романа на градския мит“ и т.н.? Трябва да се подложи на преоценка жанрът на т. нар. речник на писателите. Този речник досега беше считан за помощен жанр, за допълнение към класическата литературна история. В съзвучие с „плюрализма“ на

<sup>18</sup> Derrida, Jacques. *Tradice vědy a skrývání smyslu*. Oikúmené. Praha, 2003, s. 37.

литературните контакти и контексти той обаче се превръща в перспективен жанр, тъй като не съдържа внушение за авторитативен синтез, а оставя отворени разнопосочните възможности при очертаване на синхронната и диахронна мрежа на литературните връзки.<sup>19</sup>

3. Нов характер ще придобият и биографичните изследвания. Не можем да считаме творбата за директна изява на психиката на автора, но можем по нов начин да преценим ролята на някои биографични детайли. Струва ми се, че ключ към това предлага метафоричният термин „гънка“. Той отговаря на ситуацията, когато не можем да означим някоя единица за „същност“ на друго явление, защото тя се намира извън видимото поле, някъде „отдолу“. За тази ситуация можем да предложим и други термини, например „фон“ или „тапет“. Тапетът не е част от окачената картина, но въпреки това се натрапва на погледа ни като един интерфериращ втори план. По подобен начин биографичните обстоятелства не са ключ към разбирането на творбата, но съпровождат нашето възприятие, смущават го или го задълбочават. Впрочем и биографичните детайли не са изцяло извън нашето внимание. В тази връзка несъмнено е важно изучаването на самоидентификационната стратегия на писателите, на тяхното отношение към публичността – дали бягат от нея, или са склонни да разговарят, дали се отнасят с внимание, или безразличие към превеждането и издаването на собствените си творби. Естествено, и бягството, и безразличието могат да бъдат показни, но също така и непреднамерени... Проява на показна саморепрезентация на авторската личност през XIX век е дендизмът на Бодлер, Уайлд или Артур Брейски (в края на краищата и черната пелерина с червена подплата на Маха принадлежи към тези жестове).

4. Философските размисли от втората половина на XX век ни подтикват към размисъл за самия принцип на анализ на литературната творба. Не трябва да имаме предвид само първоплановите „знакови“ моменти на творбата, но също така и подробностите, които (привидно) стоят встрани от нейния смисъл и (на пръв поглед) не се включват в нейната структура. Извитата горна устна на съпругата на Андрей Балконски, парализираната ръка на умиращия княз Безухов, пулсиращата вена на челото на младежа, когото тълпата се готви да линчува във *Война и мир* на Толстой, миризмата, която се носи около мъртвия старец Зосима и поставя под съмнение неговата святост в *Братя Карамазови* на Достоевски... Един от първите анализатори на руския роман на Запад Мелкиор дьо Вогюе обръща внимание на детайлите във *Война и мир*: „Трябва да се четат всички пасажки, в които Толстой оставя да действат и говорят императорите Наполеон и Александър [...] Тонът на

---

<sup>19</sup> Вж. например *Lexikon ruských avangard 20. Století* Tomáše Glance a Jany Kleňhové. Libri. Praha, 2005.

писателя е почителен, не може да се каже, че снижава величието на властта, само че го показва в ординерни действия и с това го разрушава. В разказа са разхвърляни десет или дузина миниатюри на Наполеон, изпълнени с добросъвестно старание – няма и следа от враждебност или окарикуряване; човекът-чудо ще се разпадне само от това, че за момент е изваден от легендата. Най-често посредством детайл от физиологичен характер, който е несъвместим с жезъла и императорските одежди.“ Експанзивният възпитаник на традициите на френския класицизъм Де Вогю коментира стила на Толстой със сентенцията, че в такива случаи „разбираме колко място има в руската душа за nihilизма, който опровергава величието и уважението, осветени от всеобщото признание.“<sup>20</sup> Чрез това заключение осъзнаваме в каква степен различно възприемаме днес детайлите на Толстой: второразредните мотиви, противоречията, отстъпленията могат да ни заведат към ядрото на неговия фикционален свят.

Навярно провокативните изказвания на философите от „века на Делъоз“ няма да получат всеобщо признание. Но ярката мисъл не може да излезе без следа, често ще улавяме нейния отзвук и в по-отдалечените във времето поколения. Предполагам, че всяка бъдеща рефлексия върху литературната творба не може да не държи сметка за контекста (за „предполагаемата“ основа на смисъла), от който произтичат отделните решения, че мрежата от такива контексти ще бъде разстлана в много повече посоки, че към връзка с контекста ще бъдат ориентирани и мотивите (топосите), които според досегашната практика само доизясняват писателския замисъл. Впрочем, това е една постоянно нарастваща динамика, разчитаща на „изпитването“ на набелязаните концепции, оперативни понятия, интерпретации.

*Преведе от чешки: Христина Балабанова*

---

<sup>20</sup> Melchior De Vogüé, E.-M. Le roman russe. Plon. Paris, 1886, p. 301–302.