
ПРОГЛААС

Издание на Филологическия факултет
при Великотърновския университет “Св. св. Кирил и Методий”

кн. 1, 2006 (год. XV), ISSN 0861-7902

Владимир САБОУРИН

НИХИЛИЗЪМ, РЕАЛИЗЪМ, РОМАН

This article deals with the genealogy of literary realism. Its origins are shown to be rooted in the dawn of modern nihilistic experience located in the community of Spanish *conversos* in the period from the end of XV to the beginning of XVII century, in which also the picaresque novel emerges as a distinctive expression of the *converso*-experience. The article dwells on the definition of realism by Hugo Friedrich and Hans Blumenberg who focus on the notion of reality as resistance (*Widerstand*) to man's being-in-the-world. This new notion of reality is related to the instauration of the institution of the Holy Inquisition in 1478 which leads among *conversos* to a radical devaluation of the linear temporal model of orientation and to a experience of modernity as a catastrophe in permanence.

„(...) По време на ареста си в Румъния той [Г. Лукач] бил казал, че сега вече знае, че Кафка е реалистически писател.“

Т. В. Адорно, *Естетическа теория* (1970)¹

В следващите редове ще се опитаме да разкрием връзката между нихилистичната картина на света в *Селестина* (1499) и реализма като съвкупност от литературни похвати, системно явяващи се в творбата на Фернандо де Рохас. Констелацията от нихилизъм, реализъм и обемно литературно произведение в проза, която за първи път в новоевропейските литератури на жив разговорен език наблюдаваме именно в *Селес-*

тина, задава основните координати на по-нататъшното развитие на жанра на романа. Първата интуиция за естеството на голямата прозаическа форма сякаш поначало изключва нихилизма като визия за света, способна да породи подобна форма. Напълно основателен е въпросът на Стивън Гилман – може би най-проникновеното нещо, казвано досега за *Селестина*, – как човек с подобни възгледи може изобщо да създаде литературно произведение, да не говорим за обемно произведение в проза². (За лириката това сякаш не само че не е проблем, но дори се явява необходима предпоставка при лирическото конципиране на времето и Аза. Освен това мерената реч като цяло е сякаш по-способна да поема и понася нихилистични предпоставки от прозата.) Следващите разсъждения върху връзката между нихилизъм, литературен реализъм и роман вземат насериозно горния въпрос. Именно защото смятаме въпроса на Гилман за едно от най-проникновените неща, казвани за Рохас, ще отделим специално внимание за условията на възможност на едно обемно реалистично произведение в проза в рамките на нихилистичното конципиране на света. Знаменателно е все пак, че Фернандо де Рохас е автор на *едно* произведение, в което освен това авторството изрично е споделено с измислен, неизвестен или съзнателно премълчан автор. Както първоначалното анонимно издаване на творбата, така и по-късната ѝ преработка и допълване свидетелстват за едно силно проблематично отношение между автор и произведение, което продължава да бъде загадка, като се има предвид безспорният статут на шедевър, на който *Селестина* се радва поне от оценката на Сервантес – „божествена, според мен, книга” – насетне. *Селестина* е произведение от ранга на *Дон Кихот* или *Хамлет*, но името на Рохас не е в учебниците – поне извън Испания – до имената на Сервантес и Шекспир. Дали това се дължи, както смята Сервантес, на недостатъчната прикритост на човешкото, твърде човешкото? Хипотезата за връзката между нихилизма и реализма може да ни помогне да се придвижим по-близо до сърцевината на загадката на *Селестина* и посредством нея до генеалогията на жанра на романа.

Интересът към проблематиката на нихилизма се разполага в контекста на едно обръщане към Ницше, което е екзистенциалната и концептуална ос на настоящото изследване. Специфично литературоведското усвояване на проблематиката на нихилизма откриваме в изследването на германския романист Хуго Фридрих върху френския роман на XIX век. Заедно с книгата на Бахтин за Рабле – макар и по

диаметрално противоположен начин, – изследването на Фридрих е може би най-конгениалният прочит на Ницше, направен от филолог, вземащ насериозно както неудовлетвореността на Ницше от университетската професия на филолога, така и дълбоката вярност на философията му към филологията. Настоящата статия си представя книгите на Фридрих и Бахтин като представителни литературнотеоретични олицетворения на двата екстрема на мисленето на Ницше, бремени със самопреодоляването си: нихилизма и вечното завръщане. Макар че изхождат от противоположни крайности, утаени не на последно място в противоположната стилистика на книгите им, Фридрих и Бахтин следват в края на 30-те години една и съща логика на самопреодоляването на определящия за всеки един от тях екзистенциален опит. Бахтин трябва да преодолее смазващата позитивност на говоренето за вечния живот на „народа” в политическия контекст на сталинисткия терор. Фридрих – осъщественото в националсоциалистическата държава „пророчество” за „европейския нихилизъм”, или с формулировката на автокоментара на Пазолини към последния му филм *Сало или 120 дни на Содом* (1975) за осъществената „анархия на властта, защото нищо не е по-анархично от властта”³. Тематизирането на нихилизма в книгата на Фридрих трябва да (само)преодолее нихилизма на властта на осъщественото в националсоциалистическата държава „пророчество” на Ницше за пришествието на „европейския нихилизъм”. В предговора към второто издание на книгата си за Ницше от 1935 г. Льовит ретроспективно формулира случилото се с Ницше през втората половина на 30-те години по следния начин: „Той не само пръв нарече „европейския нихилизъм” с истинското му име, но и му помогна да се осъществи в действителността и създаде чрез собственото си осъзнаване (Besinnung) една духовна атмосфера, в която „волята за власт” можеше да се практикува без никакво осъзнаване (besinnungslos).”⁴ Това е ситуацията, в която Фридрих и Бахтин се обръщат към Ницше, за да я преодолеят.

Книгата на Фридрих носи обезкуражаващото заглавие *Три класика на френския роман: Стендал, Балзак, Флобер*. Датата под необещаващата нищо „Предварителна бележка” е „юли 1939”.⁵ Единствената формулировка в нея, която може да ни накара да продължим нататък – освен името на автора, разбира се, – е „промененото понятие за действителност” във френския роман през XIX в. Тази терминологически невзрачна концептуализация е толкова важна, че ще я открием четвърт век по-късно във фундаменталната студия на Ханс Блуменберг *Понятие*

за действителност и възможност на романа (1964), проложния текст на първия том на култовата поредица „Поетика и херменевтика”. Детайлната и същевременно далечна перспектива, от която коментираме книгата на Фридрих, е израз не само на нескриван пиетет, но и на опит за реконструиране на една теория на реализма, която да е еднакво свободна както от предпоставките – и най-вече тривиалните следствия – на концепцията за реализма на зрелия Лукач⁶, така и от обезценяването или табуизирането на понятието „реализъм” в жаргона на постструктурализма. Според мене, подобна теория на реализма може да се реконструира по линията, свързваща изследването на Фридрих върху френския роман на XIX в. и студията на Блуменберг, която представлява концептуален пролог към сборника *Подражание и илюзия*, организиран около въпроса за налагането на жанра на романа в контекста на преодоляването през втората половина на XVIII в. на класицистичната естетика на *imitatio naturae*. В тази теоретична рамка ще ситуираме и проблематиката на отношението между нихилизъм и реализъм, върху която се фокусира изследването върху произхода на испанския пикаресков роман, в което се вписва настоящата статия. Свързващата двете нива – общата теория на реализма и специфичната констелация на нихилизъм и реализъм – работна теза е, че испанският пикаресков роман стои в началото на литературния реализъм като самопреодоляване на нихилистичната картина на света, характерна за поколението конвертити, което се социализира след учредяването на Инквизицията в качеството ѝ на определящ аспект на налагането на модерната централизирана държава.

Изследването на Фридрих върху френския роман на XIX в. изхожда от снемането на твърдата литературноисторическа опозиция „романтизъм / реализъм”⁷. От гледна точка на определящите романтически концепции за тоталната творба на изкуството (*totales Kunstwerk*), висшето съдържание на действителност (*höchster Wirklichkeitsgehalt*) и чувството за актуално преживяно време (*Zeitgefühl*), формулирани в манифеста на В. Юго в предговора към *Кромвел* (1827), между романтизма и реализма не може да се конструира опозиция. Постулираното от Юго за романтичката драма според Фридрих е реализирано от реалистическия роман на XIX в. „[...] не драмата става това тотално произведение на изкуството, а романът” (F, 9). Тоталността на романа като жанр е обусловена от специфичното му конципиране на истината и действителността. „На жанровото понятие „роман”, както е добре

известно, дълго е било присъщо значението на повествование за нещо недействително, фантастично, приказно” (F, 12). Началният стадий на изкристализиране на жанра през късното Средновековие и Ренесанса се характеризира с несигурност в понятието за истина. Първоначалната свързаност на жанровия определител „роман” с недействителното и фантастичното е толкова силна, че налагащата се през XVIII в. тенденция за извеждане на преден план на критериите за истинност и действителност се опитва да замести термина „роман” с жанровите означения *mémoires, histoire vraie* (записки, действителна история) и т.п., които да гарантират по-висока степен на съдържание на действителност в романа. Типичният за XVIII в. епистоларен роман дължи възникването си не на последно място именно на този конфликт между понятието за жанр и понятието за истина в термина „роман”. Жанровата теория на XVIII в. предпочита да заобикаля термина, без да може да разреши конфликта в понятието. Раждането на модерния роман предполага разрешаването на конфликта между роман и истина в полза на романа като истина. „В мига, в който романът се превръща във възплъщение на едно свободно от фантазия схващане на действителността и по този начин губи привкуса на нещо приказно, измислено, предназначено за убиване на времето – се ражда и осъзнава ролята си модерният роман” (F, 13).

Новият тип роман, който се реализира за първи път в *Червено и черно* (1830) на Стендал, се стреми да идентифицира жанровия определител с едно „радикално понятие на действителното” (*radikaler Begriff des Wirklichen*). Това радикално понятие на действителното, до което достига модерният роман, намира конкретна повествователна форма в отношението между героя и ситуацията, в която той се намира. „Както и да изглеждат в частност ситуацияите, в които се намират фигурите (*Gestalten*), те споделят нещо общо – че в тях действителността е налице като съпротива (*Widerstand*), която противоречи на действащия, отрезвява го, кара го да осъзнае връзката на човека с битието (*Dasein*): да бъде определен и разочарован, формиран и сломен” (F, 24). Ще видим, че дефинирането на *действителността като съпротива* ще бъде подхванато четвърт век по-късно от Блуменберг и посредством него ще се върне в литературната теория (на първо място, при Ханс Роберт Яус), откъдето всъщност е изходило.

Фундаменталното конципиране на действителността като съпротива се реализира на нивото на персонажите в една „предустановена дисхармония”²⁸ между действие и резултат, между чувство и отказ от

императивите на сърцето. За разлика от немския *Bildungsroman* – парадигматичното пораждане на XVIII в. в условията на отложена буржоазна революция, – където продуктивната воля трансформира несъответствието между герой и ситуация в нова форма на живот, интериоризираща неизбежните граници в субекта, във френския роман на XIX в. опитът на несъответствието (*Erfahrung der Nicht-Übereinstimmung*) води до потъване в умората на фатализма. „За него [т.е. за френския роман – В. С.] същинското доказателство, че нещо действително наистина е действително, се състои в това, че то изтиква човека и го оставя в една лишена от свързаност самота” (F, 24). Както романтизмът, така и реализмът конкретизират опита на несъответствие в актуалността на отприщаната от Френската буржоазна революция епоха на перманентен преход. Историческият процес придобива измеренията на нещо съдбовно – във формулировката на Мефистофел *Du glaubst zu schieben und wirst geschoben*. Споделяйки усещането за съдбовния характер на преживявания исторически процес, романтизмът и реализмът реагират по различен начин. „Човек може да избегне усещаната като упадък съдба чрез бягство във вътрешния свят (*Innerlichkeit*) и в историческия спомен, а може и да я посрещне с воля за познание (*Wille zur Erkenntnis*)” (F, 27). Посрещането на съдбата с воля за познание полага реалистическия роман в полето на екзистенциалния експеримент на Ницше. „Вникването във връхлетялата съдба се свързва с решението (*Entschluß*) погледът да се насочи към причините и чрез анализа да се овладее отворачението, с което чувството отговаря на банализирането на живота” (F, 27-28).

Подхождането към проблематиката на реализма с понятийността на Ницше при Фридрих не е проява на някакъв дифузен *Zeitgeist*, а се ситуира в контекста на усилията, които през 30-те години на XX в. се насочват към преосмислянето на Ницше на фона на националсоциалистическата „революция”. В немскоезичната сфера литературнотеоретичната рецепция на Ницше от страна на Фридрих е съизмерима с проектите на К. Льовит и Роберт Музил. „Специфично за т. нар. реализъм е, че разомагьосаното вникване във всекидневността, в негероичния кариеризъм не го подтиква към бягство в естетическата илюзия, а укрепва волята му за познание” (F, 28).

Разграничението между романтическия и реалистическия отговор на чувството за съдбовност на преживяваното като упадък време става

на основата на Ницшевото приемане на съдбата, противопоставящо се на романтическия есхатологизъм: „[...] на мястото на всеобщата есхатология на романтиците застава наблюдението на настоящата обществена промяна и на обвързаното с нея поведение на индивидите” (Пак там).

Реалистическият роман не е продукт на изобразяването на действителността такава, каквато е, а резултат на екзистенциално решение, което предполага мъжествен отказ от утехите на Романтизма. „Решимостта да се търси истинното – пък било то само безрадостно действителното – в една безрадостна епоха придава на новия роман мъжествено превъзходство над естетизма на Романтизма” (Пак там). Литературният реализъм и отговарящият му роман, видян през погледа на Ницше, е въпрос за решимост и мъжественост в преодоляването на съдбата на упадък във волята за познание.

За Фридрих реалистическият роман представлява критика на модерността, неотстъпваща по радикалност на критическия проект на Ницше. Тази критика е насочена, на първо място, срещу характерния за демокрацията процес на нивелиране, в чието диагностициране реалистическият роман се среща с анализите на Токевил и Ницше. „Отвращението от нивелирането е една от най-мощните теми в писането на Стендал” (F, 29). Че Балзак слага нелегитимното „дъ” пред фамилията си име, представлява проява на същото това отвращение от демократичното изравняване на всички и всичко. При Флобер отвращението ескалира до степен на разяждаща омраза спрямо последствията на демократичното нивелиране – достатъчно е да си спомним триумфацията в края на *Мадам Бовари* аптекар Оме. Омразата прониква чак до основанията на писането и се утаява на стилистично равнище. „[...] Прецизността на неговия стил е прецизността на омразата и отмъщението” (Пак там). Реалистическият роман живее от съпротивата си срещу нивелирането на живота, предизвикано от демокрацията, икономиката и техниката, което обаче не му пречи да използва научните методи на анализ, легнали в основата на технологическия възход. Той казва да на съдбата на модерността – и същевременно критикува нейното съдържание. Той критикува настоящето – и е запленил от него. Това са формулировки, които работят в логиката на самопреодоляването, която е определяща и за мисленето на Ницше. Реалистическият роман приема характерното за XIX в. „господство на идеята за съдба” в неговата природонаучна форма на детерминизма, предполагащ неизбежното

„обезценяване на волята” (F, 30). Същевременно той радикализира волята за познание на един свят, управляван от железен детерминизъм. Тук стигаме до фундаменталното самопреодоляване, чрез което Фридрих мисли реалистическия роман: волята за познание на един свят, детерминистично лишен от воля. „Един подобен научно хладен дух се свързва с отрицателно (abschätzig) оценяване на действителността и така възниква този роман, в който с най-голяма точност се изобразява тъкмо онзи свят, който авторът отрича (verneint). Зад познанието за действителното стои страданието от действителното” (F, 28). Реализмът предполага радикален нихилизъм – и неговото самопреодоляване.

Определянето на действителността като съпротива, което Фридрих поставя в основата на реалистическия роман, е разположено в съзвездие от идеи на Ницше, които очертават обема на понятието „реализъм”. Констелацията е най-експлицитна при представянето на Стендал, където може да се стъпи на изричното възхищение и афинитет на Ницше. Главата за Стендал завършва с цитат от Ницше, започвайки с идеята за експеримента. „Като цяло творчеството [на Стендал – В. С.] оставя впечатлението за един голям експеримент” (F, 33). Жанровата аморфност и несигурното отношение към професията на писателя се обясняват от склонността на Стендал към експеримента. Цел на експеримента е не естетическата стойност, а стойността на истинното. Експериментът и истинното противостоят на естетическата форма. „Отгук се обяснява неакуратността на писането му, нерешеното положение при избора на формата (дали роман, или автобиография, или есе), откъслечният характер на цялото творчество” (F, 35). На прицеления в истинното експеримент отговаря съпротивата на Стендал спрямо духа на Романтизма и Реставрацията, произтичаща от несвоевременната му вяръност към XVIII век. „От тази връзка назад във времето обаче, от връзката с моралистиката и антропологията на XVII и XVIII век, произтича обърнатото му напред, към реалистичния дух на XIX век, въздействие” (F, 36). Несъответствието между Аза и света като „праситуация” (Ursituation) на реалистическия роман се корени в традицията на романската – френска и испанска – моралистика. След представянето на аспектите на експеримента, на несвоевременната съпротива спрямо Романтизма и на задължеността на моралистиката на XVII и XVIII в. експлицитното споменаване на Ницше във връзка с възхищението на Стендал от Наполеон е повече от логично. Това първо споменаване подготвя анализа на проблематиката на идеала на щастието и съдържащата

се в него представа за изключителния човек. Стендаловата праситуация е сблъсъкът на идеала за щастие на изключителния човек със социално-историческите конфигурации на Реставрацията и обуржоазяването. „Всички те [” праситуациите”] изхождат от един корен: от отношението на омраза на разказвача и на персонажите на романа към обкръжаващия ги свят и от развиващата се по посока на съпротивата и ината насоченост на характерите” (F, 42-43). Омразата на героите към света не имплицира романтически комплекс, както на пръв поглед би могло да се предположи, доколкото тя не води към бягство, а се превръща във воля за власт.

Праситуацията на съпротива при Стендал се характеризира със симетрична структурираност на действителността като съпротива и на съпротивляващия се – инатящия се – герой. Действията на героя винаги са противоположни както на очакванията на другите, така и на поривите на собственото му сърце. Симетрично структурираната съпротива има отношение към едно от централните открития на Ницше, чрез което Фридрих описва Жулиен Сорел, задавайки преди това един важен въпрос: „Как може една жена да бъде мразена заради красотата ѝ? [...] Стендал става психолог на ресантимана” (F, 50). Достигнатото при въвеждането на проблематиката на ресантимана ниво на анализ позволява интерпретативното въвеждане на понятието „нихилизъм”. Коректната му употреба предполага яснота относно естеството на действителността, спрямо която дадена позиция се определя като нихилистична. Фридрих анализира взаимоотношението между понятията за нихилизъм и действителност във финала на *Червено и черно*. Непосредствено преди екзекуцията си Жулиен Сорел стига до състоянието на крайна самота и нихилизъм, в което „действителността” се превръща в последна инстанция на отчаянието срещу всякакъв вид идеалност. „Това, което тук бива наричано „действителност”, не е нищо друго освен това, което остава след изваждането на всички идеални съставки. Тя е извлечена от сгромолясането и като противоположност, непрестанно полагана срещу всякакви представи за съвършенство” (F, 59).

Действителността тук е перманентното неслучване на надеждите за съвършенство. Самотата и нихилизъмът при Стендал са логичното следствие на тази действителност, схваната като съпротива. На положеното в основата на реалистическия роман схващане за действителността като съпротива отговаря позицията на нихилизма.

Теорията на реализма на Хуго Фридрих транспонира основни понятия на Ницше в сферата на едно мислене за литературата, което

взема насериозно както неудовлетвореността на Ницше от филологията, така и дълбоката вярност на философията му към филологията. От страната на неудовлетвореността се разполага самото понятие „реализъм”, съпътствано обикновено от ограничаващата уговорка „тъй наречен”: „тъй наречения реалистичен роман” (F, 16). Неудовлетвореността на Фридрих от литературноисторическото понятие „реализъм” е мотивирана от имплицитраната в него представа за „отражение” на действителността. „Понятието реализъм произлиза от живописист и поради това извежда прекалено на преден план просто отражаващото схващане на действителното. За това обаче, което съдържа новият роман, би било по-добре да изберем означението „актуализъм”, макар че то определено не е особено елегантно” (F, 23).

Генеалогическата обвързаност на понятието „реализъм” с живописиста е припомнена отново в началото на заключителната глава за Флобер. „Реализмът първоначално представлява движение в живописиста и се свързва с името на Гюстав Курбе, чиито картини неотстъпчиво изобразяват живота на работниците и селяните с неговата тенденциозна мрачност” (F, 103). През 50-те години на XIX в. понятието „реализъм” започва да се прилага към тривиалния роман, в който понятието за действителност е ограничено както от социалистически тенденции, така и от един сантиментален поглед върху бедността. На понятието за действителност в тези „реалистични” романи липсва „онзи общ характер на съпротива, който превръща предметите (Gegenstände) – в най-широкия смисъл на думата – в нещо противостоящо (Gegen-Stände), в противници на човека” (F, 104). Това схващане на действителността като нещо съпротивляващо се, което за първи път откриваме при Стендал и което липсва в тривиалния „реалистичен” роман на 50-те години, по същото време е подхванато и радикализирано от Флобер. „Той разгръща понятието за противящата се действителност [на Стендал – В. С.] до голяма епическа картина на света, където на мястото на социалистическите тенденции и каталозите от парцалаци на малките „реалисти” застъпва една сякаш закономерна тривиалност и чуждост на всичко биващо” (Пак там).

Именно от познанието на действителността като нещо съпротивляващо се на Аза произтича основната характеристика на повествователната техника на Флобер – деперсонализацията.

При Флобер песимизмът на XIX в. достига дъното, което Ницше смята за точката на обрат в процеса на самопреодоляването на nihilизма. За Фридрих четенето на *Възпитание на чувствата* (1869) спада

към „най-потискащите впечатления” (F, 106), което предизвиква въпрос, аналогичен на адресирания от Гилман към Фернандо де Рохас. „Учудващото е обаче, че подобно отвращение от битието (Daseinsekel) става художествено продуктивно. *Възпитание на чувствата* е не само най-мрачната картина на европейската душа през 60-те години, то е същевременно най-чистият от гледна точка на стила, най-изработеният френски роман на XIX век” (Пак там). Както при *Селестина*, нихилизъм и съвършенство се оказват съществуващи. Усилието на стила е право-пропорционално на обезценяването на предмета. На започналото с Реставрацията и завършило с Втората империя политическо отрезвяване при Флобер отговаря волята за познание и за стил, която на свой ред отговаря на радикализираната концепция за действителността като съпротива. „На това ниво на възискателност стилът представлява непрестанно преодоляване на съпротивляващото се посредством чистото познание и изказ” (F, 115). Нихилистичното схващане на действителността обуславя волята за преодоляването ѝ посредством усилието на познанието и стила. Превръщането на съпротивляващата се действителност в езикова форма антиномично черпи сили от фаталистичното приемане на случващото се като съдба. Във волята за стил Флобер преодолява нихилизма, обуславящ същата тази воля като единствено възможно съдържание на един живот, възприеман като безизходен. Тук разсъжденията на Фридрих за Флобер силно напомнят на разсъжденията на К. Льовит за Ницше. В чисто езиков план преодоляването на нихилизма означава излизането от сферата на „казват” („man sagt“). На сюжетно равнище това се реализира чрез последователното несбъждане на читателските очаквания: „Разочаровайки навика и емоционалната потребност на читателя, тъй като не му предоставя това, което той очаква, Флобер напомня, че действителното по своята същност не е това, за което го смята очакването” (F, 121).

Избягването на езиковите и сюжетни клишета има пряко отношение към схващането за действителността като съпротива. „Новият аспект на вещите и новият неочакван израз показват, че другостта (Anderssein), съпротивляващото се, изненадващото и отклоняващото се е чисто и просто отличителен белег на действителното” (Пак там). Конфронтирането с действителността става чрез несбъждането на „идеалното”, красивото, истинното и доброто. „Това е същата негативна схема, в която действителното се разкрива и за Стендал” (F, 122). По този начин светогледният нихилизъм се оказва функция на реалис-

тичното представяне на действителността в същността ѝ на нещо съпротивляващо се.

Реализмът като съвкупност от повествователни похвати систематично е обвързан при Фридрих със смрачаването на картината на света, диагностицирано като следствие от политическите разочарования в продължителния период на преход след Френската буржоазна революция. Важен аспект на това смрачаване е фатализмът, усещането за неконтролируемия съдбовен характер на случващото се. Определящи особености на повествователната техника на реалистическия роман са възведени към мрачната картина на фатализма, окончателно налагаща се през втората половина на XIX в. „Фатализмът последователно прониква чак в детайлите на романната техника” (F, 126). Картината на влачения от невъзмутимия поток на времето субект повествователно се реализира в отказа от каузалното структуриране на събитията, които следват не едно от друго, а само едно след друго. Повествователното темпо допълнително разгражда каузалността: колкото по-бързо събитията следват едно след друго, толкова по-малко те следват едно от друго за героите и читателя. Фаталистичната картина на света обуславя характерната за Флобер повествователна техника на акаузалната последователност на ситуацияите.

Втечняването на събитийната структура на повествованието е прокарано и на синтактично ниво: „[...] Оскъдността на каузалните, финалните, консеквтивните и противопоставящите свързки, чиято структурираща, оценяваща, тълкуваща роля се оказва напълно излишна, и те в повечето случаи се заместват с неутралното „и”, невъзмутимо осъществяващо прехождането от всяко едно нещо към всяко друго нещо” (F, 127). Акаузалният поток, влаещ субекта, се формира от масата на реалиите, запълващи субектната празнота на случващото се. „В натрупването на материали, сцени и ситуации има нещо замайващо; един от най-характерните ефекти на романите на Флобер се състои в това, че те ни замайват като наркотик – ефект, който напълно отговаря на въздействието на съдбовното протичане върху героите на романите” (F, 128). Реалистичното обилие антиномично конфронтира с празнотата и безцелността на света. Реалистичната материалност изправя пред бездната на нищото.

Натрупването на реалиите поражда тяхното обезценяване. Множеството реалистични детайли взаимно се нивелират и потъват в една сива колективност. „Този начин на виждане на нещата и тази епическа

техника поражда в романа – напълно неполемично, но затова пък попадайки още по-точно в целта с прецизността на нямата си омраза, – същото формиране на маси и същото обездушаване, което технизирането и враждебният на културата демократизъм пораждат в обществения живот на епохата” (F, 129).

Купищата вещи не казват нищо за хората сред тях, те не са част от флуида на човешкото. Вещите нямат нищо общо с действието, нито като символи, нито с материалността си. „На мястото на епическия интерес застъпва съзercателният” (Пак там). Смазващото обилие на вещите съсирва протичането на действието. Случването застива в атемпорално битие. Чуждостта на вещите в аспекта на темпоралността на случващото се представлява самата съдба. „[...] Отношението на Флобер към действителното е отношението към нещо съпротивляващо се. В същинския смисъл на думата предметите (Gegenstände) тук са противостоящи (Gegen-Stände), обектите (Objekte) – от-хвърлящи (Ob-jecta)” (F, 131). Схващането на действителността като противостояща, което най-последователно се реализира при Флобер, е пълната противоположност на романтическия синтез между Аза и света. Реалистическият роман е повествователното осъществяване на концепцията за действителността като съпротива. Тази концепция от своя страна е генеалогически свързана с фатализма на XIX в., за който историята се превръща в съдба. Фаталистичната генеалогия на реализма рязко го разграничава от многообразните форми на романтическо бягство. „Фатализъмът на XIX век, който тръгва от определен политически опит и се разраства до всеобхватно чувство за живота, се отличава [...] много съществено от бягството в естетическата илюзия” (F, 132). Спасителното дъно на този лежащ в основата на реалистическия роман бездънен фатализъм е волята за познание. Решимостта да се констатира това, което е, мъжествено овладява отвращението и позива за бягство. Мъжествеността е необходима предвид преминаването на съдбата в сферата на хилядите малки факти – *petits faits* – на всекидневния живот. Реализмът е мъжественото обръщане към съдбата в лицето на малките факти на всекидневието. Изхождайки от фатализма, техниката на реалистическия роман осъществява в крайна сметка една етическа програма. „Дългогодишната работа върху романите, която превръща Флобер в образец на артистична дисциплина и строгост, е само техническа проява на една [...] етическа функция на изкуството” (F, 47). Позицията на реалистическия роман спрямо песимизма и фатализма на времето предполага

не естетически, а етически последни основания. „Силата на волята, с която Флобер служи на творбата си, го предпазва от всеки празен естетизъм” (F, 135). Генеалогическите корени на реализма в радикалния песимизъм, фатализъм и нихилизъм изискват като субект на парадигматичното си съвършено осъществяване кръвта на „нормандеца Флобер”.

Тезата на Хуго Фридрих за основанията на реализма – и отговарящата му форма на романа – в схващането за действителността като съпротива – определено спада към категорията мисли, чието възникване и възприемане протичат, в сферата на т. нар. „бавно време”. Близо четвъртвековната латенция на теорията на Фридрих преди рецепирането ѝ в западногерманската философия и литературознание през първата половина на 60-те години сама по себе си не би ни учудила. Книгата на Бахтин за Рабле демонстрира (в различен контекст) идентична рецептивна латенция между началото на 40-те и първата половина на 60-те години. По-странното е, че състоянието на латенция продължава на практика и у Ханс Блуменберг, поне номинално, т.е. по същество, без предходникът Фридрих поименно да е отбелязан като обект на приемственост и цитиране. Това, че в студията си „*Понятие за действителност и възможност на романа*” Блуменберг не посочва изследването на Фридрих за френския роман на XIX век, не само ни учудва, но може да предизвика и съмнения в коректността на връзката, която установяваме тук между двата текста в рамките на една обща теория на реализма.

Вероятно в случая се намесват научнополитически фактори около проекта „Поетика и херменевтика”, инициран от Блуменберг и Яус. Доколкото студията на Блуменберг представлява теоретичната основа на първия том на „Поетика и херменевтика”, чийто издател е Яус, отсъствието на Фридрих не само от дискусиата, но и от регистъра на имена и заглавия може да се дължи единствено на негласно решение. Ако все пак предположим, че чудовищно начетеният Блуменберг в качеството си на философ би могъл да не познава изследването на Фридрих, за романиста Яус това е изключено. Освен това вторият том на „Поетика и херменевтика” (под редакцията на англициста Волфганг Изер) „*Иманентна естетика – естетическа рефлексия. Лириката като парадигма на модерността*” (1966) тематизира и дискутира познатата книга на Фридрих „*Структурата на модерната лирика*” (1957)⁹. От концептуална и тематична гледна точка няма причина първият том, който разглежда трансформацията на понятието за действи-

телност в жанровия ключ на романа, да игнорира книгата на Фридрих за френския роман на XIX век. Причината най-вероятно е от институционално и научно-политическо естество, което само засилва усещането за съзнателно игнориране. Като изтъкваме конкретния научно-политически контекст, в който се възприема теорията на реализма на Фридрих, в никакъв случай не искаме да обезценим по-нататъшното ѝ развитие при Блуменберг. Анонимният живот на дадена идея свидетелства по-скоро за способността ѝ да съществува независимо от името на създателя си, а следователно и за потенциала ѝ за по-нататъшно развитие. Теоретичното разгръщане на концепцията за действителността като съпротива при Блуменберг цели да реконструира интересуващата ни тук рамка на една обща теория на реализма.

Силата на анализа на Блуменберг се корени във връщането към нулевото ниво на теорията и историята на естетическото мислене – към разбиращото се от само себе си, което именно поради тривиалността си рядко достига до нивото на анализ. „В историята на естетическата теория тази диспозиция за легитимиране на естетическото образувание, изхождайки от отношението му към „действителността“, никога сериозно не е напускана.”¹⁰ Това силно твърдение, което след епохата на постструктурализма звучи кощунствено или направо преднаучно¹¹, е онагледено първоначално с античния топос, че поетите лъжат. Според Блуменберг от Античността до Ницше този топос е в сила. „Още Ницше стои под въздействието на това изречение, когато при утвърждаването на метафизичното достойнство на изкуството трябва да използва обръщането (*Umkehrung*), че *истинността на изкуството* противостои на *лъжливостта на природата*” (В, 28 – курсивът е в оригинала.) Става дума за фундаменталната формулировка на Ницше, че „изкуството третира привидността (*Schein*) като привидност, тоест че то определено не цели да заблуждава, а е истинно”. Обръщайки античната аксиома за лъжливостта на поезията, по необходимост твърдим, че поетите казват „истината”, т.е. съотнасяме литературата с някаква „действителност”, спрямо която тя е в състояние да казва „истината”. Действителността, с която се съотнася литературата, може да бъде или предзададена, или произведена от самата нея. Но трудността да се анализира в кой точно смисъл се говори за „действителност” във всеки даден случай, произтича от склонността да приемаме за даденост това, което смятаме за действително. На фона на безпроблемното отношение към действителното негативният топос за лъжата на поетите

разкрива неочакван епистемологически потенциал. „[...] в мига, в който на определено практическо поведение, на определено теоретично изречение му бъде оспорена връзката с реалността, излиза на повърхността при какви условия във всеки даден случай може да се говори за действителност. Тъкмо поради факта, че на поетическото образувание от самото начало на нашата традиция му се оспорва истинността, теорията на литературата се превръща в систематичното място, където понятието за действителност трябва да бъде критично проиграно и да напусне предварително зададените си импликации” (В, 10).

Теорията на литературата е парадигматичното място на детривиализация на това, което всяка епоха смята за действително. Теорията на романа и отговарящата му теория на реализма на свой ред е мястото на детривиализация на безпроблемно убедената в своя „реализъм” модерна епоха.

Преди да се спре подробно на понятието за действителност, което прави възможен жанра на романа, Блуменберг тезисно представя списъка на исторически наличните понятия за действителност. Първото понятие схваща нещо като действително, когато то се отличава с мигновена очевидност (*momentane Evidenz*). Това е понятието за действителност на класическата Античност, чийто парадигматичен израз е Платоновото учение за идеите. Достъпът до действителността се осигурява тук от разбиращата се от само себе си даденост на света в *зрението*. Светът е това, върху което погледът пада и спира и което на свой ред се намира в покой в ползрението на този поглед. Моменталността на зрителното възприемане е еквивалент на насладата, от която произлиза теоретичното, т.е. визуално съзерцаващото отношение към света. В мига на съзирането е налице една абсолютна цялост без минало и произход. „Върху това понятие за действителност продължава да се основава мисленето, за което библейските и други разкази за явяването (*Erscheinung*) на Бога или на един бог можеха да са нещо напълно безпроблемно, [...] този бог удостоверява себе си като такъв непосредствено и мигновено в явяването си, без да оставя място за предполагагането, опасението или вменияването на някаква илюзия” (В, 11).

Теологията на епифанията е най-добрият пример за действителността като мигновена очевидност. Тя намира адекватния си израз в метафориката на светлината.

Второто понятие за действителност определя нещо като реално, когато неговата реалност е йерархично *гарантирана* от надпоставена

последна инстанция. Тази гарантирана реалност (*garantierte Realität*) е характерна за Средновековието. Философията на модерните времена тръгва именно от това понятие за действителност – с голямо закъснение, вече след залеза на епохата на „гарантираната реалност”, както подобава на Совата на Минерва. „За Декарт не съществува никаква мигновена очевидност на действителното в последна инстанция [...]. Дадената реалност става нещо сигурно едва чрез една гаранция, която мисленето си осигурява посредством трудна процедура, защото само по този начин може да елиминира подозрението за една огромна световна измама, която не може да прозре със собствени сили” (В, 12).

Идеята за абсолютия свидетел определя средновековното мислене от Св. Августин насетне. Това по същността си средновековно понятие за действителност присъства не само в модерната философия на субекта, но и в романтическата естетика на твореца. „То се крие още в опита да се подсигури истинността на художественото творчество посредством допитване до лежащото в основата преживяване на твореца” (Пак там). Рудиментите на гарантираната реалност невидимо присъстват в схващанията ни за субекта и твореца – за субекта като творец и за твореца като субект.

Дефиницията на третото понятие за действителност е поради своята сложност – или перспективна близост до нас – терминологически най-обстоятелствено и лишено от елегантност, което налага да започнем представянето му с директен цитат. „Една трета форма на понятието за действителност може да се определи като реализиране на един съгласуван в себе си контекст” (Пак там). Основната разлика на това понятие за действителност спрямо предходните се състои в неговата темпорална обвързаност (*Zeitbezug*). Както действителността като очевидност, така и гарантираната действителност трансцендират темпоралното измерение, стъпвайки или на вечността на настоящия миг (моментната очевидност), или пък на едно винаги вече (*immer schon*) отминало основание в единството на сътворението на света и разума. Третото понятие за действителност зависи от темпоралността на едно разположено все още (*immer noch*) в бъдещето състояние, в което винаги могат да се явят елементи, които да разрушат досегашното ни понятие за действителност и да превърнат смятаното досега за действително в нещо нереално. Темпоралната положеност на реалността легитимира естетическото качество на „новото” като една възможна, лежаща все още отвъд хо-

ризонта действителност. Тук реалността е резултат на процес на осъществяване, което никога не е окончателно станало.

Интуитивно чувстваме, че при описанието на това понятие за действителност става дума за света, в който живеем поне с оглед на абсолютната – ако използваме термина на К. Попер – фалсифицируемост на опита ни от възможни бъдещи събития, които могат да го лишат от истинност. Освен че е темпорално обвързана, реалността тук е зависима и от граматиката на притежателното местоимение. Тази разтворена във времето реалност е винаги „нейна” или „негова” реалност. „Едва приключеното време на живота на субекта позволява да се каже, че *неговата* действителност е била без ущърб, ненарушима, но тя е включвала и неговите илюзии, фантазии, самоизмами, които също са били „неговата” действителност” (В, 13 – курсивът е в оригинала). Темпоралният хоризонт, в който субектът е положен, или отрича истинността на „неговата” действителност, или му признава само един перспективно ограничен сегмент от реалността.

„Не е трудно да се види, че това понятие за действителност притежава една подобна на „епическата” структура, че то по необходимост е обвързано с един *свят*, който никога не може да бъде изчерпан във всички свои аспекти и чиято частична възприемаемост в нито един момент не позволява изключването на други контексти на възприятие, което ще рече, на други *светове*” (Пак там – курсивът е в оригинала). Това понятие за действителност е едновременно по-сложно и по-тъжно в своята темпорална и интересубективна обвързаност от моментната очевидност и една гарантирана от абсолютния свидетел реалност. Дълбоката тъга на романа произтича както от реалистичното спасяване на предметния свят в меланхолията, така и от примирения му отказ от абсолютната реалност на моментната очевидност и на абсолютния свидетел.

В центъра на интереса ни обаче е не това понятие за действителност, което самият Блуменберг свързва с условията на възможност на романа и което със сигурност обуславя важни аспекти на жанра, а последното в типологията на разглежданата студия, на което, както ще видим, изрично е отказана значимост по отношение на жанровата специфика на романа. За разлика от дефиницията на реалността като реализирането на един съгласуван вътре в себе си контекст, формулировката на четвъртото понятие за действителност е концептуално и езиково най-елегантното нещо в студията на Блуменберг, без това да

означава по-ниска степен на сложност на предмета или спадане в нивото на сложност на анализа. Има нещо стилистично искрящо и щастливо, което привлича вниманието към представянето на това последно понятие за действителност.

“Последното понятие за действителност, което остава да обсъдим, се ориентира спрямо опита на *съпротивлението* (Erfahrung von *Widerstand*). В това понятие за действителност илюзията бива предварително разбрана като галениче на субекта, недействителното – като заплаха и изкушение за него от страна на проекциите на собствените му желания, откъдето пък антиетично *реалността* – *като неподатливото на субекта*, оказващото му съпротива, и то не само като усещане (Erfahrung) за докосване, за инертна маса, а също така и – в крайната си изява – в логическата форма на *парадокса*” (В, 13-14 – курсивът е в оригинала).

Както при реалността на мигновената очевидност, така и при реалността на съпротивата е привлечен пример от областта на теологията. „С това понятие за действителност е свързан например фактът, че парадоксът успява да стане предпочитана форма на свидетелстване (Zeugnisform) в теологията, която вижда тъкмо в логическата неустойчивост на съдържанието, предизвикваща раздражение и отхвърляне, доказателство за една последна реалност, подчиняваща и изискваща от субекта отказ от самия себе си” (В, 14). Действителността като съпротива е неподчиненото на овеществения в технологията инструментален разум дори когато става дума за произведен от човека продукт, внезапната чуждост на т. нар. „обективен дух”. Още по-непосредствено този вид действителност се проявява във вътрешната съпротива спрямо неутрално прагматичното – „разумно” – възприемане на социалната и природна даденост.

„Това понятие за действителност се набелязва за първи път [...] може би и в [...] казаното от Лесинг [в писмо] до Менделсон, *че при всяко бурно желание или отвращение ние съзнаваме реалността си в по-голяма степен*, формулировка, която отделя съзнанието за действителност от мисленето и го пренася в сферата на един опит на субекта със самия себе си, с който той не може да разполага по свое усмотрение” (Пак там – курсивът е в оригинала). Действителността, на която се натъкваме в непосредствения опит на съпротивата, се оказва обаче жанрово определяща не за романа, а – изненадващо – за лириката: „[...] Изпречващата се в *съпротивата* действителност лежи, ако погледнем от перспективата на естетиката на жанровете, в основата на *лириката*” (В, 22/бел. 15 – курсивът е в оригинала).

Този обрат със сигурност е неочакван. Изхождайки от теорията на реализма на Хуго Фридрих, в която схващането на действителността като съпротива е отличителен белег на романа, проследихме развитието на това понятие за действителност при Блуменберг, което обаче се оказва в крайна сметка определящо не за романа, а за лириката. Как да си обясним този обрат? Един от възможните отговори би бил да предположим, че връзката, която установяваме между Фридрих и Блуменберг в рамките на една обща теория на реализма, не отговаря на текстуалната даденост на изследванията, от които изхождаме. Но разделянето на линиите не касае самата дефиниция на понятието за действителността като съпротива, където аналозиите са повече от очевидни, а единствено жанровото обвързване на понятието. Освен това въпросното жанрово обвързване е направено в бележка под линия, която не е част от първоначалния текст, а е добавена по-късно, при подготовката за издаване на първия том на *Поетика и херменевтика*¹². (Тук отново се изкушаваме да изкажем предположението за съзнателното премълчаване на Фридрих, което все пак се артикулира – негативно – в жанровото преориентиране на понятието за действителността като съпротива от реалистическия роман към лириката.) В първоначалния текст се констатира само, че в самия роман – Блуменберг онагледява това чрез *Комета* на Жан Пол – се явяват тенденции, които „соч[ат] отвъд романа и обосноваващото го понятие за действителност към едно съзнание за действителност, което се конституира въз основа на съпротивата (*Widerstand*)” (В, 22). Едва по-късно добавената бележка под линия към това изречение еднозначно обвързва понятието за действителността като съпротива с жанра на лириката. Самото понятие за действителност, лежащо в основата на романа („третото” понятие в представената по-горе класификация), съдържа възможност за преход към понятието за действителността като съпротива. „[...] Понятието за действителност на интересубективния контекст може да отведе към едно понятие за действителност на изпитаната съпротива (*Widerständigkeit*) на даденото” (В, 24). Примерите, които Блуменберг дава във връзка с това, за щастие са по-добре известни, отколкото е романът на Жан Пол: „*Човекът без качества*” на Роберт Музил и солипсистският диалог при Кафка и Бекет, където „[...] функционалното срутване на интересубективността открива пътя към едно ново понятие за действителност” (В, 24/бел. 17). За „*Човекът без качества*” Блуменберг пише:

„Повишаването на точността на повествованието довежда до изобразяването на невъзможността на повествованието. Но тази невъзможност

на свой ред се възприема като индекс на една непреодолима съпротива на въображаемата действителност срещу собственото ѝ описание, като по този начин естетическият принцип, спадащ към понятието за действителност на иманентната консистентност, от една определена точка на обрат насетне отвежда в друго понятие за действителност” (В, 24). Обратът става в рамките на жанра на романа, без да е необходимо на понятието за действителността като съпротива да отговаря друг жанр, още по-малко – лириката.

Генеалогическата обвързаност на литературния реализъм с феномените на фатализма, песимизма и радикалния нихилизъм, която Хуго Фридрих установява като определяща за френския роман на XIX в., може да се открие още в изходната констелация на възникването на романа като литературен жанр през първата половина на XVI в. Епохалната склонност между романа и реализма в миноритарния дискурс на общността на конвертитите ляга върху споделения опит на затворените социални перспективи и обезценяването на линеарния темпорален модел на ориентация в една възприемана като вечна катастрофа модерност.

БЕЛЕЖКИ

¹ **Adorno, Th. W.** *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt am Main, 1990, с. 477. Концептуалният черен хумор на Адорно трябва да се чете на фона на дискусията му с Лукач за „реализма” през 50-те години на XX в. Срв. **Сабоурин, Вл.** Естетическа теория или изкуство на най-малкия преход. – Литературен вестник, бр. 6, 2003, с. 6, 10-11: „ЕТ [*Естетическа теория*] е единственият голям алтернативен естетически проект на западния ляв ревизионизъм, негативно съизмерим с по-скоро неадекватните монументални систематизации на марксистката естетика на отражението при късния Лукач. Теорията на естетическата модерност на Адорно е като цяло имплицитна полемика с „класицистичния Лукач” и по-рядко поименна критика по централните въпроси на теорията на отражението, реализма и „формализма”.

² „Загадката не е в това, че Рохас написва само едно произведение, а че имайки подобни съждения, изобщо е написал нещо.” – **Gilman, S.** *A Generation of Conversos*. – *Romance Philology*, vol. XXXIII, No. 1, (August, 1979), p. 100.

³ Вж. **Pasolini, P. P.** *Salò O le Centventi Giornate Di Sodoma* [DVD]. München, 2005.

⁴ **Löwith, K.** Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Stuttgart, 1956, с. 11.

⁵ **Friedrich, H.** Drei Klassiker des französischen Romans: Stendhal, Balzac, Flaubert. Frankfurt am Main, 1980, с. 7. Всяко следващо цитиране от това издание ще се посочва в текста на статиите под сигла „F“ и съответната цитирана страница.

⁶ Срв. **Lukács, G.** Der Historische Roman. Berlin, 1955. Фундаментален за теорията на реалистическия роман текст, чийто литературен и екзистенциален опит е по-богат от експлицитната му доктрина и хегелианско сивата (сталинистски коректна) марксистко-ленинистка стилистична повърхност. Вж. също: **Lukács, G.** Moskauer Schriften. Zur Literaturtheorie und Literaturpolitik 1934–1940. Frankfurt am Main, 1981.

⁷ В средата на 30-те години Лукач също изхожда от снемането на опозицията „романтизъм / реализъм“ при разглеждането на историческия роман на У. Скот като определящ предшественик на романа на Балзак; срв. **Lukács, G.** Der Historische Roman..., с. 80, 83-84.

⁸ Тук Фридрих обръща формулировка на Г. Лайбниц.

⁹ Срв. **Haverkamp, A.** Die Technik der Rhetorik. Blumenbergs Projekt. – В: Blumenberg, H. Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt am Main, 2001, с. 445.

¹⁰ **Blumenberg, H.** Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. – В: **Jauss, H. R.** Nachahmung und Illusion (Poetik und Hermeneutik, Bd. I). München, 1991, с. 10.

Тази студия ще бъде цитирана по-долу в текста със сигла „В“ и съответната страница.

¹¹ Философът Дитер Хенрих, който със сигурност не може да бъде уличен в постструктуралистски пристрастия, обявява позицията на Blumenberg за „предкритична“ (vorkritisch), т.е. пред-Кантова – сериозно обвинение в устата на най-големия жив специалист в областта на немския идеализъм, което би могло да се адресира и към настоящото изследване. (срв. В, 225-226).

¹² Срв. за двата пласта на текста и графичното им отбелязване в редакционния предговор на Х. Р. Яус. – В: **Jauss, H. R.** Nachahmung ...