

Анотационен Списък с по-важните научни трудове на

Д-Р ДЕЙВИД БРУС ДЖЕНКИНС

Монографи

2009 *Страста на твореца за ред. Теоретични ракурси към литературата и културата. Превод от английски: Д-р Ю. Чакърва (Пловдив: Европринт (ISBN 978-954-25-0142-8, 400 стр.)).*

Книгата разглежда около сто есета, които авторът смята за важни, от Древна Гърция и Рим до съвременните критически школи като прагматизъм, структурализъм, деконструкция, психологическа критика, феминизъм и нов историзъм. Предназначена е за всички, които се интересуват от създаване на основа за четене и интерпретиране на литературата и културата – два аспекта на една и съща сложна дейност, ако се съгласим с Клифърд Гиърц, антрополог от Принстънския университет (едно негово есе е разгледано в Глава седма). За да се насочи вниманието на читателите към най-важните аспекти в разгледаните произведения, са предложени също така ключови думи и концепти в края на всяка глава, както и теми за писмено изложение и обсъждане, придружени с кратки примерни отговори.

Въпреки че би било най-добре, ако интересуващите се могат да прочетат всички разгледани произведения в пълен вариант, включените в книгата резюмета имат за цел да предложат информация, достатъчна за коментиране както на литературните творби, така и на културния контекст, отразен в тях и оформен с тяхна помощ. Всяко есе заслужава внимателно изучаване заради собствената си стойност, но произведенията могат също така успешно и продуктивно да бъдат свързани помежду си чрез сравнение или противопоставяне. Например понятието за *възвишеното*, въведено в Глава първа, в есето на Лонгин, е разгледано и в други есета като *Огледалото и лампата (The Mirror and the Lamp)* – изследването на М. Х. Ейбрамс върху романтизма, коментирано в Глава трета, а също така есето на Харолд Блум „Фройд и възвишеното: катастрофична теория за творчеството“ („Freud and the Sublime: A Catastrophe Theory of Creation“), представено в Глава седма. Аристотеловата *Поетика* може да бъде четена сама за себе си, без препратки към други произведения, или може да бъде коментирано същественото влияние на тази творба върху неокласическата критика (Глава втора), Новата критика, разгледана в Глава четвърта, и структурализма (Глава пета). Критиците от прагматическото направление, дискутирани в края на Глава четвърта, се интересуват не толкова от създаване на собствени теоретични принципи, колкото от проверка на другите теории с цел да се види колко добре работят. Същото се отнася и за критиците, привърженици на деконструкцията, но може да се добави, че деконструктивистите често се интересуват повече от това, как теориите *се провалят*, отколкото от това, как те *успяват*. И накрая, мненията на поетите за тяхната работа, разгледани в Глава осма, представляват поредица от примери в подкрепа на твърдението на Клифърд Гиърц, че критическите умения и прозрения, необходими за тълкуването на създадените от творците модели на действителността, не са занимания през свободното време, а са съдбоносни за нашето оцеляване. Те са уменията, нужни за осъществяването на онова, което американският поет Гари Снайڈър нарича „истинска работа“. Тази работа се състои в способността да разберем по-добре нашия постоянно променящ се свят и по-успешно да живеем в него, да развиваме и усъвършенстваме онова, което Ихаб Хасан нарича „доброжелателно съзнание“. Според автора това е основната цел и ценност на критическата традиция. Есетата в Глава седма – „Критика и идеология“ („Criticism and Ideology“), ни напомнят, че през последните години литературната критика, както и критиката в областта на културата, са станали спорни и едновременно с това интердисциплинарни. Възниква хаотична маса от школи, всяка от които твърди, че именно тя предлага по-добра методология и по-убедителна политическа коректност. При толкова

„претенденти за трона“ става все по-трудно човек да говори за „чисто“ литературна критика или да бъде такъв критик. Един съвременен критик – Антъни Ийстхоуп – казва, че чисто литературните изследвания са едва ли не мъртви и трябва да бъдат заменени с културологични изследвания. При тази гледна точка литературата и другите изкуства са *симптоми* на често неизследвани културни предположения, които ги мотивират и ограничават. Други критици, следвайки Фройд, виждат метафоричния дискурс на литературата като симптоматичен за психологическа травма и неврози или като опит за справяне с психологическото напрежение и деформации. Такива критици сравняват литературата с фантазиране и реализация на мечти и заменят представата за божественото вдъхновение с травмата на страха. Произведението на изкуството става начин егото на твореца да се бори с другите творци или със суперегото на литературната или културната традиция.

Многократното умножаване на критическите подходи и перспективи отразява също така и новите посоки на самата литература. Някои от трудностите и безизходните положения, с които литературата се сблъсква, са мотивирали възникването на хибриди, едновременно интертекстуални и метатекстуални, които често представят свои собствени форми на критика и коментар. Сблъсквайки се с всепроникващото влияние на съвременните информационни технологии, сред застрашаващите трудности и понякога твърде резките глобални обобщения, изправени срещу заплашителната настойчивост на поп културата, писателите и критиците продължават да отразяват напрежението между дума и свят, стойност и действие. Традиционната литература и хибридите ѝ в другите медии продължават да въплъщават нашите лични надежди, страхове и желания и все още ни предлагат определен поглед към света.

2007 *The Maker's Rage for Order: Theories of Literature and Culture* (Велико Търново: Фабер, ISBN 954-775-656-7 и 978-954-775-656-4, 343 стр.).
(съгласна със анотацията за *Страста на твореца за ред. Теоретични ракурси към литературата и културата*)

1999 *Confluences: Studies in the Theory and Practice of Literature* (Вилнюс, изд. на Вилнюския университет, ISBN 9986-896-45-2, 330 стр.).

В Първа глава са разгледани съвременни теории за метафората, подчертаващи нейната динамика и значимостта ѝ като процес, с помощта на който в езика се създават значения. Метафората е дефинирана като процес на пренасяне, при който един контекст се възприема в термините на друг или при който е нарушена лексикалната изотопия чрез процес на уподобяване (или „свързване със сила“ на един контекст с друг). Резултатът е нова перспектива или конфигурация – феномен, наречен от Пол Рикъор „растеж на съществуването“. В унисон с Първа глава, както и с цялото изследване, Промеждутъчният раздел (Interchapter) заменя понятията за устойчиви категории, жанрове или епистемични йерархии с представяне на динамичния процес, при който се ражда метафората. Независимо как е назоваван в други изследвания: фасилитация, *диферанс* (фр. *différance* – термин на Дериде, амалгама от разлика и отлагане) или интер-анимация (термин на Ричардс) – споменатият процес тук е наречен просто „граница“ („margins“). По-конкретно, понятието за начала (исторически детерминирани връзки) е противопоставено на идеята за източниците, за които се предполага, че са вечни, и които в Трета глава ще бъдат свързани с разбирането на Барт за мита като *заинтересован* тип реч, заменяща зависещите от времето начала с независещи от времето източници, поставени в служба на нейните законни права.

Втора глава изследва символното действие в разработките на Нортръп Фрай, литературната критика, творбите на значими писатели, естествените науки и математиката, антропологията, теологията. Както в Първа глава, символното действие се разглежда като процес, при който стойностите на определени контексти са представени в термините на нови категории и перспективи, за да се осигури възможност за това, което Рикъор нарича „растеж на съществуването“. След представяне на някои от начините, по които митът е бил

разбиран през вековете, Трета глава се обръща към две съвременни теории, за да покаже как радикално различните им подходи открояват два аспекта на мита като тип реч или като основа за литературата. Двата подхода са представени с Нортърп Фрай и Ролан Барт, съответно в техните изследвания *Анатомия на критиката* и *Митологии*. Съществува неизбежна връзка между „големите регулаторни механизми“, били те психобиологични или социални, и идиомите и особеностите, изграждащи стила на художника или характера на личността. В Четвърта глава се изследва връзката между такива архетипни конфигурации и техните персонални, идиоматични, т.е. лично-типични (ексцентрични или атипични) еквиваленти. Заглавието на Пета глава предполага, че тя е свързана с въпросите на Първа глава, „Играта на метафората“. В Първа глава „играта“ на метафората беше видяна като игра на сили, където „играта“ на езика, свързването на различни контексти по нов начин избухва в значение, което ражда нови прозрения и растеж на съществуването. В настоящата глава този процес е разгледан в неговите етични, есхатологични и теологични измерения. Играта на света, представена в притчата, може да бъде зейналата бездна, над която висят нашите човешки съдби в търсене на баланса, или може да бъде стълбата между небето и земята от съня на Яков, по която ангелите се възкачват и слизат с викове: „Осанна“ и „Алилуя“. Играта на света поставя обичайните ни ценности под въпрос, светът в състояние на игра е рисковано място.

В Шеста глава теоретичните позиции, разработени в първите пет глави, се прилагат към канона на световната литература. След пренасянето на дискусията в Царството на човека, „земното царство“, където „се виждат божествената трансценденталност и човешката деградация“, както казва Уолтър Рийд, главата продължава с коментари на серия от образи за самопознанието (а вече знаем колко проблематично може да бъде разбирането на собственото аз). Тези образи са подбрани от Библията и световната литература: Авраам, Йов, Блудният син, Дон Кихот, Идиотът от едноименния роман на Достоевски. След това главата разглежда няколко съвременни мита, архетипичния подтекст на няколко лирични поеми и няколко съвременни притчи, или параболи, обобщавайки в интерпретивна практика някои от изводите, направени в главите за мита, архетипа и притчата. Последният раздел на главата обсъжда *Азиатски дневници* на Томас Мъртън, като е направен опит да се покаже как в пътуването си до Изтока Мъртън се опитва да свърже собственото си пилигримство през живота с това на хора, които са далеч от него в пространството и „митологичните условия“. Тук „връзката между аза на човека и аза на всички същества“ на Рикъор е драматизирана в творбите на един конкретен човек от нашия век, който се опитва да опознае себе си „като продукт на историческия процес до днес, който е оставил <...> безброй следи, без да остави опис“ (цитат от *Затворнически тетрадки* на Грамши).

След незначителни редакторски промени книгата е публикувана с помощта на Вилнюския университет през 1999 г. От докторската дисертация със заглавие *SOMEONE LIKE YOU: MODES OF RESEMBLANCE AND TRANSCENDENCE IN LITERATURE (Някой като вас. Сходство и трансценденталност в литературата)* беше представена пред петчленна комисия в Тексаския университет, град Остин. Защитена е успешно и докторската степен по сравнително литературознание е присъдена през месец май 1987 г.

1997 ***Looking an Ox in the Eye: American Poetry in the Twentieth Century*** (Велико Търново: Фабер, със съдействието на Американския център; ISBN 954-9541-02-9, 255 стр.).

Това издание е едновременно научна монография и учебник, тъй като всяка глава предлага списък с ключови думи и теми за съчинения и обсъждане. Първите седем глави изследват корените на съвременната поезия, като представят коментари на поети от целия

свят по въпросите за това, кое ги инспирира и мотивира, и за практиката на тяхното изкуство. Следващите седем глави предлагат внимателен прочит, текстуален анализ и коментар върху избрани поетически творби на около 60 американски поети на XX век. Изследванията са използвани от автора като учебници към лекционните курсове, четени от него в бакалавърските и магистърските програми на Пловдивския университет през последните 10 години.

Доклади

2006 **A Fable for Critics (доклад на международна конференция на Българската асоциация по американистика). Пловдив.**

Като начин да се драматизира проблематиката на тази книга, нека да предложи следната приказка за критици – може би това е анекдот или притча. Да започнем с “имало едно време”, защото такива истории обикновено започват с това, в най-добрия от всички възможни светове, където приказните сватби водят до *щастлив живот до края на света*, където добродетелността е винаги наградена, където на трудните въпроси е даден компетентен отговор от добрия мъдрец, който се появява като извикан с магическа пръчка, за да ни окуражи, утеши и напътства. В това вълшебно царство духът от бутилката обикновено изпълнява три желания на Аладин или някой друг, след като те са потъркали лампата и са произнесли вълшебните думи.

Моят апартамент не е най-добрият от всички възможни светове и аз не съм Аладин. Но си представете само изненадата ми преди няколко дни, когато търсех нещо в едно чекмедже и намерих точно такава лампа! Измъкнах я внимателно, с надежда, и я избърсах от праха. В този момент вярното ми куче Булзай бутна чаша кафе, което ме накара инстинктивно да извикам: “Лошо куче!” Чиста съдба. Аз обикновено се обръщам към кучето си на български и възклицанието ми съвпадна с магическите думи за този дух: “Лошо куче! *Лошо!*”

Веднага след като казах тези думи, един дух се измъкна от бутилката. Той дишаше тежко и пухтеше като бегач с наднормено тегло. Представи се. Каза, че името му е Лошо, всъщност това му беше прякорът, тъй като бил далечен български братовчед на старонорвежкия бог Локи. И така, когато аз съм извикал “Лошо!” той предположил, че викам него, и тъй като освен това аз търках лампата, той дошъл, след като е бил повикан. Оказа се, че Лошо е малко своенравен и педантичен за дух от бутилка, както и малко циничен. Като мърмореше нещо за инфлацията, безработицата, недостига на гориво, конфликтите в Близкия Изток, за Европейския съюз... той каза, че не изпълнява желания в последно време, а само отговаря на въпроси. И вместо обичайните три въпроса той ще отговори само на два, като отново се позова на ограниченията на фондовете, икономическото реструктуриране, наводненията, дупките по пътищата, правителствените злоупотреби и съкращенията... Нещо повече. Духът каза, че предпочита да не дава *определени* отговори. Вместо това, ако това изобщо беше утеха, тъй като четял Роберт Фрост, преведен на български, когато го повиках да излезе навън от лампата, духът каза, че би взел за свой девиз две думи от едно стихотворение на Фрост: “осигурявай, осигурявай”. Аз му обърнах внимание, че този девиз всъщност представлява повторение на една и съща дума, но той ми каза да не бъда капризен. След което веднага самият той прояви каприз, като каза, че отговорите, които ще осигури, ще бъдат временни във всеки смисъл на думата и може би дори пророчески, но аз ще трябва да задам правилните въпроси и правилно да интерпретирам отговорите му. Но сигурно не съм могъл или не го направих, защото неговите отговори ми се сториха влудяващо двусмислени. Със същия успех той можеше да бъде дребен бюроkrat или корумпиран политик, използващ двусмислени фрази, или хитър интелектуалец, който прахосва безделни часове в несъществуващия свят на собствените си измислици. Явно съм потъркал лампата по грешен начин.

И така, какъв въпрос можех да задам на опърничавия си дух от бутилката и какви отговори щях да получа? За да проверя силата на Лошо, исках да задам един от *най-крайните* въпроси, като “Кои сме ние, *наистина?*” Обаче реших, че този въпрос е невъзможно общ, даже за дух от бутилка, и, без съмнение, щях да получа такива несериозни отговори като “Ние всички сме работа в процес”, или “Всички сме прах във вятъра”, или “Повече или по-малко ние сме това, което мислим, че сме. Но *ти* кой мислиш, че си?” Явно Лошо четеше в свободното си време, затова новооткритата ми муза можеше да отиде подалеч и да ме препрати към *Пътеводител на галактическия стопаджия* (*The Hitch Hiker’s Guide to the Galaxy*), за да ми каже, че ние всички сме като китове, внезапно сътворени на няколко мили над повърхността на чужда планета. Или музата ми можеше да се превъплъти в Дълбока мисъл. Според *Пътеводител на галактическия стопаджия* това е вторият по мощ компютър във Вселената след планетата Земя, а Земята е био-компютър, контролиран от бели мишки. Както се разказва в романа, след много мислещо бръмчене и жужене Дълбока мисъл всъщност дава точен отговор на въпроса, кои сме и за какво изобщо става въпрос. Отговорът на този краен въпрос се оказва четиридесет и две. Това е. “Отговорът е четиридесет и две.” Излиза, че *няма* крайни отговори, въпреки че има крайни въпроси.

Вместо това аз се спрях на два въпроса, като се надявах, че те ще впрегнат творческата енергия на Лошо, без да му дават възможност да прибегва към банална научна фантастика или към *reductio ad absurdum*¹. Моят Въпрос номер едно: “Кое може да ни утеши в тези неспокойни времена, така че да можем да използваме малкото време и пространство, което ни е останало?” Отначало Лошо изсумтя леко и с право възрази, че всъщност аз съм напъхал два въпроса в пространството на един, което е нечестна игра. Но едновременно с това той призна, че въпросите са толкова тясно свързани, че все пак ще ми отговори. Предполагах, че отговорът му ще е грамотен, може би дори литературен, и точно така и стана, тъй като той отговори с обширен цитат от творбата “В края на машинната ера” (“At the End of the Mechanical Age”) на късния постмодернист Доналд Бартелм.

Поне не се ухили и не каза “четиридесет и две”. Но каза, ако моята интерпретация е правилна, че трябва да спасим времето като намерим думи, чрез които да живеем; истории, които да разкажем; песни и легенди, които да споделим; обреди и ритуали, които да изпълняваме; сюжети, с които да обясним себе си и своя произход. Ние всички копнеем за нещо, в което да повярваме, каза Лошо, ние всички искаме потвърждение на ценностите, имаме нужда от нещо, към което да гледаме с надежда, вместо със страх. И точно тук той изпълни две песни за Големите надежди от творбата на Бартелм – едната за мъже, другата за жени. Изглежда Лошо подкрепяше равенството и разнообразието на половете, и браво на него, въпреки че може би той изпя две песни, вместо една, защото бях задал два въпроса. Песента, която трябваше да развълнува сърцата на мъжете, беше следната:

Мод те чака с цялата си сериозност и блясък, под позлатеното кубе, в град, името на който не мога да кажа в този момент, Мод чака. Мод е това, което ти липсва, най-дълбоката от всичките ти липси. Това е всеки твой копнеж, понеже първият копнеж е бил копнежът за Мод, но ти не го знаеше, докато аз, твоят скъп приятел, не ти го посочих. Тя ще излекува непоследователния ти и в основни линии незадоволителен живот с балсама на своята Мод-същност, като най-щастливо куче тя те чака. Нека да ти дам само частица от нечовешката прозорливост на Мод. Мод даде имена на инструментите. Тя е тази, която измисли да нарече облага пила именно обла пила. Тя даде име на плоските клещи. Мод назова рашпилата с това име. Помисли за това. Какво друго би могла да бъде рашпилата, освен рашпила. Именно Мод даде име на големия дървен чук. Също така на ковашкия чук, клина, кръглия чук за метали, теслата, шайбата, бруса, точилото. Трионът, ножовката, бичкията, резбарският лък са били назовани от Мод, която се е вгледала във всеки един от тези режещи инструменти и е схванала интуитивно тяхната специфичност. Шилото, мотиката, замбата и конусният зенкер – мога да продължавам безкрайно. Инструментите са дошли при Мод, един след друг, в дълга почтителна редица, а тя им дала имената им. Менгеме. Свредел. Длето. Райбер. Резач. Секач. Отвес... И дори не съм споменал канджката, дръжката на косата, или водопроводната бургия, или кръглото менгеме, или пинцетите, или самата коса. Какво високо постижение, да дадеш имена на инструментите! Какво огромно удоволствие ще настъпи, когато епиталамият е изпълнен, издухан от сто гайди, които са постоянните придружители на Мод, в този прекрасен ден на нейния избор, за който ти отчаяно си мечтал през целия си скучен живот, но не си го знаел, докато аз, скъпият ти приятел, не ти го посочих.

¹ Довеждане до абсурд (от лат. – бел. на преводача, Ю. Ч.).

А Мод е млада, не съвсем млада, но и не съвсем стара, тя е точно каквато трябва да бъде и те чака със светлокафявите си крайници и обича да язди. Когато Мод ти кимне, твоето бъдеще и твоето минало ще започнат.

След месианските прозрения на кралица Мод, Лошо започна веднага една песен, в която се възхваляваше крал Ралф: Ралф гърнето със злато в края на дъгата, Ралф успокоението на жените навсякъде. Аз се зачудих дали Ралф е истински. Или пък е лекомислено постмодернистко нищо, призовано да служи на моя своенравен постмодернистки дух от бутилката? Не знаех тогава, не знам и сега, но си спомням песента или химна изцяло, част втора от временния отговор, който бърбивият Лошо даде на моя двуцевен Въпрос номер едно, който, ако сте забравили, беше: “Как можем да живеем най-добре и за какво трябва да чакаме?”

Ралф идва, крачи в костюма си от светлини върху луни и планини, върху паркинги и фонтани, към копринената ти страна. Ралф идва, има разноцветно палто и всички важни кредитни карти и върви към теб, за да те срещне и кулминира забулените ти мечти в експлозия от кръв и земя, в края на машинната ера. Ралф идва, предшестван от петдесет бягащи мъже с копия в ръце и петдесет танцуващи жени, които хвърлят по пътя му спанак от малки кошнички. Ралф е перфектен, но той също има много интересни трагични недостатъци и може да изпие петдесетте бягащи мъже под масата, без да спре да крачи, и може да направи конгрес с петдесетте танцуващи жени, без да спре да крачи, даже чорапите му са изгладени, Ралф е толкова спретнат, но той също е в калта с всички нас, той продава калта пред чакащото ти сърце. Ралф идва, крачи по изпъстрени равнини и луди реки и ще промени живота ти най-вероятно към по-добро, ще ликуваш от радост само при докосването на неговата огромна, тежка, нежна ръка, въпреки че зная – някои хора не могат да издържат преуспяването, Ралф идва, чувам тропота на копитата му върху барабана на историята, той крачи – както винаги е правил през целия си живот – към теб, теб.

До този момент Лошо дяволито се уповаваше на съмнителните си, недостоверни източници, но сега това упование започна да ме измъчва. Не можеше ли да ми предложи нещо по-различно от това, което бих могъл да намеря в библиотеката или книжарницата, в Google или Firefox? Изкушавах се да го натикам обратно в бутилката му, но надеждата е упорита. Чувствах, че приятелите и колегите ми, някои от тях неизлечими романтици, други предпазливи оптимисти, биха поискали от мен поне да се опитам да събера парченцата мъдрост, която се промъкне през стиснатите устни на духа от бутилката. Може би той все пак щеше да си запали лампата и да ме поведе през тъмнината. Затова минах към следващия си въпрос, след като изтръгнах обещание, че остроумният нонсенс на Бартелм няма да участва в отговора. Следващият въпрос, който исках да попитам, като имаме предвид трудните времена, в които живеем, беше просто “Какво трябва да *направим*?” Но си спомням, че Ленин беше задал същия въпрос преди деветдесет години на руски – “что делать?”² – и в последствие се оказа, че отговорът е голямо разочарование. Не исках да подтиквам Лошо да дава нова препоръка за революция, последвана от края на частната собственост или масова колективизация. Така че реших да се огранича с нещо не толкова опустошаващо, нещо по-близко до моята линия, а също и линията на Лошо. Вместо “что делать?” зададох въпроса “что читать?”, който ме доведе до българския, родния орфеев език на моя дух от бутилката: “*как* да се чете?”

Въпросът ми криеше опасности, отчасти поради причината, че идваше от неудоверен от мен източник. Това беше буквално преведеното заглавие на една работа, което прочетох на английски, от българския критик и изследовател в областта на културологията Цветан Тодоров. Вероятно Тодоров е написал работата на френски (“Comment Lire?”), тъй като преподава в Сорбоната. За разлика от Лошо, Тодоров не претендира, че е оракул, но задава уместни въпроси и посочва полезни посоки като техен отговор. Като се имат предвид моите интереси, исках мнението и на Лошо за това, как кодът на една лингвистична система се трансформира в разказите (или историите), които разказваме, как стесняваме широката сфера от възможности, за да се обърнем към аудиторията. Формулиран по-академично, моят въпрос би прозвучал така: “Какви са връзките между пластове или слоевете на един текст и какви са връзките му с други

² “какво да се прави?” (бел. на прев. – Ю. Ч.).

Да, правдата дирят по своему храбро,
през дупката червей, човек – по парабола!

Когато Лошо спря да рецитира, беше мой ред да се възмуцавам и сумтя. Какво общо имаха тези редове с правилния прочит на текстове, с правилния отговор за приятели и познати, с правилната реакция по отношение на времената и обстоятелствата? Лошо се изкиска тихичко, след което си спомни, че беше избрал за девиз цитата от Фрост “осигурявай, осигурявай”, поклати закачливата си, невеществена говореща глава, пое дълбоко дъх и се хвърли в следната важна бележка към редовете на Оден, която цитирам тук. “Как да четем?” – започна той, повтаряйки въпроса ми, който тук прозвуча риторично. “Как да четем стихотворението на Оден, например? Съвременните възможности са много и различни, търкачо на лампи, и са винаги временни в най-добрия случай”.

“Има много повече в текста и контекста от това, за което досега са мечтали в нашите философии, подхвана напевно той, опростявайки Хамлет, който се кара на Хорацио. Например, продължи той, ако получим три или четири версии от стиховете на Оден, като чернова или отпечатана книга, ние естествено търсим варианти и поправки на текста, като се надяваме да открием нещо като уртекст. Това е изтощаваща работа, която дава плодовете си на критиците на текста. Техните открития може да изглеждат тривиални, само точици и чертички, пресечени букви ‘t’ или ‘i’ с точка, избор между *é*, *è* или *ê*, между *u* и *y* или между *ь* и *ъ*. Но такъв избор може да придобие застрашителни размери, ако въпросният текст е Библията или Коранът, или даже малката червена книжка на Мао. В края на краищата, западната литературна критика като цяло и по-конкретно критиката на текста са започнали като набожни разсъждения върху свещени текстове, от еврейските талмудски учени до докторите на християнската теология. Детайлният прочит тогава е бил екзегеза, висока критика, библейска херменевтика. Вече през дванадесети век християнските учени са четели текстовете поне по четири начина едновременно: на литературно или историческо ниво; на алегорично или телеологично ниво; на тропологично или морално ниво и на анагогично или есхатологично ниво. Можем да четем всеки текст по този и други начини – даже химните, възхваляващи крал Ралф и кралица Мод, или параболичното стихотворение на Оден. Да се чете текста едновременно по четири начина задължително акцентира образния и риторичен потенциал, присъщ на езика.”

“Съвременният критик херменевт осъзнава, че за да четем, превеждаме или интерпретираме един текст, ние трябва също така да дефинираме собствената си критическа позиция. Трябва да се опитаме да си изясним личните си предубеждения, предпочитания и пресупозиции за света като цяло и за разглеждания текст в частност. Хоризонтът на критика и хоризонтът на работата се сливат в процеса на информираното четене. Когато критикът навлиза в текста и изследва неговите средства и цели, текстът също навлиза в критика. Интерпретацията става интер-навлизане. Херменевтичните критици, заслужили хляба и солта си, не само изследват синтактичните и семантични връзки в стихотворението на Оден, те също така изследват релевантните отношения към брокерите и художниците; параболите vs. правите линии (и може би техните връзки с геометрията и ракетната техника); ролите на половете във Франция по времето на Гоген; преимуществата и ограниченията на академиите; изискванията на гения; едва доловимите вариации на темите за страха и смелостта; целите, средствата и тяхното обяснение...”

“Има, разбира се, и други неща, които да се четат” – продължи Лошо. “Например, френските структуралисти, руските формалисти, критиците, занимаващи се с жанра, и новите критици от Лондон до Чикаго са намерили изключително много материал, с който да се занимават, концентрирайки се върху самия текст, като измъкват принципи и организация, форми и структури, вътрешно напрежение. Критиците структуралисти обичат да изследват основата и вътъците на означаването и означавашото, които създават не само лингвистични знаци, но сродни системи, ритуали и табути, особености на хранителния режим, възприятия на цвета и модата... Структуралистите построяват опозиции между общественото и личното или между профанното и сакралното. Те категоризират вербалните нюанси и нивата на иронията, като трансформират звуковите модели и записи в различителни свойства, фонемни

и разклоняващи се структури дървета. Те неуморно създават теории за отличителните черти, били те морфологични или фонологични, семантични или синтактични. Те стигат чак дотам да създадат карти на фолклорните приказки, анатомии на критиката, археологии на знанието, да правят изследвания върху литературните родове и граматичния род, да предложат граматика на тропите и риторичните фигури, енциклопедии на наративната стратегия. Може би структурализмът е започнал от Аристотел и неговата *Поетика*, където той разлага гръцката трагедия на нейните компоненти: сюжет, герой, тема, гледна точка, зрелище и музика, всички призовани да унищожат трагичния герой и по този начин да осъществят катарзис за публиката, като ни покажат мистериите през воал от съжаление и страх, така че ние да бъдем пречистени, да станем по-добри граждани, да се научим да бъдем по-благоразумни, да проповядваме сред вярващите. Въпрос на средства и цели, даже в началото.”

«Кенет Бърк изразява съгласието си с Аристотеловата поетика чрез свои собствени теории за драмата, първо развити в *Граматика на мотивите* (*A Grammar of Motives*). За Бърк действието, въплътено във вербалния материал, е “някой (субект) прави (глагол) нещо (пряко допълнение) на някого друго (косвено допълнение)”. Така че, за да четем един текст а la Аристотел-Бърк, ние трябва да идентифицираме действието му (какво е направено), неговото място (къде е направено), неговите участници (кой го е направил, или, както казват в детективските романи, кой е извършителят), неговите средства (как е било направено) и неговата цел (защо е било направено). Усилията на Бърк са известни също като дискурсивна теория, или риторична теория, тъй като текстът според Бърк винаги има цел – текстът се опитва да ни убеди в нещо, макар понякога това нещо да е само правото му да привлече нашето внимание. Тук можем да споменем и Ролан Барт, който създава задълбочена (структуралистка) семиотична теория в Митологиите, неговата първа сбирка есета за езика и културата. Там той отделя първични семиологични системи (които можем да наречем литературни) и това ниво е основата за вторичната семиологична система, която може да бъде образна или идеологическа и е логически паразитна. Връзката между означаващо и означаемо (неговия знак) в първичната система става означаващо във вторичната система и знакът на тази система става потенциално означаващо в трета система, и така нататък, един свят (знаци, превръщащи се в означащи) без край. Тези непрекъснати отлагания и премествания, казва Барт, са механизъмът, който създава мита. Например, да вземем една добре позната снимка: самотен китаец пред танк на площада Тянанмън. В първичната система образът е само това и нищо повече: мъж пред танк на площада Тянанмън. Но в една вторична система (Мит I) той може да бъде видян като символ на смело демократично противопоставяне на комунистическата тирания. В трета система (Мит II), мотивирана от други занимания, снимката на неговото “смело противопоставяне” може да бъде “прочетена” като безполезен и погрешно насочен опит за противопоставяне на законното правителство на Китай, което се опитва да поддържа закон и ред, да потуши силите на анархията и “културната революция”; в още една версия (Мит III) снимката става опит на страхлив журналист да направи сензация от една опасна ситуация, за да продаде работата си и да извлече изгода. Тогава как трябва да четем такива образи или ситуациите, които ги създават? Изглежда, че това силно зависи от факти като кои сме ние, къде сме и на какво се надяваме. Да тръгнем към барикадите? Бизнес както винаги?»

“Преди и извън структуралистките определения на Барт за митологията стои една много по-стара дисциплина, занимаваща с критика на мита, която се опитва да изтъкне големите, по-големите и най-големите истории, формирали нашите истории и нашия живот. Освен древните митове и басни, легенди и приказки, има естествени феномени и архетипични, споделени преживявания, които дават тежест на нашите думи и дела. Ние споделяме циклите на дните и сезоните, движението на кръвта и дишането, някои национални и културни традиции, промените на времето и промените на света, докато се придвижваме през живота си към смъртта и оттатък. Архетипичните критици обичат да казват, че ние всички сме на екзистенциално пътешествие, или на лично дирене. Защо Гоген напуска Париж и заминава за Таити – за да подобри своята техника на рисуване или в търсене на дивото сърце на живота, бягайки от глъчта и блъсканицата на влудяващата тълпа

в посока към преживяване, което е по-живо и естествено, по-примитивно, по-мистично? Архетипичните критици като Нортърп Фрай или Лесли Фидлър могат да начертаят траекторията на Гогеновата парабола, следвайки такива линии, като предпочитат да четат картините и живота му на фона на този широк пасторален фон, платно, голямо колкото цялото пространство, видение за едно миролюбиво кралство, за земен рай.”

“Литературните историци биха поели по-различен курс. Те предпочитат да си правят компания с интелектуалните историци. Искат да знаят каква точно е била връзката на Гоген с академията или връзката на Оден с Гоген. Какви са специфичните естетически прецеденти за тези таитянски рисунки или онези фино направени стихотворения – величествени, класически, в стила на Оден? Литературният историк даже би могъл да поиска да знае специфичните детайли от живота на един художник, включително и това какво и с кого е закусвал оня ден. Други критици историци могат да се спуснат до архивите, за да съберат и анотират библиографията, осветяваща делото на даден художник, сбит каталог, който да бъде поставен на рафта в кабинета на друг художник примитивист, ако е Гоген, или на неокласическите поети от съвременната ера, ако е Оден. От друга страна, така наречените нови историци могат да изберат да преработят системата на каталога, да подредят старите томове в нов ред, да пре-прочетат старите текстове по нов начин, за да построят фактите и силите на историята в служба на нови истини или спекулации. Например, какво щеше да стане, ако Шекспир е имал сестри, запалени по литературата? Щяха ли те да станат бардове като Шекспир или “бардеси”? Или господстващите ветрове на патриархата биха ги отвели обратно към техните кухни и детски стаи, за да приготвят храна за съпрузите си и да накърмят плачещите си бебета? А онези вещици в *Макбет (Macbeth)*? Те са били моделирани като типични вещици от истинския живот през епохата на Елизабет или са били призвани от Шекспир, за да послужат на неговите тъмни цели? Шекспир може да ни каже много повече за своето време, но неговото време може също да ни каже много за него или поне за неговите пиеси и поезия. И това, разбира се, се отнася също за Гоген и Оден.”

“Всяка школа си има своя сезон и час и място под слънцето, всяко куче си има своя ден, нека да цъфтят стотици цветя” – произнесе напевно Гошо и това прозвуча като еклезиастика или неразгадаем китайски със своята натруфеност в стил гонгоризъм, след което добави за баланс: “На всяко действие има равно противодействие, даже между критиците”, като неубедително назова втория закон за движението на Нютон. “За всеки структуралист или постструктуралист има хуманист, който се моли и убедително разсъждава за моралните и етическите импликации на това, което четем и правим. Това е честно, обаче коректно ли е? Например, какво точно печели и губи Гоген с това, че напуска Париж и отива на място в южната част на Тихия океан, и заслужава ли си? Можем ли да приемем мненията на Оден за страха и смелостта, за бръщолевенето на жените и алчните банкери, за импликациите на параболите и правите линии? Какво точно е добродетел и порок, правилно и неправилно в даден текст? Дали това е моралността на правилното чувство, което най-добре илюстрира литературата, както поетът Уолес Стивънс казва, или е по-добре да се вземе определена страна, да се приветстват героите и да се освиркат негодниците, да се служи на доброто на държавата или да се му се противопоставиш в името на по-високи закони? Как можем да съдим за импликациите, които се съдържат в думите и делата на някой друг, независимо дали е художник, поет или политик, независимо дали се срещаме под Айфеловата кула, под люлеещите се таитянски палми или в сянката на Медния конник? Кога целите оправдават средствата? В края на краищата, изкуството не е пропаганда, но какво точно е изкуство със сигурност знаят само небесата и Толстой, въпреки че Джон Гарднър дава някои полезни предложения в класическото си произведение за съвременното изкуство, *За нравствената художествена литература (On Moral Fiction)*. Разбира се, тези трудни въпроси също така са традиционна сфера на идеологическата критика, на ‘новите хуманисти’. Марксистите отдавна са разделили света на имащи и нямащи, моделирайки света на работата като база и надстройка, противопоставяйки капиталистите на многострадалния пролетариат. Може би мнението на марксистите по този въпрос е, че литературата (и дори критиката на литературата), също както историята, неизбежно се

повтаря като фарс: следователно имаме постмодернистка трагикомедия от Самюъл Бекет през Джон Барт до Бартелм.”

“За идеолозите на феминизма не толкова пролетариатът, колкото жените са страдали много. От суфражистките до въображаемата сестра на Шекспир, която търси свое собствено пространство, както другите идеолози, феминистки често избират да четат, ръководени от каузата си. Например, има феминистки, които никога няма да оставят да мине незабелязано реплика като тази в поемата на Оден за кудкудякащите жени, независимо колко жени те са чули да кудкудякат. В името на сестринските отношения сестрите трябва да се обединят, докато патриарсите отстъпят от полето, както те казват. Независимо дали темата е могъща политика или лирическа поезия, шовинстите, здраво заели местата си, трябва да бъдат изкоренени и изгонени, антологиите да бъдат напълно преработени, каноните излъскани и рециклирани. Литературата за феминистките би могла да бъде сравнена с къща, която силно се нуждае от почистване и реконструкция, и те заявяват, че са единствените, които могат да го свършат, добавяйки за баланс, че ако се плашите от вълци, не трябва да ходите в гората. Въпросите, които феминистките могат да попитат Гоген или Оден, са напълно различни. Всъщност точно какво е мотивирало Гоген да напусне Париж и да живее сред зрелите, грижовни, винаги готови таитянски девойки с голи гърди? Защо е настоявал да ги направи конкретни обекти в картините си, като ги е превръщал в лични играчки? И защо Оден възхвалява бягството или ескейпизма на Гоген? В края на краищата, както се твърди, Оден е бил хомосексуален. Нещо, с което да се задоволяват психоаналитиците и критиците на пола от всички сортове.”

Както изглеждаше, моят дух от бутилката се отклоняваше още повече, като товарен кон, подушил обора, или пилигрим, който излиза от чистилището заради блестящите врати наблизо, като пиян в среднощен хор, който стига до повече от всякога временни заключения по повод на съществената си пояснителна бележка. Той беше превъзбуден като адвокат, обобщаващ тънките моменти на сложен случай, и аз можех само да се надвам, че вятърът в платната му щеше да го отнесе към някои херменевтични дестинации. Той продължаваше напред, независимо дали беше приказливият Вергилий, Ахаб или древен моряк, като очертаваше контурите на психологичната и психоаналитичната критика, като призоваваше Фройд, Лакан и Харолд Блум, заобикаляше опасностите и рифовете на деконструктивистките песни на сирените, мътеше водите там, където нищо не е сигурно, и организиращите принципи бушуват и се издигат, подобно на въображаеми течения, остри като бръсначи, при което зашеметяващата матрица от връзки и идеологически мрежи неспирно се приближава и отдалечава. На този етап в развитието си Лошо не можеше да отвори уста, без да цитира Деридата, като провъзгласяваше, че сме напуснали века на книгата с каноничния ѝ завършек и здрава сигурност и сме навлезли в ерата на писането, където играта на текста води до постоянно разширяваща се и задълбочаваща се интерпретация. Той мрачно подхвърли, че сме се придвижили към променливата страна на означаващото, носени от постоянно променящи се течения в стил Протей, на всеки ъгъл под властта на хибридно чудовище *différance* – контаминация на *разлика (difference)* и *отлагане (deferral)*, опитвайки се да обшуваме дълбоко и/или лабиринтообразно. “Единствената сигурност във водите на деконструкцията е промяната” – настояваше Лошо, като сега звучеше като Хераклит. “Постоянно движение в свят без край, смъртта и отсъствието обитаващи или витаещи в дълбините на нашия дискурс, едно пътешествие към далечния хоризонт.”

“Разбира се, всичко това е метафорично” – напомних на Лошо, но, както изглеждаше, той очакваше тази забележка и отговори, че деконструктивистите са готови веднага да се съгласят, провъзгласили метафората за Основен троп, за най-добрия начин да осъществят своето разчленяване на думата и света. Моят галопиращ по темите дух от бутилката ме увери, че макар в света на метафората нищо не е толкова, каквото изглежда, ние все пак никога не сме далеч от солидна основа. Той посочи критиката тип читател-отговор и близките до нея, като отбеляза с удовлетворение отличителните белези, които ни посрещат: прагматическото влияние на диалогизма на Бахтин, където “азът” и “другият” са неразделно свързани и взаимозависими в задачата да създават значения, като споделят общата

тенденция, свързана също със зелените и приятни области на прагматизма и царството на речевите актове. “За прагматиците лингвистичните факти и тези, които ги използват, са винаги ясно, неразделно свързани, затова да четеш един текст не означава да го разглобиш, а да създадеш свят, да извикаш отговор, да разговаряш.”

Със стремителния прогрес на Лошо променящите се хоризонти на деконструкцията се отдалечиха заедно с Маркизките острови и позициите на постструктурализма. Изглеждаше, че той е завършил параболичната си, многословна бележка под черта по повод на Оден и е дал нещо като отговор на въпроса ми à la Тодоров, ако само можех адекватно да интерпретирам неговите криволичещи пътеки. Не бях сигурен, че можех. Имах чувството, че той просто беше използвал възможността да задоволи очевидната си склонност към педантизъм и солиптична софистика. Докато разглеждах отново заучените му отклонения, разбрах, че стиховете на Вознесенски или Оден са потънали под хаос от конкуриращи се критически подходи и са стигнали до дъното в морето на *–измите*, или *вентролоквизмите*. Как най-добре да използваме времето си? Как най-добре да четем думите и света? Това бях попитал жалката си муза. Но вместо да получа конкретен отговор, духът надменно бе разгърнал пред мен загадъчна приказка за стратегиите и тактиките в съвременната критика, научените неща и нонсенса на академиците. Бях оставен да се успокоявам с това, което Аладин беше казал преди дълго време, когато се беше оказал в подобна ситуация. “Ти търкаш лампата, ти работиш до късно през нощта, ти казваш вълшебните думи, ти рискуваш. После правиш каквото можеш, за да живееш щастливо завинаги.”

2005 **The Enduring Power of the Classical Heritage (доклад на международна конференция). Солун и Велико Търново.**

Смята се, че седалището на вярата е Йерусалим, а седалището на мисълта е Атина. Има известна доза истина в това твърдение, поне за западния свят. Но гърците далеч не са хладнокръвни рационалисти. Да споменем например факта, че след като в Гърция се налага тракийският култ към Дионис (Бакхус), привържениците му започват екзалтирано, до безумие да се прекланят пред своя бог. Когато някой скептик се подиграел на Дионис, той е предизвиквал съдбата и е можело да бъде разкъсан заради дързостта си, както Пентей в трагедията на Еврипид *Вакханки (The Bacchae)*⁴. Въпреки това има много доказателства, че древна Гърция все пак е извор на философската мисъл. Гърция ни дава модели за идеалната държава, както са си я представяли Сократ и Платон, Аристотеловите принципи на логиката, научното изследване и поетиката, Евклидовите принципи на геометрията, запазените и до днес архитектурни паметници като Акропола и Партедона, теорията и практиката на Хипократ – бащата на съвременната медицина... Това са само някои от интелектуалните артефакти, които дължим на античността. Съчиненията на гръцките философи, реторици и оратори са в основата на хуманитарното образование в Европа, Англия и Америка и до днес; древните гърци са допринесли и за оформянето на идеите у такива съвременни мислители като Зигмунд Фройд, Жак Дерида, Пол Рикъор и Ролан Барт, наред с много, много други. Продължаваме да се възхищаваме от изяществото на гръцката скулптура в музеите, от принципите на Омировата поетика в учебниците си и принципите на гръцкия театър на сцената. Като цяло приносят на Древна Гърция за развитието на западния свят е огромен и безспорен.

Въпреки това образът или призракът на вакханката Агаве, която разкъсва собствения си син Пентей с голи ръце под въздействието на бог Дионис, продължава да ни преследва. Както и Едип, ослепил себе си, смазан от съдбата, която не успява да избегне: неволен убиец на собствения си баща, неподозиращ съпруг на собствената си майка, брат на собствените си деца. Вероятно именно изразът на тази ужасна, ирационална сила у хората – у себе си – кара гърците толкова много да почитат философското начало. И уважението към тази неконтролируема сила трябва да е било причина за провеждането на ежегодния фестивал в

⁴ *Βάκχης* (старогр.). – Б. пр.

чест на Дионис. На него гражданите на Гърция са се събирали, за да изразят почитта си и да гледат трагедиите, които им напомняли, че когато се опълчат срещу държавната власт или съдбата, последствията могат да бъдат ужасяващи.

Докаго Гърция е царството на рационализма, в Рим господства системната наука. “За възвишеното” (“On the Sublime”)⁵ от Лонгин представлява “изучаване на специфичните методи, чрез които може да бъде разбран обектът на изследването”; работата се занимава с процеса, чрез който може да се постигне определено въздействие. Във въведението си към това есе Каплан твърди, че въздействието, което “техническият трактат” на Лонгин се опитва да анализира, е “силната емоционална реакция, която литературата буди у нас” – усещането за възвишеното, по-късно многократно анализирано и коментирано от критиците, представени в нашата работа. Аристотел например отчасти се занимава с този въпрос в *Поетика* (*The Poetics*)⁶; въпросът за въздействието може да бъде свързан и с позицията на Сократ в *Йон* (*The Ion*)⁷. Той е обект на изследване у толкова различни мислители като Плотин, Кант, Уърдзуърт и Маларме. Даже американският готически писател Едгар Алан По сериозно се е интересувал от постигането на силно емоционално въздействие върху читателя чрез творбите си, както показват есета като “Философия на композицията” (“The Philosophy of Composition”) и “Поетическият принцип” (“The Poetic Principle”).

В “техническият си трактат” *Поетика* Аристотел се опитва да установи насоки за определяне стойността на трагедията, като се опира на “специфичното въздействие”, което тя би могла да има върху публиката. Гръцкият мислител нарича това въздействие *катарзис* (*catharsis*), или освобождаване от най-ниските ни страсти. Това пречистване е подпомогнато от състраданието и страха, които изпитваме, докато трагедията се развива пред нас. Аристотел разглежда как една добре направена трагедия може да предизвика това емоционално пречистване. Въпреки че Лонгин също разглежда връзката на литературата с реакциите, които тя предизвиква у читателя, неговият фокус е доста по-различен. Той се опитва да разбере как “възвишеният стил” може да ни помогне да се извисим над грижите и проблемите на този свят. Това е мястото, където се срещат Лонгин и Сократ от *Йон*. Сократ казва на приятеля си Йон, че поетите творят благодарение на вдъхновението от боговете. Затова не е чудно, че силата, която поетите вливат у нас, е почти свръхестествена. Лонгин смята, че за да споделим дълбоката чувствителност на поетите, трябва да има “средство за обмяна”. Разбира се, произведението на изкуството е именно това тайнство [или опият, ако повярваме на казаното от Сократ в *Държавата* (*The Republic*)⁸]. Лонгин разсъждава върху проблема, кое в художествената композиция ни влияе толкова дълбоко, създавайки чувство за възвишеното, или “намеци за безсмъртие” (“intimations of immortality”), ако използваме заглавието на една ода от Уърдзуърт.

Лонгин е философ неоплатоник, но за разлика от Платон той никога не е възприемал работата на твореца като маловажна или измамна. Вместо това Лонгин смята, че творецът активно участва в създаването на красотата и по този начин художественото творение става доказателство за духовното и божественото начало на земята. Суровите материали на твореца остават неподвижни и безжизнени, докато не получат форма чрез силата на интелекта и въображението. Според Лонгин ролята на твореца е не просто да възпроизведе образи и връзки, съществуващи в природата, но да ги оформи: да изпълни формата с дух и

⁵ *Περὶ ὕψους* (старогр.). – Б. пр.

⁶ *Περὶ Ποιητικῆς* (старогр.). Въпреки че на български и много други езици заглавието е придобило популярност във варианта *Поетика*, по-точно и отговарящо по обемност на оригиналното заглавие е *За поетическото изкуство*. Така звучи заглавието на творбата в превод на А. Ничев (София, “Наука и изкуство”, 1975, и второ издание, София, “Софи – Р”, 1993). Вж. по този въпрос също коментара на преводача във второто издание, с. 105-106. – Б. пр.

⁷ *Ἴων* (старогр.). – Б. пр.

⁸ *The Republic* (*Републиката*) е традиционният превод на заглавието на английски. Това заглавие е придобило популярност под влияние на Цицерон, чиито диалози в работата му *De re publica* (известна още във версията *De republica*) са най-близки до модела на Сократ. Гръцкото заглавие е *Πολιτεία*, което по-скоро съответства на *град* или *град-държава* и означава начин на управление, конституция. – Б. пр.

мъдрост, за да постигне единство в разнообразието и ред в хаоса. Това възприемане на автора като вдъхновен творец, а не просто като имитатор (както е в *Държавата*) или проводник на свръхчовешки, божествени сили (както е в *Йон*), ярко отличава Плотин от Платон и тясно го свързва с такива романтични мислители като Коулридж.

Хораций, подобно на Аристотел и Лонгин, се опитва да формулира правила и насоки за литературата и така създава изследване на литературните въздействия. В работата си „Послание към Пизоните” („Epistle to the Pisones”), или „Поетическо изкуство”, той споделя личния си опит като писател: както се изразява Каплан, Хораций „е бил признат за най-великия жив учен”, след като написва трактата си до Пизоните⁹ около 20 г. пр.Хр. Според Хораций боговете може да мотивират или да не мотивират поетите да творят; той предпочита да пише за това, как поетите да станат изкусни „транслатори” на вдъхновението. Освен това Хораций разглежда мястото на твореца в обществото. Сократ (в *Йон*) подчертава *извора* на поетическото вдъхновение; Хораций акцентува върху *майсторството* в поезията и въздействието ѝ върху читателите или слушателите. Съществува мнение, че Хораций е бил циник, който е разпространявал „възвишени идеи” с цел да печели пари и трупа слава.

На какво учи Хораций Пизоните – да овладяват изкуството на литературата или изкуството на литературната измама? Дали Хораций вижда литературния творец като предприемач, който манипулира читателя от контролния пункт на езика, мотивиран единствено от желанието за богатство и престиж? Или пък той е просто прагматик и реалист, стъпил здраво на земята? Ето една аналогия в подкрепа на втората възможност: представете си архитект, вдъхновен от Бог или боговете да построи катедрала, джамия, синагога или храм. За да превърне тази идея в реалност, архитектът трябва успешно да обясни плановете на каменоделците и дърворезбарите заедно с всички необходими размери, спецификации и детайли. Дали измерванията на архитекта са свидетелство за цинизъм? Нима майсторите, които той е наел, са по-малко благородни (и по-цинични), защото изпълняват такива „земни” задачи като дялане на камък или рязане на дърво? Ами тези срещи с градския съвет, занаятчийските гилдии, съюза на архитектите? Изглежда, че бюрокрацията ще засенчи даже най-яркото доказателство за божествените намерения. По същия начин поетът, който полага усилия при изграждане на образа и римата, на метафората и стъпката, владее в една или друга степен средствата на занаята, а за да си изкара хляба, често трябва да се разправя с редактори и издатели, които Хораций категоризира като „арогантни аматьори” и „лицемерни критици”. И дали фактът, че Хораций обръща внимание на това, го прави циник? Или той просто помага на хората да пишат по-добре и ги предупреждава за възможните опасности на професията? Ако това писмо беше адресирано до нас, бихме ли написали в отговор: „Хораций, стари приятелю, как можеш да бъдеш толкова циничен?” Или бихме отговорили: „Хораций, много ти благодаря за полезната вътрешна информация, свързана с твоята професия, за здравомислието ти, за това, че ни учиш на неща, които трябва да знаем”.

2000 Film Making Meaning: The Rhetoric of Cinema (Реториката на киното: доклад на Паисиевите четения). Пловдив.

Според стандартните речници за киното „единично заснемане” е фотографски запис; единична снимка или поредица в киното, където то е известно като кадър или фотос /застинало изображение/. Съветският режисьор Сергей Айзенщайн приравнява единичния кадър с единичното заснемане, като нарича последното в този смисъл „минимум манипулируем фрагмент от природата.” Така че, единичното заснемане може да бъде сравнено с червения цвят, който чрез добавка на синьо може да произведе визуален „акорд”. Айзенщайн, следователно, под „манипулиране” има предвид способността на кадъра да се комбинира с други кадри или аудиовизуални елементи, за да създаде монтажна „фраза”. При монтажа на филма или сглобяването му в монтажната, монтажистът избира точно окончателната лента от последователни кадри с действие, за да ги насложи и създаде сцени

⁹ Пизон е известна римска фамилия, клон от рода на Калпурниите. Предполага се, че трактатът е обръщение към тези от рода, които са се увеличавали от литература и са правили опити да творят. – Б. пр.

от завършения в краен вариант филм. „За писателя най-малката градивна единица за творчество е думата. Именно от нея той създава изречения, параграфи, глави и книги. За режисьора основният градивен елемент е кадърът – една единствена прозрачна снимка върху филмова лента. В изолиран вид и думата, и кадърът имат значение, но това значение е неточно – думата и кадърът трябва да бъдат поставени в контекст, за да се изяснят значенията им.” /*Целулоидната литература* 9-10/. При това, докато кадърът се умножава, за да се превърне в заснемане, сцена и накрая в завършен филм, стилът или тонът, който режисьорът постига, зависи като цяло от това, което ние виждаме и така видяното, предадено от режисьора на зрителите, израства от мизансцена на всеки кадър.

Визуален ритъм вътре в кадъра и между кадрите

Ритъмът винаги предизвиква равномерност в едно по-голямо движение и създава темпо. Свободата на филма позволява три основни типа движение:

1. наблюдаваният обект може да се движи
2. фонът може да се движи
3. зрителят /камерата/ може да се движи /чрез фокусиране, поставяне в кадър, панорамен обхват и проследяване, като камерата се поставя на мястото на зрителя/

Ритъмът има голяма притегателна сила, тъй като целият ни живот се основава на ритъма – от биенето на сърцето до цикъла на дишането, както и на по-обхватните ритми като „универсалните архетипни истини” на природата: изгрева и залеза на слънцето при въртенето на земята около оста ѝ; смяната на сезоните; човешките „сезони” на раждането, детството, младостта, старостта и смъртта...Камерата на киното е способна да предаде точно тези универсални ритми на живота поне по три начина:

1. създаването на нарастващо очакване или напрежение чрез монтажа
2. използването на цветове и осветление
3. използването на картинни детайли така че да им се придаде символична тежест в развитието на филмовото повествование /цялостни ритми/.

В есето си „Дума и образ” /в *Смисъл на филма*/, Айзенщайн подчертава важноста на *динамичния монтаж* за постигане на метафорично внушение във филма. Както той казва, монтажът се осъществява тогава, когато „*два отрязъка от филм от какъвто и да е вид, поставени един до друг, неизбежно се сливат в ново понятие, ново качество, произтичащо от това съпоставяне*” /14/. Резултатът не е само съпоставяне или сглобяване, но израстване на значение – силата на визуалната метафора. Тя наподобява по-скоро сътворяване, отколкото механичната сума на отделните части, поради обстоятелството, че при всяко такова съпоставяне „*резултатът е качествено различим от всеки един съставляващ компонент, когато е резглеждан поотделно*” /15/.

Визуална и звукова образност

Всеки визуален детайл, показан на екрана, има илюстративна функция, която придобива очевидна метафорична стойност, когато функционира в сравнение с други образи. Във филма всяка част от мизансцена е образ, който представя нещо в природата /в действителността/ или е нещо, което режисьорът *си представя*. Филмовият образ, аналогично на литературната метафора, може винаги да функционира като загатнато или изказано сравнение, по-широко от това показано на екрана, във всеки един момент. Както поезията и живописът, киното използва конкретни детайли, които действат като символи – наситени с мисъл образи, които съдържат комплекс от асоциации. Такива символични асоциации са висша форма на киноизкуството. Някои визуални образи се превръщат в стереотипи или даже клишета. Например кадри с движещ се трафик в заден план, когато двама от действащите лица пътуват в такси или въвеждащи кадри в голям град, които се фокусират върху високи сгради. Други стереотипи може да включват разлистващи се страници на календар, движещите се стрелки на часовника или отбрулени от вятъра листа, всички от които отбелязват хода на времето. „Преливащи се метафори” се постигат чрез повторение на един образ в различен контекст в продължение на поредица от кадри по

време на целия филм. Такова повторение може да обедини различни теми в един филм да създаде силен натрупващ ефект. Например, водната образност във версията на „Хамлет“, режисирана от Кенет Бранаг, ни насочва към страстите на Офелия, лудостта и смъртта, а снегът внушава мрачната студенина в живота на Хамлет и политиката в Дания. Образността чрез светлина и тъмнина също придобива кумулативен ефект в един филм. Тъмнината често символизира невежеството, смъртта, хаоса, загадъчното, суеверието или демоничното, докато светлината често внушава противоположното. Образността на светлината и тъмнината е особено въздействаща във филмите, тъй като тя е естеството на филмовата среда.

Тон и гледна точка

Кинематографията предава *гледната точка* на режисьора – неговото или нейното отношение и чувства към филмовия материал, било то субективно, обективно или в комбинация на двете техники. *Отношението* на режисьора има отношение към начина, по който материалът се манипулира, независимо дали чрез подбор на кадрите или чрез тяхната продължителност, или чрез разтегляне или скъсяване на повествователното време, за да се създаде напрежение и резолюция в сюжета. *Тонът* се отнася до отношението на режисьора не само към филмовия материал, но и към зрителската аудитория, тъй като филмът представя и предизвиква удоволствие и болка в различна степен и предлага да повярваме в истинността или в недостоварността на самите събития. Даже когато режисьорът се опитва да бъде напълно обективен, изборът на ъгъл на камерата, продължителността на кадрите, осветлението и относителното разстояние от камерата до мястото на действието, издават темперамента и личността му. Даже документалните филми разкриват отношението на режисьора към темата, независимо дали това е осъзнато или не. Каквато и степен на реализъм да е целта му, комплексът от отношения е въплътен не само в кинематографията, но също и в отделните персонажи и в цялостната атмосфера на филма. Когато гледаме филм ние реагираме не само на действието, но и на начина, по който това действие е представено на екрана. Отношението или режисьорският стил може да са обективни, както е в кинопрегледите или в документалните филми, или в *cinema verité*; те може също да са субективни, както когато на зрителите се представя историята от гледна точка на един от персонажите. Когато режисьорът смеси двата типа кадри, се наслагва особено отношение или уклон в развоя на събитията, като при това може да се поддържа илюзията за реалистичност.

Тема

Режисьорът може да завоалира, но не и да скрие значението, съдържащо се във филма. Като подрежда последователностите в картина и звук, режисьорът е воден от някаква идея, която осъществява единството на филма. *Ритъмът, образността, тонът* – все начини за представяне на темата. Но, също както и в поезията, това, което се казва, е обвързано с начина, по който се изказва. Така както тонът на речта може да определи буквалното значение на едно изречение, режисьорите използват *темпо, образи и гледна точка*, за да очертаят темата на филма. Филмите, като всяко едно средство за масово възвание, са както *прожектори*, така и *огледала*. Те не само осветляват пътя на новите тенденции, те отразяват обществото. Филмите могат съзнателно или несъзнателно да отразяват икономическите условия, да налагат лична гледна точка или идеология или да разкриват социални проблеми. Филмовият творец е също толкова талантлив в излагането на големите теми на нашето време и на всяко едно време, колкото и живописецът, романистът и поетът. Тъй като изборът на ритъм вътре в кадрите, както и на този, който ги свързва, зависи от цялостната визия или представа на режисьора за работата, за него е предизвикателство и отговорност да „трансформира тази представа в няколко основни *пристрастни изображения*, които в комбинация и съпоставени едно с друго, да породят в

съзнанието и чувствата на зрителя, читателя или слушателя, същата онази обобщена представа, която първоначално е обитавала съзнанието на творещия изкуство...” /Айзенщайн, *Смисъл на филма*, 32-33/.

1999 **Reading Wordsworth: Twentieth-Century Responses** (доклад на конференция във Вилнюския университет, Хуманитарния факултет). Каунас, Литва.

Уилям Уърдзуърт е роден през 1770 г. в Кокърмаут, Уест Къмбърленд, градче в северния край на Лейк Дистрикт¹⁰, Англия. Майка му умира, когато той е на осем години, след което малкият Уилям е изпратен в училището в Хоксхед – слабо населено място близо до езерото Естуйт. Там той и тримата му братя живеят в къщата на Ан Тейлър и момчето има възможност свободно да броди из околността до късно през нощта. То обича да чете и жадно поглъща книгите, които директорът на училището Уилям Телър му дава. Когато Уърдзуърт е на тринадесет години, баща му Джон, адвокат и управител на имоти, умира внезапно, без да остави на децата си нещо повече от надеждата да си получат обратно парите, които дължи на бащата неговият богат, но стиснат работодател лорд Лондсдейл. Децата не успяват да получат парите си, докато самият Лондсдейл не умира през 1802 г., така че финансовото им състояние не е било добро.

Въпреки това Уърдзуърт успява да се запише в Кеймбриджкия университет, където също така учи и Самюъл Тейлър Коулридж, и получава бакалавърска степен през 1791 г. През 1790 г. Уърдзуърт и приятелят му Робърт Джоунс предприемат пешеходна обиколка из Франция и Алпите; това пътешествие е описано в Книга шеста на *Прелюдията*. След като завършва, Уърдзуърт се връща във Франция, за да повиши езиковите си знания по френски и да може да дава уроци. Това е времето, когато той среща първата си любов, Анет Вийон, чийто баща е хирург в Блоа¹¹. Дватама не са били женени, но имат дъщеря Керълайн. През 1802 г., преди Уърдзуърт да се ожени за Мери Хъчинсън (след като най-накрая получава полагащото му се наследство), той първо се връща във Франция, за да обезпечи Анет и Керълайн.

Като повечето ранни романтици Уърдзуърт възлага големи надежди на Френската революция, но остава дълбоко разочарован от жестокостта и кръвопролитията при деспотичното управление на Робеспьер. Тази безнадежност е отразени в Книга десета и Книга единадесета на *Прелюдията*. През тези години той е също така сериозно обезпокоен от охлаждането на отношенията с Анет Вийон и дъщеря им, а бедността му само допринася за увеличаване на неговите страхове. През 1793 г. Уърдзуърт е на ръба на нервна криза и успява отново да намери спокойствие и да се върне към поезията само благодарение на любовта и грижите на сестра му Дороти. Голяма помощ за него е и малкото наследство, което му завещава преждевременно починалият негов приятел Рейсли Калвърт. Тези пари дават възможност на Уърдзуърт и врънатата му сестра Дороти да се преместят в къща първо в Рейсдаун, Дорсетшиър¹², а после да наемат Алфоксден Хауз, Самърсетшиър¹³. Последното

¹⁰ Lake District (англ.) – област в Северозападна Англия, известна с езерата и планините си; популярно място за отдих. С това място е свързано творчеството на трима големи английски поети от края на XVIII в. – Уилям Уърдзуърт, Самюъл Тейлър Коулридж и Робърт Сауди, с които се асоциира така наречената “Езерна школа” в английската литература, а самите автори са наречени “езерни поети” или “лейкисти”. – Б. пр.

¹¹ Blois (фр.) – главен град на френския департамент Лоар и Шер, на десния бряг на р. Лоара. – Б. пр.

¹² Dorsetshire (англ.) – графство в Югозападна Англия. – Б. пр.

¹³ Somersetshire (англ.) – съседно на Дорсетшиър графство в Югозападна Англия. – Б. пр.

създава условия Уърдзуърт да е близо до своя сътрудник, верен приятел и компания за дългите разходки Самюъл Тейлър Коулридж.

През 1799 г., след първото издание на *Лирически балади*, Уърдзуърт и сестра му се установяват в Грасмиър¹⁴ в малка къща, наречена Доув Котидж¹⁵. Когато Уърдзуърт се жени за Мери Хъчинсън през следващата година, сестра му остава да живее там, като продължава да бъде за брат си не само приятел, довереник, секретарка и постоянна морална подкрепа, но и готвачка, детегледачка и пазител на малкия им свят в Грасмиър. Месеци след като семейство Уърдзуърт се установяват там, Коулридж наема място в околността на около двадесет километра, в Кезик¹⁶. Сега животът на Уърдзуърт изглежда продуктивен, щастлив и спокоен. През следващите десетилетия популярността му постоянно расте. Издаването на *Стихотворения в два тома (Poems in Two Volumes)* през 1807 г. и *Екскурзията (The Excursion)* през 1814 г. твърдо осигуряват мястото му в английската литература. Към края на живота си Уърдзуърт получава най-високата награда, която Англия дава на поетите си: през 1843 г. той става лауреат на британските поети и остава на тази позиция седем години, до смъртта си през 1850 г., когато титлата е дадена на Тенисън.

Въпреки това след публикацията на *Екскурзията* или даже по-рано, след публикацията на *Стихотворения в два тома*, изглежда, че поетическата сила изоставя Уърдзуърт. Джефри Григсън казва в коментара си върху “Решение и независимост” (“Resolution and Independence”): “Стихотворенията се втвърдяват в официален стих като калциев карбонат по повърхността на пръчка”. Някои биографи определят последните четиридесет години от живота на Уърдзуърт просто като “антикулминация” (“anticlimax”). Той продължава да пише, и то плодотворно, но в творбите му няма вече смели експерименти. Повече от десет години той създава бодри стихове, но през 1805 г., когато завършва *Прелюдията*, жаждата му за абсолютното е утолена. Там той възпява селския живот и добрите селски хора, умело използва простонароден, популярен, хомилетичен стил при описанието на флората и фауната на Лейк Дистрикт; възплава стремителните си емоции и възвишените си прозрения. Изследва детските си спомени и показва развитието на душевността си. Но когато самотният пътешественик, ревностният пилигрим става известен, изворът пресъхва. Както биха казали най-заклетите противници на Уърдзуърт, пламенният поет се превръща в многословен, посредствен, бърбив чиновник. Въпреки че *Прелюдията*, неговият шедьовър, е публикувана след смъртта му и въпреки че след създаването ѝ той продължава да мисли за една дори по-амбициозна творба, *Отшелникът*, неговото послание към света, впечатляващо завършва с *Екскурзията*, ако не и години преди това. Пространният “послепис”, който включва такива творби като *Духовни сонети (Ecclesiastical Sonnets)*, 1821 [с изключение на “Промяна” (“Mutability”)], или “Импровизирани излияния по повод смъртта на Джеймс Хог” (“Extempore Effusion upon the Death of James Hogg”), 1835, не прави впечатление на читателите.

Към края на живота си Уърдзуърт страда от сериозни пристъпи на депресия, която някои биографи наричат лудост. През последните петнадесет години от живота си той трябва да отвърне на любовта и верността, проявени по-рано от сестра му, като се грижи за Дороти след нейната физическа и духовна криза през 1835 г. до края на живота си (сестра му умира пет години след него). Но има и още нещо в живота на Уърдзуърт, освен *кариерата* му на поет. Това са *влечението* към поезията и *подкрепата*, която тя му дава. Те го поддържат в пътешествието му, независимо дали читателите му го възвеличават или осъждат, без значение дали емоциите му се изливат в благородни стихове или не. Казват, че понякога Уърдзуърт е бил нещастно дете и печален хипохондрик, въпреки че е обичал да броди по хълмовете и долините. Много време той е създавал благовъзпитана поезия и безпомощно е гледал как музиката му избягва. Но дългогодишният му приятел Коулридж го уважава не само заради неговата поезия, но и заради оптимизма му, роден от стоическо постоянство. “Той едновременно заслужава да бъде и е щастлив човек, което идва не от естествения му темперамент, защото там се крие главното препятствие <...> но <...> защото

¹⁴ Grasmere (англ.) – село в Северна Англия, Лейк Дистрикт. – Б. пр.

¹⁵ Dove Cottage (англ.) – ‘къщата на гълъбите’. – Б. пр.

¹⁶ Keswick (англ.) – градче в Северна Англия, Лейк Дистрикт. – Б. пр.

той е Философ, защото знае истинската стойност на различните неща, към които човек се стреми и строго подчинява желанията си на това знание”.

Подобна е плодотворната дружба, зародила се половин век по-късно в Пенсилвания между съседите Хърман Мелвил и Натаниел Хоторн, вдъхновила Мелвил при създаването на *Моби Дик (Moby Dick)*. Така че приятелството между Уърдзуърт и Коулридж в Самърсетшиър има важни последици за британския романтизъм. *Лирическите балади* на двамата поети изследват нови територии в английската поезия, както отбелязва техният съвременник Уилям Хазлит, след като ги прочита: “обхвана ме усещане за нов стил и нов дух в поезията”, усещане, което “се ражда от обръщане на свежа почва или при първия очакван дъх на пролетта”. Разбира се, пасторалната поезия е възхвалявала удоволствията на Аркадия, но с приповдигнат, стандартен език. Пасторалната традиция, класическа или неокласическа, е изисквала легендарни персонажи и почитана, често митологична тематика. “Поезията на чувството” (“poetry of sensibility”), която се ражда в Англия във втората половина на XVIII век, взема за тема живота на село и подчертава важността на искрената емоция или поне на простия, честен, открит тон, който избягва ярки съпоставки на метафизични образи и доказателства. Но даже непретенциозното философстване в “Елегия в селското гробище” (“Elegy in a Country Churchyard”) на Грей изглежда някак лицемерно набожно и високопарно в съпоставка с такива поеми на Уърдзуърт като “Майкъл” (“Michael”), “Бране на лешници” (“Nutting”) или “Стихове, написани на няколко мили от Тинтърнското абатство” (“Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey”).

Понякога почти няма значение къде живее един творец, но в случая на Уърдзуърт това е решаващ фактор, тъй като неговото творчество зависи много от връзката му със заобикалящата го природа. Още от античността съществува непрестанен спор между онези, които са благоразположени към природата и нейното вдъхновение, и онези, които смятат, че развитието на техниката и придържането към традицията са по-важни. При Уърдзуърт няма съмнение: Природата и вдъхновението са всичко. “Природата” има поне три отделни (макар и тясно свързани) значения за Уърдзуърт, според книгата на Дейвид Пъркинс *Английските романтици (English Romantic Writers)*: «(1) заобикалящата природа [като пейзажа в Лейк Дистрикт]; (2) цялото съществуване – хармонично, сложно и живо цяло; (3) “Присъствие” или Божествен живот, който изпълва цялото и всяка част». Така че, когато Уърдзуърт възхвалява “природата”, той не само се възхищава от пейзажа, макар че и това е част от работата.

“Предговорът”, написан за второто издание на *Лирически балади* през 1802 г., излага мислите на Уърдзуърт за езика, природата и поета. В началото той ни казва, че *Лирическите балади* са експеримент, който има за цел да разбере “до каква степен може да се предаде този вид удоволствие и това качество на удоволствието у силно развълнувани хора, което поетът съзнателно се опитва да покаже, като се приспособи избрана част от реалния език на тези хора към метриката”. Важните фрази тук са “развълнувани” и “реалния език на хората”. Уърдзуърт изоставя класическите и неокласическите формули, които изразяват количествено интелектуалната красота и възвишеното, и поддържа подход, който той смята за “по-откровен” по отношение на преживяното. Така той първи признава, че не всеки ще възприеме експеримента. “<...> Беше ми напълно ясно, че онези, които не ги харесат [стиховете], ще ги четат с нещо повече от обикновена антипатия”.

Планът на Уърдзуърт за *Лирически Балади* е не само да играе ролята на касетофон, който предано записва живота на село, а да обagri обикновените събития и хора по такъв начин, че те “да бъдат представени на мисълта от необичаен ъгъл; дори нещо повече и преди всичко – да направи тези събития и ситуации интересни, като проследи в тях правдиво, но не прекомерно, основните закони на човешката ни природа...” Той предпочита да пише за живота на селските хора, защото според него те “не са чак толкова подвластни на социалната суета” и “предават своите чувства и идеи с прости и непретенциозни изрази”; езикът им е “по-постоянен и далеч по-философски от този, с който го заменят поетите”. Уърдзуърт добавя, че ако резултатите от ходенето на село, за да поседим в краката на хората там, са “баналността и посредствеността, то поетът е този, който трябва да поеме цялата

отговорност”. Той твърди, че без значение колко обикновен е езикът и колко банални са обстоятелствата, дълбочината на чувствата винаги подсилва поетическото описание.

След като описва основните мотиви за създаването на творбата, Уърдзуърт предлага няколко коментара относно *стила* на стихотворенията си и прави това отчасти като ни казва какво не са. Според думите му неговите балади съдържат някои “персонификации на абстрактни идеи”; “малко от онова, което обикновено наричаме поетически език”, “малко художествена измислица” и съвсем малко традиционни поетически формули или епитети. Те използват рима и стихотворни стъпки, съзвучия на гласни и съгласни и повтарящи се художествени образи, освен това те са *наративи*, което означава, че разказват случки. Това е част от причината, която ги прави балади. Поетическата теория, която Уърдзуърт представя тук, е повече от възхвала на обикновените мъже и жени, трактат за поезията или народния говор. Тя подкрепя специфичната *психология* на поезията или поезията като психологическо, освен философско и естетическо, усилие. “Какво тогава прави поетът? Той разглежда човека и заобикалящите го предмети като действащи и взаимодействащи си едно на друго, за да създаде безкрайна сложност от болка и удоволствие <...> той го възприема като човек, който наблюдава тази заплетена сцена от идеи и усещания и вижда навсякъде обекти, във всеки момент събуждащи у него съчувствие, което в резултат от природните му нужди е съпътствано с прекомерна радост”.

В тон със Сидни Уърдзуърт обявява: “Поезията е същността и истинският дух на всяко знание; тя е страстното изражение, което е лице на цялата наука”. Точно защото цени толкова много поезията, Уърдзуърт избягва да използва банални сравнения и други традиционни поетически похвати. Той твърди, че поезията не е обикновена украса, а сила, която може да бъде разбрана по много начини. Първо, тази сила се съдържа в способността на поезията да поражда удоволствие у читателя и тя произлиза от напрежението между свободата на поетическите образи и език и изискванията на римата и стъпката, които поетът избира да използва в описанието или откровението си. Също така това е силата на човешката страст, изразена в стихотворението. Силата на поезията е най-близка до природната енергия – силата, която природата дава на поета или пък която поетът намира в природата. Това е реакцията на поета и чувствителността към пълната луна в планински проход, към планинско абатство, към тихо езеро или стръмна клисура, към стоическата сила на характера у грохналия, сакат събирач на пиявици. Според Уърдзуърт поезията се ражда от наситени със смисъл ситуации, страстно почувствани и след това трансформирани, а не от поетическата традиция. Тя е “спонтанното преливане на силни чувства: тя произлиза от емоцията, която изплува при пълно душевно спокойствие”. След достатъчно време, прекарано в размисъл, вдъхновен от гения и страстта, поетът ни дава начина, по който можем да споделим момента и емоцията: стихотворението става задоволяваща и вдъхновяваща комбинация от настроение, обстановка, характер, гледна точка, художествена образност, език, рима и стъпка. Въпреки твърдението на Уърдзуърт, че говори в защита на обикновената, селската чувствителност, той постоянно издига обичайното до висотите на необикновеното. Природата в творбите му никога не е посредствена и винаги е повече от пейзаж. Природата е доказателство за морална и творческа сила и единственият път към трансценденталното. За Уърдзуърт безсмъртие има и в природата, и извън нея и проницателният поет изобразява постоянните знаци на това безсмъртие.

Възгледите на Уърдзуърт за поезията са издържали теста на времето по-добре от разбиранията на неговите съвременници, които предпочитат поетическото красноречие пред преживяването. В началото на XIX век Уърдзуърт може да е бил прекалено радикален за много читатели, но идеите му звучат познато за съвременната поезия в Англия. В Америка, като започнем с Лонгфелоу и Уитмън и продължим с Робърт Фрост, Карл Сандбърг, Уилям Карлос Уилямс, Денис Левертон, Робърт Блай, Алън Гинзбърг, Шерън Олдс, Галуей Кинел и Филип Ливайн, ежедневният език на обикновените хора винаги е бил “звукът на разума”, или, както казва Фрост, самата подчертана обикновена реч потенциално е мощна поезия.

По същия начин съвременните британски поети като Стиви Смит, Филип Ларкин, Том Ган, Хауърд Хюз и Шеймъс Хийни са подчертавали *обикновения* език, вместо да изискват езикът на поезията да бъде необикновен и екзотичен. Съвременните английски и

американски песни и балади, без значение дали фолк, поп, рап или кънтри и уестърн, са истинска енциклопедия на “непретенциозни изрази”. Възгледите на Уърдзуърт получават всеобщо признание, докато тези, които настояват поезията да възпява разтърсващи събития, велики теми и възвишени идеи в екзалтирани тропи и метафизични абстракции намират все по-малко последователи. Поезията на Уърдзуърт изсвирва първите ноти на фанфара за обикновените жени и мъже, а неговият “Предговор” кодифицира демократичното му кредо. Най-добрите му работи, както и тези на Уитмън, са толкова скромни и универсални, колкото тревата под краката ни.

1998 Margins (Граници: доклад на международна конференция, Даугавпилс, Латвия.

Този доклад заменя понятията за устойчиви категории, жанрове или епистемични йерархии с представяне на динамичния процес, при който се ражда метафората. Независимо дали е наречен фасилитация, *диферанс* (фр. *différance* – термин на Дериде, амалгама от разлика и отлагане) или интер-анимация (термин на Ричардс), споменатият процес в този раздел е наречен просто „граници” („*margins*”). По-конкретно, понятието за начала (исторически детерминирани връзки) е противопоставено на идеята за източниците, за които се предполага, че са вечни, и които може да бъде свързани с разбирането на Барт за мита като *заинтересован* тип реч, заменяща зависещите от времето начала с независещи от времето източници, поставени в служба на нейните законни права.

По-нататък е разгледана границата между вътрешното и външното; ако нашето подсъзнание наистина е структура от следи, гравирани там от света, тогава е също толкова трудно да бъде локализирано вътрешното, противопоставено на онова, което е извън нашата психика, колкото е трудно да се локализира азът, характеризиращ се с пълно присъствие. Следователно текстът като система от следи, оставени от автора, е противопоставен на автора като самостоятелна идентичност. Какво е авторът – създател, начало или източник на текста, или пък той също е ограничена или задействана от институциите и психобиологията система от следи, които заобикалят и дефинират автора *функция*? И накрая, този раздел разглежда онтологичното различие между границите и трансценденалността, тъй като тези термини са свързани с предходното и следващото изложение – при коментара върху символа, мита, архетипа и притчата. Всички тези начини на сходство са представени не само за да ограничават, но и като предположение относно това, как символът, митът, архетипът и притчата възплъщават възможността, или най-малкото желанието, за преминаване на границите. Трансценденалността може да се търси чрез система от съответствия, чрез обичаи и ритуали, чрез свързване на подробностите на дискурса с архетипните субстрати или чрез въвеждането на есхатологични измерения (измерения, характеризиращи такъв вид дискурс, който е като параболичен, независимо дали е в художествената проза, драмата, поезията или Светото писание.

1998 American Pragmatism (Американски Прагматизъм: пленарен доклад на конференция, организирана по програмата “Фулбрайт”). Вилнюс, Литва.

Понятието “прагматизъм”, често използвано за определянето на школа, тясно свързана с преобладаващата американска философия, се употребява не повече от век. От времето на основателите на Америка американците твърдят, че теориите и вярванията, без значение дали са показани чрез религията, философията, изкуството, науката, политиката или педагогиката, трябва да издържат теста на *практиката* и да бъдат оценени по практическата им значимост. Вероятно този факт може да се отдаде на винаги примамливото разширяване на американските граници, може би има нещо общо с твърдата вяра на нацията в представително правителство, с конституцията и “свободния пазар на идеи”. Независимо от причината прагматизмът под една или друга форма се оказва особено близък до американските мислители, които продължават да усъвършенстват и разширяват неговите основи и заключения.

Можем да си припомним изобретателния гений, предприемчивия устрем и посланическите умения на Бенджамин Франклин; извънредно ерудиранията, изтънчена проза и прогресивното политическо управление на Томас Джеферсън, посветил делото си на великата, макар и понякога неясна идея, че човешките права са свети и че всички хора са родени с равни възможности; пламенния апел на Томас Пейн да се разсъждава и действа; дори подстрекателството на пуританския теолог Джонатън Едуардс към ужас, чудо, размишление, покаяние и вяра – подбуждане, вдъхващо страхопочитание. Всички тези личности от ранната американска история подчертават, че е необходимо да има дела, които да утвърждават високопарните слова, а размишленията да се усъвършенстват в тежкото изпитание на човешкия живот. Те споделят твърдото убеждение, че една достойна постъпка същевременно е риск с реални облаги и последици. Трябва да се приеме, че от Манифест Дестини¹⁷ до Плана Маршал¹⁸, от Мерилин Монро до Мафията, от АФЛ – СИО¹⁹ до НАТО, от Луис и Кларк²⁰ до БийвЪс и Батхед²¹ американците винаги са били малко шизофренични: едновременно капиталистически империалисти и добри самаряни. Големите обещания на американския континент винаги са били съставна част на сладките мечти и разрушението. Американците са безстрашни изследователи или яростни иконоборци, богати аристократи или зъзнеши имигранти, дългокоси или герои като Синята брада. Философията, която обобщава всичко *това*, определено заслужава нашето внимание; а прагматизмът има претенцията да бъде тази философия.

Понеже “прагматизмът” е интердисциплинарна теория, е доста трудно да бъде дефиниран. Според *Оксфордския речник на английския език* думата “прагматичен” (“pragmatic”) има поне пет различни значения: (1) който се отнася се до държавните дела; (2) зает, активен, натрапчив, намесващ се; (3) самомнителен, упорит, властен; (4) който разглежда систематично историческите факти; (5) практичен, прозаичен, свързан практиката. За лингвистите “прагматиката” е упорита, сериозна далечна братовчедка на философския прагматизъм и е свързана с имената на Пол Грайс, Джон Остин, Дж. Р. Сърл, Франсоа Реканти, Дан Спърбър, Кент Бах и Робърт Харниш. Тези учени са се опитвали да открият разликата между преките и непреките речеви актове чрез старателно събиране на данни за нюансите на контекста и имплицатурите. Лингвисти, които са готови да се закълнат в истинността на прагматиката (или да я прокълнат), спорят за тънките линии, разделящи актовете на изказване от локутивните, илокутивните и перлокутивните актове. От време на време те се събират на конференции, за да задават въпроси и да командват, да изказват твърдения и жестикулират за въпросите и командите, твърденията и жестикулациите, а след това да публикуват откритията си в научни списания, които цъфтят като оранжерийни цветя и никнат като гъби след дъжд зад покритите с бръшлян прозорци в свещените зали на американските университети.

При цялото ни основателно уважение към тези изключително старателни лингвисти някои деликатни въпроси, повдигнати тук, макар и замаскирани със становища и въпроси,

¹⁷ Манифест Дестини – ‘Пръстът на providението’. Фраза, която символизира американската доктрина от средата на XIX в., че страната има мисия да разширява границите и демокрацията си. Фразата се превръща в символ на американската мечта, идеология и мотивация за присъединяването на нови земи на запад. Защитниците на тази теория вярват, че тя е не само очевидна (“manifest”), но и неизбежна (“destiny”). – Б. пр.

¹⁸ Планът Маршал – Американска програма за възстановяване на съюзническите страни в Европа след Втората световна война, носеща името на политика Дж. Маршал; разработен е на среща през 1947 г. – Б. пр.

¹⁹ AFL-CIO ([American Federation of Labor](#) and [Congress of Industrial Organizations](#)) – абривиатура на Американската федерация на труда и Конгреса на индустриалните организации, най-големия американски трейд юниън център. – Б. пр.

²⁰ Мериуедър Луис и Уилям Кларк – ръководители на първата американска експедиция (1804-1806) през континента до тихоокеанското крайбрежие. – Б. пр.

²¹ БийвЪс и Батхед – герои от известен американски анимационен сериал за възрастни на Майк Джайдж (любители на TV, метъл музика, шопинг центрове и нездравословна храна от типа на начос), носещ името на двамата герои (*Beavis and Butthead*). Новите серии са били излъчвани по телевизионния канал MTV от 1993 г. до 1997 г. (сега по този и други канали се излъчват повторения). Според рейтингите на американските телевизионни канали е класифициран като TV-14., т.е. неподходящ за деца под 14 год. възраст заради съдържание и език. – Б. пр.

съмнения и обещания, не могат да бъдат окачествени като прагматика. Най-вероятно те дори не биха могли да се характеризират като прагматизъм, ако под “прагматизъм” разбираме една чисто академична дисциплина, подходяща за включване в бакалавърска, магистърска или докторска програма. Вместо това предлагам да надникнем в малко еkleктичната американска “лаборатория на мисли” – да организираме нещо като учебна сцена и да покажем плюсовете и минусите, да срещнем репрезентативни мозъци, въпреки че мозъците на тези, които ще представя, не винаги се срещат. Всъщност, ако по някакво чудо можех да събера тази избрана от мен нестандартна група прагматици на едно и също място по едно и също време, естествено е да очакваме размяна на остри думи вместо научни мнения. Накратко, прагматизмът е каша: понякога е миш-маш от бляскави обобщения и полирана вездесъщност, в друг случай е обикновен като готварска книга, наръчник, енциклопедия за света или изработен по поръчка мотоциклет. Може би американската версия на прагматизма е толкова всепоглъщаща, колкото е американската поезия, както казва Луис Симпсън: “... един стомах, който може да храносмила / гума, въглища, уран, луни, поеми / като акулата, която е глътнала обувка”.

Без съмнение тези, които основават нации и създават правителства, водят сериозен живот. Създателите на нации, пионерите, евангелистите, които проповядват прогрес, белокошите, опитни господа, които контролират военно-индустриалните комплекси на света, със сигурност ще се съгласят, че нашите действия могат да бъдат – трябва да бъдат – толкова шокиращи, колкото светкавицата, толкова разпространени, колкото Великото пробуждане. За тези, които са допринесли за основаването на Съединените Щати, както и за онези, които водят България в XXI век като член на НАТО, светът е пред тях като нов рай, бяло поле, празна страница, зазоряване в слънчев ден. Това ярко слънце огрява зелената гръд на Америка вече повече от два века, а американският демократичен експеримент далеч не е завършен. Дори най-оптимистичният наблюдател няма да бъде чак такъв оптимист, че да твърди обратното.

Ако се върнем към началото, Бенджамин Франклин със своята поредица *Алманах на бедния Ричард* (*Poor Richard's Almanac*), огромен бастун от ябълково дърво, привързаност към селския живот и с дневната си програма за морално усъвършенстване кара Д. Х. Лоурънс да се задави от смях. Как може, пита страстният британски модернист, Америка да има за баща или основател такъв непоносим буржоазен егоист? Изглежда, че Томас Джеферсън, който написва великите думи: “Истината е очевидна, всички хора са създадени с равни права”, като под “всички хора” има предвид: не всички *хора*, а само белите мъже над двадесет и една години, които имат собственост. Той е имал собствени роби, а сред индивидуалните човешки права, които толкова много е ценил, той нищо не е споменал например за правото на жените да гласуват. Трябвало е да минат още около 150 години, за да бъде дадено *това* право – през 1920 г. Томас Пейн, американски революционен деец, чиито пламенни памфлети са вдъхновили войските на Джордж Вашингтон да се изправят срещу британците, по-късно говори също толкова красноречиво срещу религиозния опортюнизъм и обскуритантите в своя памфлет “Епохата на разума” (“The Age of Reason”). Заради своята дейност той е бил оклеветен и отлъчен от обществото, изгорен на кладата на общественото мнение. Дори вечно толерантните квакери не са позволили останките му да бъдат погребани в тяхното гробище, а по късно костите му са загубени някъде между Нова и Стара Англия. Той все още броди сред нас, молещ за толерантност и разум. На бойното поле край Гетисбърг Ейбрахам Линкълн търси ново основание за посветеността на свободата и пита дали някоя нация, създадена от хората и за тях, зачената и посветена на изплъзващи се идеали за толерантност и благоразумие, свобода и равенство, би могла да просъществува дълго. Този труден за разрешение въпрос все още се задава – както на Балканите, така и в Бостън или Балтимор. От своята колиба при Уолдън Понд²² Хенри Дейвид Торо наблюдава как американските империалисти узурпират мексиканска територия, за да разпространят робството на запад, и решава, че най-доброто правителство е вероятно не онова, което управлява най-кратко, както смята Пейн, а онова, което не управлява

²² Walden Pond (англ.) – езеро в Конкорд, Масачусетс. – Б. пр.

въобще. Торо заключава, че единственият начин да се справим с несправедливото правителство и неговите подтиснически закони е или да го игнорираме напълно, или да протестираме, като нарушаваме закона.

Когато говорим за американския прагматизъм, ние не отчитаме силата на гръмкото *не* на Торо срещу съблазнителните сирени на Империята. То по-късно е чуто и взето под внимание от Махатма Ганди, Мартин Лутър Кинг-младши и противниците на войната във Виетнам: “Не, по дяволите, няма да отидем” или “Правете любов, не война”. Наред с крясъците на Торо в името на законността, прагматизмът в американски стил винаги е защитавал твърдата самоувереност. Суровият индивидуализъм е бил проповядван от мъже и жени, от някогашния Бенджамин Франклин и протофеминистката Абигейл Адамс до смелия и проникателен Ралф Уолдо Емерсън и неговата приятелка по дело, трансценденталистката Маргарет Фулър. Прагматизмът също с гордост е бил практикуван от самохвалните трапери в затъntenите гори, от търговците и от храбрите, благочестиви жени авантюристски, проправяли си път по мормонската и орегонската пътека²³ или пътували на север към Аляска с надежда да забогатеят. Видът на американския прагматик, без значение дали изследваме неговата политическа, социална, философска, юридическа, педагогическа или литературна естествена среда, определено е любопитно създание, може би далечен (или не чак толкова далечен) братовчед на легендарния лодкар по Мисисипи Майк Финк, който с викове и крясъци провъзгласява себе си за “наполовина див кон, наполовина кривоглед алигатор, а останалото за криви клони и червена-нажежена костенурка”. Ако не говорим толкова образно, *Прагматикус американус* е отчасти трансцендентален идеалист, отчасти здравомислещ реалист, а в края на краищата, той не се вълнува много от това, дали котката в хамбара или в избата е червена, бяла или синя. Най-важното нещо е да хваща плъхове. За верую на американския прагматик може да се приеме следният стих от едно стихотворение на Робърт Фрост: “Фактът е най-сладкият сън, който трудът познава”.

В тон с тези демократични идеали – недодялани, домашни, с дъх на сос за барбекю – американските прагматици като цяло се съгласяват, че *всеки* човек е важен и заслужава внимание на градското събрание. Всеки може да промени нещата. Дори за онези от нас, които не виждат себе си като победители или като хора, предназначени да разтърсят света, а просто си вършат работата всеки ден, думите и делата могат неочаквано да донесат голяма промяна. По един много реалистичен и практичен начин, по всяко време, съдбата на света, или поне *нашата* съдба в света, зависи от нас като личности, от всеки един от нас, поотделно и заедно. Именно на това ни учат прагматиците, които стоят рамо до рамо в кварталните организации и народните движения, обявяват себе си за защитници и активисти, като свързват смеха със свободата и диалога и едновременно с това ни уверяват, че живеем в свят, отворен за прогреса и осветен от доброжелателност.

Ралф Уолдо Емерсън

Лекция след лекция, есе след есе Ралф Уолдо Емерсън вътпява жизненоважната предприемчивост на индивида тук и сега, така че всички да сме “силни да живеем”. Например Емерсън заявява на една ентузиазизирана публика в Бостън: “Ако беше само до речниковия запас, учените щяха да са ненаситни за действия. Животът е нашият речник. Години са прекарани в труд на село, в града, в изучаване на търговията и производството, в честното общуване между мъже и жени, в науката, в изкуството – с единствената цел във всичко това да се изучи езикът, с който да илюстрираме и представим нашите възприятия <...> Великата душа ще бъде силна да живее, а също така силна и да мисли” [“Американският учен” (“The American Scholar”)]. За да съберем тази сила, няма нужда да строим по-блестящи имения от тези, в които вече живеем (въпреки че те може да се нуждаят от сериозен ремонт). Това означава, че няма нужда да гледаме по-далече от чудесния свят,

²³ *Мормонската пътека (Mormon trail)* – маршрутът, по който са се придвижвали мормоните (посока от изток на запад, от териториите на Айова и Мисури към териториите на днешните щати Юта и Небраска) между 1846 и 1857 г. в търсене на нови земи за живеене, след като са били прогонвани от първоначалните си територии. *Орегонската пътека (Oregon trail)* – един от основните маршрути от изток на запад, по които са се придвижвали американците през XIX в. в търсене на нови земи. – Б. пр.

който ни заобикаля всеки ден. За Емерсън най-добрият учител по философия и най-великият източник за мислене и действие е бил и винаги ще бъде великият широк естествен свят. Както Емерсън ни съветва в есето си “Природа” (“Nature”), ние трябва да се върнем към извора и да се стремим към “насладата от една истинска връзка с вселената”. Трябва “да се доверим на съвършенството на сътворението”, защото “каквото и любопитство да е събудил редът на нещата в нашето съзнание, този ред може да го удовлетвори”. За Емерсън “природата никога не е зла. Дори и най-умният човек не може да извлече нейната тайна и да загуби любопитството си, защото не може да разкрие цялото ѝ съвършенство. Природата никога не е била играчка в ръцете на проницателния ум”. Нашият свят не само ни осигурява *удобства* (*commodities*) (които Емерсън определя като “всички онези предимства, които разумът ни дължи на природата”), но също предлага на наблюдателния най-добрите начини да ги използва. “Всички части непрекъснато си взаимодействат за благо на човека”.

Природата също съживява нашето естетическо чувство, като ни учи да оценяваме красотата заради самата красота, без отношение към нещо друго. В съответствие с прозренията на такива европейски мислители като Кант, Хегел, Шилер, преведени от неговите британски приятели Уърдзуърт, Карлайл и Коулридж, Емерсън заявява, че “формите и действията в природата са толкова необходими на човека, че в долния си край тази необходимост изглежда на границата между удобството и красотата”. Дори нещо повече, красотата е “знакът, който Господ поставя върху добродетелта” и “става обект на интелекта <...> крайна цел”. За Емерсън нашата употреба на езика и на други знакови системи е подсилена от връзката ни с естествения свят, като ние и изразите ни неизбежно са част от него. Първо, “думите са знаците на естествените факти”; второ, “определени естествени факти са символи на определени духовни факти”; и трето, “природата е символ на духа”. Емерсън обобщава: “Един живот в хармония с Природата, любовта към истината и добродетелта ще прочистят очите, за да разберем текста. Малко по малко можем да разберем първичното значение на постоянните обекти в природата, така че светът ще бъде за нас отворена книга, а всяка форма, значима със скрития си живот и предназначение <...> – част от територията на познанието, едно ново оръжие в арсенала на силата”.

Правилната връзка с естествения свят обаче не е манна небесна или очевидно право по рождение. Постига се само чрез опит, наблюдение и дисциплина. “Пространството, времето, обществото, трудът, климатът, храната, пътуването, животните, механичните сили ни дават ден след ден ценни уроци, чието значение е безгранично. Те учат едновременно разбирането и разума <...> Природата е дисциплина за разбирането на интелектуалните истини. Нашето отношение към видимите обекти е едно постоянно упражнение в нужните уроци за различие, подобие, ред, съществуване, привидност, непрекъсната систематизация; в издигане от частното към общото; в съчетаването на различни сили”. Според Емерсън възнаграждението за дисциплината трябва да бъде повече от голяма печалба или голяма банкова сметка, дори повече от национална независимост и свободна воля. Докато изучаваме и използваме природата. Емерсън ни съветва да помним, че “всички неща са нравствени и в своето вечно изменение имат връзка с духовната природа”. С други думи, светът е и красив, и истински, а истината и красотата са деца на разума и въображението, а природата – тяхна акушерка. Оценяването на чудесата и възможностите на света неизбежно води до едновременно разбиране на неговите загадки. В крайна сметка не сме ние тези, които са създали ред и съвършенство, а ние трябва да се свържем с този факт, както Одисей се е завързал към мачтата, за да устои на песента на сирените. В естествения свят има нещо повече от картофен чипс или микрочипове, повече, отколкото сме си мечтали в нашите философии или сме изследвали в лабораториите. “Най-щастливият човек е този, който учи от природата урока на боготворенето <...> Светът идва от същия дух, от който и човекът <...> Но светът се различава от тялото по едно важно нещо. Той не е подчинен на човешкото желание. Ние не нарушаваме спокойния му ред. Затова за нас той е нагледният гълкувател на божествения ум. Това е неизменна точка, от която можем да измерваме придвижването си”.

За да завърши прегледа на нашата сложна, динамична връзка със света и помежду ни, Емерсън ни уверява, че ако научим уроците на природата, нашето бъдеще ще е наистина

светло. “Всеки човек, който някога се е молил искрено, е научил нещо. Но когато вярващият мислител, решен да отдели всеки предмет от личната връзка и да го види в светлината на мисълта, в същото време запали в науката огъня на най-свята обич, тогава Господ отново ще се върне към сътворението”. В по-късните есета Емерсън описва това нова освобождаване от гледна точка на етичните норми, като казва, че трябва “да сме справедливи, да приемаме заобикалящите ни хора и обстоятелства, без значение колко скромни или омразни са те, като загадъчни лица, на които вселената е възложила доставянето на удоволствията си до нас”. В стил Русо той ни уверява, че по природа сме справедливи, добри и състрадателни и че няма защо да се страхуваме от своите приятели, съседи и сънародници, ако се отнасяме както трябва към тях. “Вярвай на хората и те ще бъдат искрени към теб; отнасяй се към тях с уважение и те ще ти отвръщат със същото”.

По-малко оптимистични и може би по-очевидно свързани с принципите на прагматизма са коментарите на Емерсън в есето му “Кръгове” (“Circles”). Там той казва, че “животът е като чиракуване на истината и около всеки кръг може да бъде начертан друг; че няма край в природата, а всеки край е начало; така че винаги идва нова зора, а под всяка дълбочина се отваря друга дълбочина”. И тъй като съзнателно участваме в естествената подредба на нещата, ние не сме само повлияни от тези постоянно разширяващи се сфери на влияние. Ние също можем да им повлияем. “Животът на човек е саморазвиващ се кръг, който се разширява от един недоловимо малък пръстен навън до нови и по-широки кръгове, и така до безкрай <...> Степента, до която това поколение от кръгове, това колело без кормило ще продължава да се върти, зависи от силата на отделната душа”.

Уилям Джеймс

Определено Емерсън е създал своите вълни и е разширил своите кръгове; бил е енергична душа. Особено повлиян от неговите разсъждения е Уилям Джеймс, психолог в Харвард. Въпреки че понякога е под силното влияние на по-известния си брат Хенри, идеите му са близки до тези на Емерсън. В лекциите, които изнася през 1906 г. в Института Лоуъл, Бостън, и в Колумбийския университет, Ню Йорк, публикувани по-късно под очакваното заглавие *Прагматизмът (Pragmatism)*, Джеймс търси връзката между реалистичните емпирици, чиято основа за мисъл и действие е удостоверим факт, и чувствителните рационалисти (идеалисти), чиито абстрактни теории и системи често наподобяват недоказуемите твърдения на дълбоко вярващи. С известна уговорка можем да кажем, че Джеймс се опитва да примири противоречивите импулси, които се откриват в творчеството на Емерсън. Тъй като тези лекции очевидно са важни за нашия коментар тук и имат голямо въздействие, като образуват техни собствени разширяващи се кръгове, те заслужават специално внимание.

Преди всичко Джеймс твърди, че философията, като литературата, е не просто колекция от абстракции, а свидетелство за човешките мисли, чувства и действия. “Прагматичният метод е преди всичко метод за разрешаване на метафизични спорове, които иначе биха били вечни <...> Прагматичният метод означава опит за интерпретация на всеки възглед, като търси респективните му практически последствия”. Самата етимология на думата подчертава обоснования интерес към нещата в този свят. “Терминът произлиза от гръцката дума *πραγμα*, означаваща действие”. За Джеймс да си в света означава да правиш избор и само този избор, който води до промяна, е стойностен. “Изненадващо е да се види колко много философски диспути стават безсмислени в момента, в който ги подложите на обикновения тест за конкретни последствия. Не може да има някъде разлика, която да не се изразява в разлика на друго място...” Винаги и на всяко място ние се оказваме до лирическият герой в друго стихотворение на Фрост, “Неутъпканият път” (“The Road Not Taken”). Според творбата винаги има два пътя, разделящи се в гората – две (или много) алтернативи пред нас. Ние можем да изберем само една или някои от тях. И както казва Фрост, нашият избор, независимо дали се отнася до повече или по-малко утъпкан път, е това, което има значение.

Но *как* решаваме кой път да поемем сред всички алтернативи? Това е вечният въпрос на прагматиците. Както Джеймс казва, “прагматикът <...> се обръща към конкретността и

адекватността, към фактите, действията и силата”, така че “*по този начин теориите стават инструменти, а не отговори на загадки, в които можем да си починем*. Ние не се опираме обратно на тях, а се движим напред и понякога отново преобразуваме природата с тяхна помощ”. Прагматизмът изпълва избора ни, но по никакъв начин не го предопределя. Той задейства нашите теории, разглежда ги, но е разположен в средата им “като коридор в хотел”. Няма универсални истини, а пътни карти; няма безалтернативни принципи или неопровержими догми, а “*плодове, последствия, факти*”.

Нашият избор неизбежно израства от друг избор, който сме направили преди него, точно както една нова идея се утвърждава чрез “прихващане <...> към древното тяло на истината, в резултат на което тя расте като дърво, развиващо се благодарение на нов слой камбий²⁴”. Какво е истина? Каква е *моята* истина в дадена ситуация? Как да я различа? Това са въпроси, които занимават прагматизма. И независимо дали тази истина е очевидна като завиването на електрическа крушка или толкова неясна като облака на незнанието, нейната стойност ще бъде оценена по плодовете ѝ. Истината е метод; истините са последствия. Тяхната истинска стойност “*ще зависи напълно от връзките им с други истини, които трябва да бъдат признати*”. Прагматизмът, продължава Джеймс, е “медиатор и помирител”, който “разколебава нашите теории [цитат от Папини]. Той ще приеме всякакви хипотези, ще разгледа всяко доказателство”. Прагматизмът е напълно земен, но в смисъла, че оценява идеите и действията със земни термини, а не защото изключва метафизични прозрения или религиозни убеждения.

В своето приложение на прагматични методи към класически проблеми в метафизиката и теологията Джеймс не спира да твърди, че по плодовете им ще ги познаем. Идеите и убежденията сами ще разкрият добрите си страни пред нас тук и сега. Всичките въпроси за духовната същност, или душата, или задгробния живот трябва да бъдат формулирани от гледна точка на емпиричния ни опит, като в резултат на това конфликтите между материализма и метафизиката понякога изглеждат съвсем неуместни. “За всеки, който някога е поглеждал лице на мъртво дете или родител, фактът, че материята е *могла* да получи за известно време тази скъпоценна форма, трябва да направи материята свещена завинаги. Без значение какъв е *принципът* на живота, материален или нематериален, материята помага на всяка цена, служи на целите на живота. Това обичано възплъщение е било сред възможностите на материята”. Вместо да се питаме *дали* светът е зареден с божествено величие или с планове за страшна тъмнина, Джеймс ни съветва първо да наблюдаваме отблизо моделите, с които разполагаме, търпеливо да създадем лексиката си за *Какво е* и да развиваме силата си да мислим и действаме на основата на своите наблюдения. Трябва да се подготвим чрез “изследване на детайлите в природата”. Трябва да приемем, че “не спяпа, а всевиждаща сила управлява нещата”, докато събитията ни докажат, че грешим. Ако и когато го направят, можем да вдигнем ръце и да се предадем. Междувременно обаче нямаме друг избор, освен да продължим.

Отделно от споровете за космическия модел метафизиката, както и психологията, се измъчва с въпроса за *единството (unity)*, било то на индивида или на света. Дали нашият свят е сбор от нации, всяка със свой дневен ред, или пък обитаваме глобално село? Дали сме членове на едно огромно семейство, споделящи едни и същи надежди и страхове? Като прагматик Джеймс задава въпросите малко по-различно. “Като имаме предвид единността на съществуването, кои факти биха имали различни последствия? Как ще бъде познато единството? Светът е един – да, но *как* един? Каква е практическата стойност на единството за *нас*?” След това Джеймс разглежда начините, по които светът може да е един, като оценява всеки подред. Светът е поне *една от темите на дискурса*; пространството и времето са средства на последователността, чрез която се свързват частите на света; има поредици от *влияние (influence)*, които свързват събития, феномени и отношения – влияния, които ежедневно се разширяват и усложняват от всемирната мрежа на човешките взаимоотношения. Тези системи на влияние или липса на влияние могат да бъдат включени

²⁴ Камбий (къснолат. *cambium* – ‘обмяна, смяна’ – незатвърдена тъкан между кората и дървесината на растенията, в която се развиват нови клетки и се удебеляват коренът и стъблото. – Б. пр.

в общия проблем за световното *каузално единство* (*causal unity*) и най-вече за неговото *родово единство* (*generic unity*); нещата съществуват във видове, има много типове от един вид и каквото “видът” предполага за един тип, се отнася за всеки друг тип от този вид. Джеймс добавя, че друго едно уточнение на това, какво означава фразата “светът е единен” е свързано с *единството на целта* (*unity of purpose*). Нашите различни цели може да са в противоречие една с друга, но когато едната не може да елиминира другата, те влизат в диалог, преговарят и стигат до компромис. Резултът е различен от първоначалното предположение.

Естетическият съюз (*aesthetic union*) е друг начин, по който нещата могат да съществуват заедно. Нещата и събитията разказват история. Техните части работят заедно, докато се достигне кулминация. Да не забравяме и това, което Джеймс нарича “велик монистичен *denkmittel*²⁵ за последните сто години”: идеята за *Единствения носител на знанието*. Множеството предмети съществуват само като обект на неговата мисъл и *защото той има знание* за тях. Те имат една цел, образуват една система, разказват една история за него. Емпиризмът, от друга страна, е доволен от типа единство, познат на човечеството. Всичко се опознава от *някой* знаещ заедно с нещо друго, но в крайна сметка знаещите се оказват голямо количество; обаче дори най-много знаещият от тях все пак не познава всичко или пък може да е склонен да забрави. Бог е всезнаещ, Бог е Единственият – или поне сложно (вероятно в три хипостази) единство – според вековните религиозни убеждения. Тук обаче прагматизмът трябва да застане на страната на емпириците и плуралистите. “Това ни задържа в света на здравия разум, където намираме нещата отчасти свързани, отчасти не”.

Когато Джеймс говори за “здравия разум”, има предвид света на наблюдаемия факт и на общоприетата традиция – това, което може да бъде усетено и възприето. Той твърди, че без да се опираме на станалото преди или на физическите реалности, които поддържат и подсилват индивида, увереността в себе си ще бъде безсъдържателна, празна преструвка. “Нашият разум <...> нараства на петна; те се разпространяват като мазните петна. Но ние не им даваме възможност да се разпространят много, държим непроменено колкото може повече от старото си знание, от старите си предразсъдъци и вярвания <...> Нашето минало възприема и помага; и в това ново равновесие, в което всяка нова стъпка напред в процеса на ученето е прекратена, много рядко новият факт се добавя *суров*. По често той се поставя сготвен, както някой може да каже, или задушен в соса на стария факт”.

И все пак традицията и наблюдението са само компонентите, от които сътворяваме света; ние не получаваме живота си готов. “Опитът като такъв не идва със закачена цена или етикет, първо трябва да открием какво е това <...> Обикновено първо създаваме система от концепти, мислено характеризирани и класифицирани или логично свързани, и после ги използваме като етикети, по които да намерим появяващите се впечатления. Когато нещо е отнесено към дадено място в концептуалната система, тогава то е “разбрано”. Така че здравият разум – наблюдаване и класификация, надписване и подреждане – е “свършено определен етап в нашето разбиране за нещата, който по изключително успешен начин задоволява целите, заради които мислим”. Но в нашето време на квантови механизми и атомна физика, на гигабайти, сателити и всемирни мрежи, науката сега *екстраполира* своя свят на “основни” качества, своите атоми, магнитни полета и т.н. отвъд света на здравия разум²⁶. “Нещата” сега са невидими, недосегаеми; а старите видими неща на здравия разум трябва да се получават от смесването на невидимите. Иначе цялото *наивно* (*naïf*) разбиране за нещата е отменено”. Това означава, че ако ние хората позволим да бъдем редуцирани до нещата, можем да очакваме да отидем на пепелището на историята, изхвърлени с другите неща, изиграли своята роля и станали ненужни.

Но прагматиците не приемат този възглед за историята или за индивида. Можем и трябва да решим коя е *истината* за нас и каква промяна ще предизвика истината за нещата в живота ни. “*Идеите, отговарящи на истината, са тези, които можем да приемем, потвърдим, проверим и докажем. Грешните идеи са тези, които не можем <...>* Истината

²⁵ *Denkmittel* – от немски: *Das Denken* – ‘мислене’, *das Mittel* – ‘средство’. – Б. пр.

²⁶ На лат. *extra* означава ‘извън’. – Б. пр.

на идеята не е инертно качество, инхерентно за нея. Истината *се случва* на идеята. Тя *става* истина, *превръща се* в истина чрез събития. Нейната достоверност всъщност е събитие, процес”. Тук Джеймс ни предлага една практична илюстрация: “Ако съм се изгубил в гората, примрял от глад и открия нещо, което ми прилича на кравешка пътека, изключително важно е да си помисля, че ще има хора, които живеят в края ѝ, защото ако го направя и тръгна по нея, ще се спася”. Истината се оказва повече от последствията, повече от обикновена пътна карта в гората и средство да осигурим следващото си ядене. Имаме сериозно основание да търсим трайни истини. “<...> Тъй като почти всеки предмет може някой ден да стане временно важен, предимството да имаш основен запас от *допълнителни* (*extra*) истини, от идеи, които ще бъдат истини в едва възможни ситуации, е очевидно”. Нашите истини се основават на хармонията, която можем да почувстваме между откритията си и полученото знание и информация, наречени традиция. Нашите истини ни помагат да живеем хармонично с околната среда и един с друг. “Истинските идеи ни водят в полезна вербална и концептуална посока, както и пряко до полезни разумни крайни цели. Те водят до последователност, стабилност и до развиващи се човешки взаимоотношения”.

Не е достатъчно само да предаваме получени мнения, да се придържаме към правилата или да разчитаме на мъдростта на различни епохи и етапи. Ние постоянно трябва да избираме, да отговаряме на вечно променящата се среда и да се учим да говорим езика. Може би има съдба, която оформя целите ни, но е наша отговорност и привилегия да шлифоване тези цели, да рендосваме гладко и проникваме надълбоко, да издълбаем знака си във времето чак до същността на живота. Ние сме творецът *и* глината, градинарят *и* цветето. “И в мислите, и в действията си ние сме творците. Ние *добавяме* към субекта и предиката на нашата реалност. Светът е податлив, очакващ да бъде дооформен в нашите ръце”. Във всеки момент това, което правим, може да не изглежда много в по-широката схема на всички неща.

А пък Джеймс казва: “Нашите действия, местата, в които ни изглежда, че променяме и развиваме себе си, са областите на света, до които сме най-близо и за които нашето знание е най-задълбочено и пълно <...> Защо те могат да не бъдат истинските места на промяна и развитие, каквито ни изглеждат, защо не могат да бъдат работилницата на съществуването, където хващаме факта по време на неговото създаване, така че светът никъде да не може да се развива по друг начин, освен този?” Джеймс завършва есето си *Прагматизмът*, като напомня, както прави и Емерсън преди това, че животът е истински и сериозен, но възнаграждението си струва риска. “Ще има истински загуби и истински губещи и всичко, което съществува, няма да се запази така. Мога да вярвам в идеала като крайна точка, не като начало, като част, а не като цялото. Когато излеем чашата, утайката остава в нея завинаги, но възможността на излятото е достатъчно сладка, за да я приемем”.

Емерсън пише в есето си “Преживяване” (“Experience”) следното: “Ние се събуждаме и откриваме, че сме на едно стъпало; има стъпала под нас, които изглеждат, че сме изкачили; има и стъпала над нас, много, които продължават нагоре и се скриват от погледа ни”. Тази метафора обаче, като всички метафори, не трябва да се разглежда прекалено буквално, или като съвременни прагматици може да се окажем в позицията на жената от книгата *Американски литературни анекдоти* (*American Literary Anecdotes*), която настигнала Джеймс в края на една от неговите лекции, вероятно на една от лекциите му по прагматизъм. Дребната възрастна дама се приближила, за да му каже, че цялата му философия е погрешна и дори нещо повече, погрешна е цялата му представа за вселената. Като се стараел да бъде учтив, Джеймс я попитал с цялото си уважение какво има предвид с тази забележка. Тя отговорила: “Ние не живеем върху кълбо, което се върти около слънцето. Ние живеем върху земна кора на гърба на гигантска костенурка”. Това намирисвало на неизследвана метафизика и Джеймс решил да проучи въпроса. “И върху какво стои тази костенурка, госпожо?” – попитал той. “Върху гърба на по-голяма костенурка, разбира се” – настояла тя. “А *тази* костенурка?” попитал Джеймс, като очаквал най-страшното. “Няма смисъл, господин Джеймс, надолу до края са все костенурки” – отговорила старата жена..

Новите критици в Англия и Америка провъзгласяват “епохата на текста”. Но грижливото вглеждане в текста не е нещо ново. Законоведи и политици, библейски тълкуватели и немски граматисти – всички те имат дългогодишни традиции във “внимателния прочит”. Например може би никой светски критик не е изследвал толкова подробно тази материя, колкото мюсюлманите са изучавали Корана или еврейските учени са изследвали Тората²⁷. Тъй като еврейските учени са схващали Моисеевия закон (първите пет книги от Библията) като загадъчни двери към сърцето и волята на Господ, те са създали цели дисертации върху библейски пасажи, дори върху отделни староеврейски букви. Усилията на евреите да предусещат скритите значения са събрани в Талмуда и Кабалата. Похватите, развити в християнските коментари на Библията, като тези на Тома Аквински, Мартин Лутер и Джон Калвин способстват да се проправи пътят на съвременните изследвания върху текста, в това число и на новата критика.

Структуралистите, чийто подход става почти всеобхватен към 60-те години на ХХ век, следват примера на немските граматисти, руските формалисти и така наречените “по-научни” братовчеди на граматистите – лингвистите. Всъщност терминът “структурализъм” е бил използван за пръв път за и от съветските учени, свързани с *ОПОЯЗ*²⁸ (Дружество за изучаване на поетическия език) през 20-те години на ХХ век и по-късно е отнесен към методите на Пражкия кръжок, в който по това време вече е бил и бившият член на *ОПОЯЗ* Роман Якобсон. Якобсон е бил първият, който е отнесъл този подход, или поредица от подходи, към художествения текст. На първата международна конференция по славистика през 1929 г. Якобсон съпоставя ранния формализъм с по-късния подход, “структурализма”, дефиниран от него като “водеща идея в съвременната наука, която има най-различни проявления” [цитат от Стайнър, *Руският формализъм (Russian Formalism)*, с. 31]. В Женева работата на Фердинанд дьо Сосюр е фундаментална; лекциите му там през периода 1907-1911 г. осигуряват основата на френския структурализъм.

Структурализмът не се ограничава само до литературата; всяко написано нещо може да стане обект на структуралистично проучване, а всъщност и всяко нещо, което не е написано, стига само то да може да се приеме като “знакова система”. В антропологията например структурализмът оказва влияние дълги години, до момента, когато на неговата теретория се появява деконструкцията на Дерида, от една страна, а от друга – “плътните описания” и изследванията върху символите на Клифърд Гиърц и Виктор Търнър. И какво всъщност е знакова система? Една от целите на тази глава е да започне отговора на този въпрос посредством някои репрезентативни текстове, но засега нека просто кажем, че това е *отношение*, което може да бъде характеризирано по много начини: между “повърхност” и “дълбочина”, “сюжет” и “тема”, “форма” и “съдържание”, “желание” и “осъществяване”, “род” и “вид”... или между тези и много други перспективи в един неспиращ диалог.

Фердинанд дьо Сосюр

В “Същност на лингвистичния знак” (“Nature of the Linguistic Sign”)²⁹, 1916, както и в другите си работи, Фердинанд дьо Сосюр развива идеите, които структуралистите смятат за главни: означаващо (signifier)³⁰, означаемо (signified)³¹, знак (sign)³², синхронно (synchronic)³³ и диахронно (diachronic)³⁴; език (langue) и реч (parole). В техническо отношение (а всички тези термини са всъщност технически) само първите три термина представляват знаковата

²⁷ Тора – Моисеевия закон. От ивр. *תורה* - *хатора* - ‘убеждение, закон’. – Б. пр.

²⁸ *ОПОЯЗ* – Общество изучения поетического языка (рус.). – Б. пр.

²⁹ “La nature du signe linguistique” (фр.). – Б. пр.

³⁰ Signifiant (фр.). – Б. пр.

³¹ Signifié (фр.). – Б. пр.

³² Signe (фр.). – Б. пр.

³³ Synchronique (фр.). – Б. пр.

³⁴ Diachronique (фр.). – Б. пр.

система. Тази система е код, “чрез който означаващите представят означаемите”, и връзката между (или комбинацията от) означаващо и означаемо се нарича знак. Това просто значи следното: всички думи се състоят от звукове и букви и думите не са нещата, които те означават. Например очевидно е, че думата “маса” не е предметът маса. Тя е *означаващо*, група от признаци или звукове, които не са свързани с описания предмет по друг начин освен по договаряне. Говорещите на английски (но не говорещите на руски, немски или гръцки например) използват само тези специфични звукове или форми, за да означат идеята или образа на въпросния предмет (а идеята или образът са *означаемото*): маса, четири крака и равна повърхност, на която седим и се храним или на която седим и пишем... След като сме приели тази връзка между звуковете или буквите от азбуката и значението, ние не трябва да посочваме тези неща, произвеждайки нечленоразделни звуци, за да ни разберат. И макар казаното да изглежда толкова очевидно, повечето от нас рядко се замислят за това, колко сложен е езикът всъщност. Например как сме решили, че само *тези* букви или звукове ще съответстват на *онзи* предмет?³⁵ С други думи, кога и до каква степен лингвистичният знак – връзката между означаващо и означаемо – е произволен?

Винаги и изцяло, твърди Сосюр. С това той има предвид, че знакът не е мотивиран от нещата или идеите, които представя, въпреки че е едновременно променлив и относително устойчив с оглед на лингвистичната общност, която го използва. И това също е очевидно, ако се замислим. Всички знаем, че значенията на думите се развиват с течение на времето, и също така знаем, че значенията са относително устойчиви. Иначе как ще се разбираме един друг? И всъщност езикът съществува именно заради това – за комуникация. Както Сосюр казва, “неговата социална същност е една от вътрешните му характеристики”.

Нека се върнем към някои примери от човешките взаимоотношения, които зависят от знаковите системи. Какво можем да кажем за човешките взаимоотношения? Родствените термини формират кодови системи, където хората приемат определени взаимоотношения, или нива на близост. Клод Леви-Строс, френски антрополог, създава някои твърде сложни структурни модели за родствени системи, базирани на Сосюровото понятие за езика. Друга знакова система са парите. Стодоларовата банкнота е условно означаващо в икономическата знакова система (в Съединените щати, Канада, Австралия) и тази банкнота има стойност, не по-голяма от хартията, на която е напечатана, освен ако хората не се съгласят да я признаят. Общите правила на обличане също са знакови системи. За да проверите това, просто попитайте някой генерал с четири звезди на пагона какво означават тези звезди (и дали значат това, което значат две звезди).

Означаващите могат да се отнасят към означаеми, които са фактически невъзможни за измерване по какъвто и да било специфичен начин. Това не бива да ни изненадва. Да се замислим над всички тези сложни и противоречиви връзки и основания, които съдържа в себе си думата “демокрация” например. Или какво точно значи думата “любов”, дори преди да ѝ придадем емоция? Така че структуралистите трябва често да създават многобройни препокриващи се системи, за да обяснят значението, каквото е направил Ролан Барт в *Митологии* (*Mythologies*). Понякога означаващите имат в известна степен собствено значение и тежест, затова поетите обръщат внимание на римата и ритъма, въпреки че такива модели рядко се отнасят към нещо извън самите тях. (Те привличат вниманието към себе си, или са собствено референциални.) Да си спомним съвета на Алегзандър Поуп, че в поемата звученето трябва да е отглас на значението. Чисто структуралистичното описание ще се усъмни в тази възможност, що се отнася до теорията, макар психолингвистите (които изучават връзките между психологията и езика) могат да помогнат в този случай, както всъщност и идеите на Нортърп Фрай за рода и вида в “Архетиповете на литературата” (“The Archetypes of Literature”).

³⁵ Тук в оригинала авторът задава още един въпрос: как достигаме от четирикраката маса до научната периодична таблица или до статистическата таблица на застрахователните агенти? Този пример е възможен, защото в английски език думата ‘маса’ (‘table’) е многозначна и е развила (наред с други значения) и значението ‘таблица’. На български език аналогичен би бил примерът с думата ‘бюро’: ‘маса за писане’ и ‘служба към учреждение’. – Б. пр.

Сосюр създава теория за системите във фонологията, или звуковите образци (като ритъма и римата в поезията), и морфологията (как отделните звукове се комбинират, за да формират значещи единици, или “морфеми”). Той също така се е интересувал и от синтаксис, от това, как думите (означаващите) се комбинират, за да образуват фрази, изречения или цели текстове с различна дължина. В “Същност на лингвистичния знак” той разглежда работата на тези сили по две оси: 1) “ос на едновременностите”, която изключва промени или връзки във времето; тя е в компетенцията на *синхронната* лингвистика, и 2) “ос на последователностите”, която предполага промени във времето (въпреки че само на едно нещо може да бъде обърнато внимание в даден момент); тя е в компетенцията на *диахронната* лингвистика. Когато структуралистите разширят изследванията си извън рамките на езика, те обикновено се наричат семиолози. Семиологията разширява сферата на структуралистичните проучвания, като ги отнася до *всяка една* знакова система, независимо дали тя е във формата на писмо, реч, действие или е споделена в дадено общество по който и да е друг начин. Например *Митологии* на Ролан Барт е изследване в областта на “културната семиология”, както ще видим в края на тази глава. Но независимо от това, дали изучават звукове, думи, изречения, наративи (разкази) или родствени системи и дали предпочитат да изследват езика синхронно или диахронно, стуктуралистите неизменно се опитват да дефинират (и да поставят под въпрос) връзките между означаващи и означаеми, към които те се отнасят, тъй като системите се препокриват и обединяват, за да образуват *езика (langue)*.

Кое то ни води до разликата между *език (langue)* и *реч (parole)*. Тези две думи от френски произход означават употребата на знаковите системи, но по различен начин; те представят друго важно структуралистично разграничение. *Langue* е абстрактната система, която лингвистите намират в езика или му приписват, вид “универсален код”. *Langue* може да бъде разглеждан като правилата на играта. От друга страна, съществува *parole* – всяка една конкретна игра (или всякакъв брой игри), които се играят според тези правила. В технически смисъл *parole* е “набор от сигнали”, които избираме да използваме, измежду всички налични сигнали в даден код, или *langue*. *Langue* ни дава правилност, докато *parole* се характеризира и с правилност, и с идиосинкрязия. От една страна, тези родствени системи имат закони и порядък, *langue*, който ни казва, освен другите неща, че е табу за мъжа да се ожени за собствената си майка. От друга страна, съществува специфичният случай с Едип. Или казано по друг начин, *Поетиката* на Аристотел формира *langue*, който е кодът (или поетиката) на гръцката трагедия. Пиесата *Едип* ще е част от *parole*, единичен пример за Аристотеловия код, но също така може да служи и като *langue* сам по себе си, така че всяко едно изпълнение на Едип ще се превърне в *parole* на пиесата. Структуралистите, както и всички ние, се интересуват от това, как точно функционират системите в ежедневието, особено след като създадените от тях системи се стремят да опишат какво казваме и правим и какво си мислим, че имаме предвид.

Преводи

- 2008 *The Black Sea Underwater* (превод на английски в съавторство със Снежина Бачева на резюмето към книгата на Любомир Клисуров *Черно Море под водата*). Варна: Stalker Holding; ISBN 978-954-9768-19-0, 229 стр.
- 2001 *Rock Sanctuaries of Ancient Thrace* (редактор-консултант на английския превод на книгата на Иван Христов *Планинска Тракия. Население, култура и религия в древността*. Велико Търново: Фабер; ISBN 954-9541-90-8, 159 стр.).
- 1997 *Landscape with Dog and The Bulgarian Way* (превод на английски на *Пейзаж*)

с Куче и Българският Модел от Станислав Стратиев. Велико Търново: Фабер, със съдействието на фондация “Отворено общество”; ISBN 954-9541-03-7, 271 стр.).