
ПРОГЛАШ

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

кн. 2, 2010 (год. XIX), ISSN 0861 7902

Николина БУРНЕВА

ГЪТЕВИТЕ ПРОЗРЕНИЯ ЗА ПРИНЦИПИТЕ НА НАРАТОЛОГИЯТА Част II

Im ersten Teil der vorliegenden Studie über “Goethes Einsichten in die Prinzipien der Narratologie“ wurde anhand der Genres, die Goethe mit besonderer Vorliebe befördert hat (Ballade – Epos – Drama – Roman), der Entwicklung des Narrativs in seinem Schaffen nachgegangen. Im folgenden, zweiten Teil wird abschließend der Roman “Wilhelm Meister” kommentiert, um eine poetologische Zusammenfassung der goetheschen Ästhetik zur Darstellung von Individuum und Kollektiva, von Gender und von Ethos zwischen Historismus und Universalismus vorzulegen. Davon abgeleitet, wird die in historischen Quellen und in der Sekundärliteratur oft anzutreffende Trennlinie zwischen Weimarer Klassik und Jenaer Romantik als eine dynamische Übergangszone kommentiert.

Изложените в първата част на настоящата студия наблюдения върху творчеството на Йохан Волфганг фон Гьоте (Бурнева 2010) очертаха специфични характеристики на наратива в разнообразните жанрове на богатото художествено амплоа на този автор. Стана ясно, че тези характеристики се влияят от контекста на творбите и поддържат живо и продуктивно напрежението между антични матрици и актуални естетически тежнения, между стремежа към популярни, народностни форми и елитарните артистични претенции, между лиричния изказ на професионално контролираната емоционалност и новелистично фриволната проза. Диалектичното вариране между позволеното добро и непри-

стойното отклонение от нормата предпазва Гьотевите текстове от скуката на повечето произведения, писани от германските просветители, а риторичните амбиции на тези преработвани неведнъж **творби от “края на художествения период”** (пак там, с. 73 – бел. 3) задават високите мащаби на **класическата култивирана словесност на немски език**.

На фона на тези характеристики, изведени въз основа на конкретните анализи в първата част на изследването, фокусът на вниманието се съсредоточи върху най-обхватното и обемисто поле за наративно разнообразие – романното повествование. Чрез коментара за “Страданията на младия Вертер” (1774), “Разговори на немски изселници” (1795), “Сродства по избор” (1809) и “Вилхелм Майстер. Години на учение” (1796) беше показано как Гьоте се опитва да обходи всички възможни измерения на този жанр, ръководейки се от принципната си идейна нагласа за синтез на литературните форми и от естетическата си наклонност към волни сюжетни импровизации.

Би било неуместно да се преповтарят конкретните изводи за всяко от току-що посочените произведения, представени в предходната книжка на това списание. Тук само ще припомня, че последователността в изложението ми спазва не толкова хронологичния ред на публикуване на романите, колкото логиката на наративните прозрения на ваймарския класик. На последно място в поредицата цитирам “Вилхелм Майстер” по-скоро заради втория му том, който е доста по-непознат на широката читателска публика, но и по-интригуващ от гледна точка на наратологията. С оглед на възможно най-икономичното представяне на материята ще коментирам двата тома на романа в текущо съпоставяне.

По отношение на елементарната композиция “Вилхелм Майстер. Години на учение” (1795) е доста по-подреден, по-прегледен и по-занимателен от последвалия го след десетилетия “Вилхелм Майстер. Години на странстване” (1821, респ. 1829). Това впечатление се налага от няколко основни фактора, позициониращи персонажа по различен начин.

В “Години на учение” протагонистът е първо наивен юноша, закърмен с благоденствието и волната артистичност на патрицианския си бащин дом, после се стреми да усвои актьорско майсторство и режисура, изживява възходи и падения в поредица любовни авантюри и с проникновение възприема противоречивото влияние на театрали, аристократи, красиви души и отчаяни несретници, докато накрая – сдобил се и със син, и с груповия авторитет на едно тайно общество, което бди над него – се отправя на път: пътя към собственото си усъвършенстване.

Предадена по този възможно най-абстрактен начин, **схемата на развитието на протагониста** действително е много близка до цитираната в първата част на тази студия (Бурнева, 71 и сл.) схема на рицарския роман. Но независимо от това, в кой век ще насрочим възникването му, романът на възпитанието и образованието си остава все така педагогически амбициозен. Спецификата на Гьотевия роман не се състои в телеологичния развой на биографията на протагониста, а се определя тъкмо от ироничното отношение към тази педагогическа идея. Очертана категорично още в първата част на романа, тази специфика е най-ясно формулирана от един също така именит гьотев съвременник – архиромантика Фридрих Шлегел:

“Виждаме как тези “Години на учение” искат и могат да образуват всекиго друго, за да стане той усърден човек на изкуството, освен самия Вилхелм. Не един или друг човек би следвало да бъде възпитан, ами самата природа, самото образование би следвало да се представят в разнообразни примери, да се впримчат в прости принципи.” (Schlegel, 675)¹.

За разлика от традиционната схема на персоналното израстване гьотевият роман, писан и публикуван на границата между класицизъм и модерност, бележи принципно ново начало с **отворения характер на протагониста**: Той непрестанно се учи, без да свари да приключи този процес и до самия край на романа. Той неотклонно се стреми към нови компетенции, без да успее да превъзмогне своето дилетантство в която и да било сфера на познанието. Той неуморно търси своето житейско приложение, без до края на действието да може да пусне корени на едно място, да уседне, та усилията му да започнат да дават плод. В края на първата част от романа Вилхелм се е запознал със сина си Феликс, останал сираче след смъртта на Мариане, а заедно с новото си бащинство той придобива – комай по-скоро по волята на автора си, отколкото по силата на качествен психологически скок – и зрелостта на мъж, който е завършил подготвителната фаза на живота си. Ярък символ на тази постановка е обстоятелството, че Вилхелм получава прословутата майсторска диплома и е приет в Обществото на кулата (Turmgesellschaft).

С този акт в статуса на протагониста настъпва принципен прелом. Посветен в това модерно рицарство², Вилхелм става неговият посланик на добра воля, така че втората част на романа ще бъде определена от “Години на странстване” – именно към масонската си ложа той се задължава да обикаля безспир (обетът му е да не се задържа повече от

три дни на една място и освен сина му никой друг да не го придружава задълго), да се среща с представителите на възможно най-разнообразни социални среди, да търси връзка помежду им. На реализацията на това задание ще се спра по-долу. За момента, разглеждайки постановката на протагониста, следва да отбележа, че той е отворен не само поради незавършилия процес на образование и не само защото неговото развитие и възможаване е повече декларирано, отколкото показано чрез конкретни забележителни прояви.

Най-съществена, понеже е от структурно естество, ми се струва именно тази характеристика на протагониста – той не е достатъчно индивидуализиран, не е и в стародавния смисъл на думата представител на своята група (не е репрезентативен за това Общество). **Индивидуалното главно действащо лице се оказва само функция на един колективен субект**, който има амбицията да селектира, наблюдава, направлява (респ. манипулира) и стимулира израстването на даровити деца, респ. нестандартни младежи². Вилхелм Майстер си остава и занапред все така желязък, но не можещ да бъде човекът с визия, с размах, с харизма. Той и занапред няма да направи нищо забележително, няма да заблести със своя светлина. Но той ще бъде – като функция на колектива – един медиум за взаимното проникване на реални, имагинерни и символични светове³. Така главният герой' в хода на половинвековното усъвършенстване на разказа за Вилхелм Майстер става все по-отворен за импликации, макар че външно' с него се случват предимно банални неща.

Би трябвало да е станало ясно, че – напълно в духа на средновековната схема от рицарския роман (или епос, според терминологичните ни предпочитания) – и в класическия роман на Гьоте наблюдаваме преминаването на протагониста от тясно фамилиарната сфера (патрицианския бащин дом и подредения свят на бизнеса) през годините за усвояване на социални компетенции (в които странстващата театрална трупа е заменила групата рицари от Кръглата маса, но авантюризмът на изживяванията и ограниченият контрол над каквото и да било от хода на действието си остават съпоставими) до мисионерското движение по широкия свят без защитни мрежи и стабилизиращи институции. Това движение формира кофража на повествованието, чиито разнообразни епизоди са обединени от повествователната фигура Вилхелм. Във втората част на романа тази композиционна постановка е продължена по посока на обединяването на разнообразни паралелни фиктивни светове.

Поради тази причина ролята на останалите действащи лица е особено силна.

Както Шлегел правилно е установил, но в хода на по-късната рецензия се е позабравило: показани са не толкова израстването на главния герой' (поне не с темповете на почти яростен възход, с който се представя този ефект в критичната литература), колкото **факторите, формиращи човешката личност**:

“Колко излъгани могат да се почувстват някои читатели на края на този роман, тъй като от всички тези възпитателни опити не излиза нищо друго освен една скромна обичливост, понеже зад всички тези чудни случайности, иносказателни намеци и тайнствени явления не се крие нищо друго освен най-висша поезия и защото и последните конци на цялото се управляват от произвола на един до съвършенство образван дух!” (Пак там, с. 676)

Точно този аукториален характер на повествованието лишава персонажа от собствена воля и логика на развитие. И тъй като волята на автора очевидно не се е концентрирала в осъществяването на конкретния възпитателен процес, а се въземва в далеч по-висока философска материя, не само главният герой' вече не може да е никакъв герой (за разлика от далечния си прототип Парцифал), ами и **неговите възпитатели** – Ярно, Лотарио, Абатът – се оказват далеч по-схематични, по-епизодични и по-необвързани помежду си, отколкото читателят очаква. В много компетентната рецензия на Шлегел “За Гьотевия Майстер” е много точно характеризиран и друг един характерен за времето топос:

„Те [фигурите на наставниците – Н.Б.] безкрайно интригуват ума ни, можем добре да разговаряме и за това, дали следва и може да ги уважаваме, или да ги обичаме, но за чувството те си остават марионетки, една алегорична игра. Не е така с Миньон, Сперата и Аугустино – светото семейство на естествената поезия, които придават на цялото произведение едно романтично вълшебство и музика и които загиват в прекомерната сила на собствената си душевна жар.” (Пак там, с. 677)

В тези няколко реда Шлегел цитира индиректно една усилена дискусия, формирала естетическите възгледи на поколението в началото на XIX в. **Марионетката** е ключова дума, обединяваща разсъжденията на Шилер, Гьоте, Клайст, братята Шлегел и редица други автори с артистично мислене, които на сбогуване с Просвещението поставят принципните проблеми на модерния рисунък на човека в художественото произведение⁴. На фона на тази дискусия постановката на пер-

сонажите не е безобидна. Отново наблюдаваме влиянието на естетическите възгледи на рецензента върху прочита на романа – яркото разграничаване между хората на идеите (наставниците или – по-класически казано – менторите) и естествените същества (Naturmenschen) обръща внимание върху идеологическия конструкт в разпределението на ролите и в този Гьотев роман. Чичото има изключителен усет, Абатът има велик ум, Лотарио е богата личност, но – да се възползвам от метафората на Шлегел – “те са като две мощни колони” и “извисяващ се до небесата купол”:

“Тези архитектуронични фигури обхващат, носят и поддържат цялото. Другите, които според мярата на представения свят би могло да се считат за най-важните, са само малки образи и украшения в храма.” (Пак там.)

Тайното общество, което представляват тези наставници, не се интересува от конкретните проявления на свободна човешка воля. За него е важно по-универсалното измерение на общочовешката хармония. Затова Вилхелм Майстер в първата част от биографията му има свободата да допуска поредица от грешки и пропуски, като с всеки фалстарт (като търговец, като любовник, като театрал, като баща...) у него се формира ... изкуството да съществува. Това привидно опростяване на целта на образованието придава на околната среда далеч по-важно значение. И заради тази по-проста, но и по-универсална концепция за образованието особено важни са ролите на **женствените персонажи**.

Най-достъпно, но и най-банално би било да представя тази тема чрез последователното характеризиране на всички любовници, които слагат своя отпечатък върху личността на възмъжаващия юноша. Но – нека го кажа още сега – Вилхелм комай и като любовник не е много покадърен, отколкото като театрал. Затова ще поведе изложението, изхождайки от излъчването на отделните персонажи и качества, считани за типично женски. Едно от тях е копнежът по неосъществената любов. Най-знаковата фигура за трагичната любов е образът на арфиста Аугустино. Това е един старец, придружаващ театралната трупа за известно време – почти сляп, почти безумен, много прочувствен и трагично нещастен. Едва впоследствие ще стане ясно, че в инцест със сестра си Сперата (което на латински ще рече – Ожиданата) той е заченал Миньон, която Вилхелм в момент на затрогване е откупил от грубия й цирков директор и е осиновил. Като олицетворение на разбитото от нещастната любов сърце и горестното чувство за допуснатата поради

незнание вина Аугустино е най-уязвимата, най-емоционалната (до параноя) и най-непригодната за каквато и да било практическа дейност фигура в този роман. В този смисъл качествата уязвимост и свръхемоционалност, считани за преимуществено женски, са представени в романа от един мъж – грешник с музикална дарба.

Най-силен читателски интерес винаги е предизвиквала Миньон. Тя провокира предимно със своята транссексуалност – като подрастваща се облича все в момчешки дрехи, а когато започва да носи рокля, младата госпожица буквално за часове се срива от ревност към оногова, когото до момента е наричала 'татко' или 'учителю'. По-интересно от елементарния психоаналитичен момент на пренасяне и изтласване, който – без да е така разработен в романа – читателят на XXI в. разпознава без усилие, е другото женствено начало, което Миньон олицетворява: тя привлича с интровертната си способност да пресъздава житейския си опит в песни – неспособна на друг вид себеизява, тя танцува и пее своя живот. Така околните (доколкото въобще обръщат някакво внимание на това болнаво дете) научават за детството при добро приемно семейство, за отвличането и дресировките в пътуващия цирк, за екзалтираната ѝ привързаност към Вилхелм, който – хладнокръвно погледнато – не разполага ни с менталните, нито с физическите предпоставки да ѝ бъде опора като настойник или като любим.

Струва ми се, че тази фигура, която традиционно (поради първоначално недоразвита научна терминология и напълно незаслужено) се обозначава като хермафродит, още със зараждането си е отворена заменящите се с годините потиснати желания на читателя. Тя е възприемана например като намек за хомоеротичното привличане, доколкото не само във фиктивния свят на романа, но и в историческата реалност по гьотево време в тази област експериментират вече не малко артисти, включително и авторът, който в момента ни занимава. Тя е разчитана и като символ на ненакърнената девическа любов, така че този много женски в структурната си двойственост образ препраща в крайна сметка до ... жестоката, безнадеждната зависимост от мъжа като Другия, като огледалото, придаващо значение и смисъл на женското съществуване. Защото Миньон без Вилхелм не е възможна, така че тя съвсем основателно рухва в момента, когато той тръгва да се жени за друга.

Третото и последно характерно измерение на този персонаж е, че той олицетворява романтичния топос на Копнежа с главна буква: именно половата неопределеност е подходящият медиум за един емоционален

комплекс, от който избухва нов мироглед. Есенциалното в този копнеж е лесно обозримо – Миньон болезнено мечтае за топлия климат на своята родина, за ласките на семейството, за социална обвързаност с любимия. Но над тези елементарни мотиви Миньон символизира копнежа на германския дух (с най-разнообразните исторически семантики на този словесен знак – артист, интелигент или интелектуалец, националистичен митопоетичен момент) към Юга (с всичките му повече или по-малко конструирани стереотипи – на волност, топлота, на необременената от разсъдъчни действия спонтанност, на първична емоционалност и еротична чувственост). Смъртта на ненакърнената девица е ярък знак за принципната неудовлетвореност/-имост на този копнеж. И тъкмо в този смисъл вече става малко проблематично декларираното в цитираната по-горе рецензия на Шлегел “естествено начало” в образа на Миньон. Песните, на които тя се явява дивна и самобитна авторка, функционират като “естествена поезия” по силата на коментарите в рамките на фиктивния свят, но извън него тази стилистика все пак се възприема като идеологическа конструкция, представляваща естетическите идеали на своя автор и съвременната му публика.

Другите женски образи в първата част на романа са доста по-маломерни. Мариане – първата любов на Вилхелм – представлява обикновената жена от делничния живот, която пренебрегва изгодната брачна партия (търговеца Норберг), за да даде живот на сина на Вилхелм и – изпълнила тази си едничка композиционна функция – умира зад кадър без други последствия за романното действие. (Една банална женска съдба, представена без съдбовния трагизъм на Гретхен⁵.) Филине, следващата любовница на Вилхелм, е една обикновена еснафка, но би могла да се разчете и като сравнително плоска персонификация на идеята за нимфоманката, отблъскваща младия мъж с прекомерните си амбиции. Тази неартистична бюргерка, склонна към инфилтрация в аристократичното общество чрез угодничество, успява все пак да се промъкне маскирана в ложето на Вилхелм – с което изпълнява най-важната си композиционна функция: да измести от тази инициатива Миньон, съхранявайки ѝ по този начин не само девствеността, но и – далеч по-същественото за идейния изказ на жената-дете – качество на целомъдрена носителка на неудовлетворим копнеж.

Останалите женски образи се отличават с “дълбоката изкуственост и нарочност”, която Шлегел приписва на последната част на романа (Schlegel, 676). Графинята, Амазонката (респ. Наталия), Лидия, Тереза

и пр. – всички те се появяват и изчезват по волята на своя автор, и макар тяхното съществуване да е композиционно мотивирано, те са същевременно по особен начин факултативни, ролята им би могла да се прехвърли и на някой друг от пресонажа. Още по-силно е изразено това качество на действащите лица във втората част на романа. Докато в “Години на учение” те са непосредствено съотнесени към биографията на Вилхелм, в “Години на странстване” има една силна тенденция към центробежност. Художественият свят вече не е концентриран в едно селище и дори не в един двор(-ец), където предстои да се представи пиеса, ами простира по широкия друм на живота. Действащите лица по този шарен свят съществуват автономно – по сами или на групи – и задачата на Вилхелм е не да реагира на тяхното въздействие, а да ги посети и наблюдава. Тази антропологична перспектива прави и илюстративната им функция по-ясно изразена. Защото това, което изглежда на пръв поглед разпръснато и неангажирано едно с друго, впоследствие ще се окаже сродено и съприлежащо към универсалния божествен план.

Тази **иносказателна функция на действащите лица** става водеща във втората част на романа. Ще илюстрирам това например с уводните глави към втората част “Вилхелм Майстер. Години на странстване”, тъй като са сравнително просто конструирани и еднозначно въздействащи. В първа глава под надслов “Бягство в Египет” се описва как Вилхелм и Феликс (баща и син, учител и ученик) срещат по пътя си едно семейство, описано по следния начин:

„По нанадолнището подскачаха две момчета, красиви като ясен ден, в яркоцветни къси дрешки, които човек можеше да вземе за препасани ризки. Вилхелм успя да ги разгледа по-добре, когато те се стъписаха пред него и за момент спряха на място. Около главата на по-голямото потрепваха гъсти руси къдрици, тях погледът забелязваше преди всичко, а после го привличаха и бистрите сини очи, и целият прекрасен облик, на който можеше да се любува до насита. Второто изглеждаше да му е по-скоро приятел, отколкото брат; красяха го тъмни и прави коси, които се спускаха до раменете, техният отблясък сякаш се отразяваше в кафените очи. [...]

Един млад мъж, як и добре сложен, макар и невисок на ръст, мургав и чернокос, с подпретнати поли на леката одежда, твърдо и предпазливо крачеше по скалистото надолнище, като водеше след себе си магаре; отначало се показва добре охранената и изтимарена глава, а после и прекрасното бреме върху широкия самар с богата обковка. Там

седеше кротка, миловидна жена, загърната в синьо наметало; тя притискаше към гърдите си новороден младенец и го гледаше с неизразима нежност. [...]

Младият снажен мъж носеше на рамо къса дърводелска брадва и дълъг, гъвкав ъгълник. Децата държаха в ръце тръстикови снопчета, сякаш бяха палмови вейки; но ако по това приличаха на ангели, то кошничките с хранителни продукти, които мъкнеха, напомняха за обикновените горяни, веден кръстосващи планината надлъж и нашир. Като се вгледа по-отблизо, нашият приятел забеляза, че под синьото наметало майката носи бледочервеникава рокля, и затова до немай-къде се изуми: пред очите му се бе представило въплътено бягството в Египет⁶, което толкова пъти бе виждал на картини.” (Гъоте, 1982, 6–7)

Този вид образност е много характерна за повествователния маниер на Гъоте. В предходната част от настоящото изложение обърнахме внимание върху “живите картини” и тяхната наративна стойност в романа “Сродство по образец” (Бурнева, с. 70 и 77, бел. 34). В “Години на учение” художествените платна представляват един медиум с разтворени граници, доколкото сюжетите свободно се преливат от живописата към инсценировката в художествената реалност на романното действие и обратно. Тази техника функционира като способ за съхраняване на данни в колективната памет: **Картините препредават разказвани устно библейски сюжети, а инсценировката по живописното представяне връща сюжета в елементарния бит** на “обикновените горяни”. Ето как планинецът Йосиф разказва за своя жест ала *imitatio dei*:

„Знаех само, че съм кръстен на светеца, чието житие бе нарисувано горе, и му се радвах, като че ли той ми бе роден чичо. [...] Ако и по-рано картините в параклиса и мислите за житието на светеца бяха занимавали моето въображение, те особено силно се запечатаха в душата ми, когато отново [след основната реконструкция по негова инициатива и с помощта на младежа – Н.Б.] можех да гледам на тая зала като на светилище [...] Изпитвах неодолима склонност да следвам примера на този светец, но тъй като подобни обстоятелства едва ли биха могли да се повторят, реших да му подражавам поне в обикновените неща; всъщност отдавна бях почнал – още когато си служех с товарното магаренце.” (Пак там, 15–16)

Чрез това интермедиялно преповтаряне на сюжет, до болка познат на тогавашната публиката (а и на огромната част от читателите през

следващите векове) се постига не самото затвърждаване на сюжета – това би било съвсем излишно. Не, тази тавтология вражда романа в поредицата канонически текстове, привлича читателския интерес към един текст, видимо родеещ се с извечно тачените писания, наречени не-напрасно свети. Освен това – предвид честите препратки в досегашното ми изложение към темата за рода и семейството у Гьоте⁷, библейският сюжет за светото семейство придобива статуса на обединяващ всички конкретни случаи знак, сочещ към идеята за любовта между половете. И ако в цитирания по-горе пасаж от рецензия на Шлегел, “светото семейство на естествената поезия” – Миньон, Сперата и Аугустино – е само метафорично обозначаемо за народностно-естествената битийност на тези не-аристократични, не-прагматични, не-целенасочени хора на любовта, то в сюжета “Бягство от Египет” се крие повече.

Както казахме – не преговарянето на библейския епизод само по себе си, а именно наративната му функция в гьотевия разказ е от съществено значение – съвременните Йосиф и Мария от своя страна стават емблематични за своите съ-човеци. Особено впечатление прави въздействието на техния пример върху Вилхелм, който в тази имитираща светото семейство двойка вижда аналог на собствената си изстрадана връзка. В писмото му до неговата любима Наталия той пише за “сродството, което веднага почувствах помежду ни. Нима неговото преклонение пред жена му не е подобно на моето отношение към тебе? И нима самата първа среща на двамата не напомня нашата? А за това [...], че той е неразлъчно с любимата си, с близките си, мога само мълком да му завиждам. И дори не бива да оплаквам съдбата си, защото ти обещах да мълча и да търпя, както и ти пое същото задължение.” (Пак там, с. 24) Аналогията с праобраза на светото семейство⁸ сродява всички поетични двойки в една космогонична общност на последователите на свободната (в см. на лишената от интерес и съображения за прагматичност, за материални изгоди или морални дивиденди) любов. Но тази архетипична конфигурация у Гьоте е обвързана с един много строг и почти самоизтезателен момент – повелята, превърната във вътрешно задължение, да се отричаш от всичко, което обичаш.

Отричането (die Entsagung) е ключово понятие в късното творчество на Гьоте, и особено в този последен роман. Дори подзаглавието на тази втора част, което често пъти – поради криво разбран рационализъм и/или страх от психоаналитични компликации – се премълчава, показва важността на понятието: “Вилхелм Майстер. Години

на странстване или Отричащите се” (Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden). Мотивът за отказа от позитивното и радващото се оказва момент от една по-висша цел, която завършва процеса на усъвършенстване. За съпоставка: в образите на Миньон, Аугустино и (задочно) на Сперата е заложен архетипът на страданието по изгубения рай – т.е., страданието в този случай е чисто негативно конотирано, като продукт на съдбовна виновност и нейното изкупление (по смисъла на съвсем традиционната християнска казуистика). А в аналогията между семейството на новите Йосиф и Мария и библейската двойка, както и във вторичната аналогия на Вилхелм и Натблие с планинското семейство се разчита **архетипът на инициацията**: себелишението от благополучие, страданието поради дистанцията спрямо любими хора, предмети и удоволствия се свързва с идеята за съзряване. Откъсването от дома (и пътят като негов символ), преминаването в нова обществена група (заложено още в първата част на романа и крайно усилено във втората), придобиването на нов тип знания (в контекста на разнообразните социални пространства, които Вилхелм и синът му Феликс прекосяват едно след друго) – всички тези градивни елементи на съзряването на личността се облагодоряват допълнително чрез спартанската идея за себелишението.

Често пъти са обвинявали Гьоте в етична безотговорност поради нестандартните любовни връзки, които в късното му романно творчество почти никога не отговарят на буржоазните идеали за брак и семейство. Но еротичните моменти при него не са самоцелна слободия, а разнообразни реализации на идеята за свободно реене на индивида в социалното пространство, за установяването на връзка с ближния като събитие от космогонична значимост⁸. Именно поради тази причина във втората част на този образователен роман’ непрестанно се тълпят двойки – разединяват се, сменят се партньори, лишават се от другия в полза на трети и пр. Би било твърде обстоятелствено да се проследят всички тези случаи, а и самото им пресъздаване не би донесло принципно нова информация. Но нека поне с простото им изброяване да предам едно макар и бегло впечатление от естеството им. Например: първо Вилхелм трябва да се ожени за Тереза, но после става ясно, че за Тереза може да се ожени Ленардо, така че Вилхелм получава Наталие. Освен това: синът му Феликс се залюбва с Херсилие още в четвърта глава, но едва четиристотин страници по-късно той набързо ѝ прави предложение за брак, което тя пак бързешком отклонява. Или пък: “Господин дьо Ръван, човек богат и без професия, владее най-хубавите земи в своята про-

винция” (Гьоте, т. 6, с. 46) и прибира веднъж буквално от пътя Безумната скитница (die pilgernde Torin) – една грациозна непозната, в която се влюбват и той, и синът му, но която им разбива сърцата, изчезвайки веднага, след като отблъсква двойното им обяснение в любов. Също така: Хиларие е предопределена да се ожени за един младеж, но се влюбва в баща му – напет майор, у когото огънят на страстта лумва бързо, тлее дълго, но накрай угасва – и той примирено се оттегля в полза на сина си. И така нататък... Читателят на тези романи трябва да е много уравновесен човек и ... да не гледа телевизия, да няма интернет и да не ходи на работа.

Всички тези секвенции (казано най-абстрактно) са свързани в едно цяло по доста неангажиращ от композиционна гледна точка начин. Последователността на епизодите не е мотивирана специално, отношението им към основната линия на повествованието на моменти е доста умозрително. Тяхната стойност се състои в установяването на едно **символично повествование, в което алегоричното мислене определя значението (и значимостта) на отделните епизоди**. Така например историята за “Петдесетгодишния мъж” (за майора и сина му и техните годежи с Хиларие) се предхожда от следното авторско обяснение:

“Глава трета

В стремежа си да угодим на любезните читатели, които отдавна вече са свикнали и намират удоволствие и забава в малки откъси, отначало възнамерявахме да разделим на части и следващия по-долу разказ. Но вътрешната връзка на мислите, чувствата и събитията наложиха едно последователно изложение. Дано то постигне своята цел и тогава към края ще стане ясно, че действащите лица в настоящата история, на пръв поглед съвсем обособени, са свързани с тези, които успяхме да опознаем и да обикнем.

Петдесетгодишният мъж

Майорът влезе на кон в двора на имението, а Хиларие, неговата племенница [...]”

(Пак там, с. 155)

Така изглежда **композицията на текста – на повърхността** романът представлява **един рамков разказ**, формиран от странстването на Вилхелм и Феликс, които не бива да се задържат повече от три дни на едно място, нито да държат задълго трети човек като свой придружител. В тази рамка са поместени: по-дълги или по-кратки новели, писма от Вилхелм до Наталие (т.е., директно аз-повествование), писма на други

лица от сегашния или минали планове на действието (така че аз-разказвачът Вилхелм или ги преразказва, или се явява като техен / фиктивен/ издател), разговори (с текстурата на ренесансовите *disputacii*) по важни политически, икономически, религиозни, естетически, природо-научни и пр. теми, от време на време аукториалният разказвач (респ. имплицитният автор) се включва в комуникациите с някое обръщение към любезния читател' ... Тази **пъстра мозайка от стилове, формати, перспективи и образни стереотипи** на макрониво е разделена 1) на две части – “Години на учение” и “Години на странстване”, 1.1) на по няколко книги във всяка част, 1.1.1) отделни глави, а в тях – отчасти продължаващи в следваща глава – 1.1.1.1) отделни истории', някои от които са обособени като новели със собствено заглавие – напр. “Безумната скитница”, “Петдесетгодишният мъж” и др., 1.1.1.1) включени в тях други текстове – бележки, писма, предания, “Изповедта на една красива душа” (в първа част), “Дневникът на Леонардо” (във втора част) и пр. Във втората част между втората и третата и след третата книга са поместени и две сбирки с афоризми – 2.1) “Размишления в духа на странниците. Изкуство, нравственост, природа” и 2.2) “Из архива на Макарие”.

Така нееднородната текстура създава **полифонично повествование, а като най-важно следствие от мултиперспективния разказ произтича премахването на естественото време като отправна система на действието**. Широкият свят (но все пак с топографията на планина и гора – което се счита за враждебно или поне застрашително пространство) е базовата територия, върху която за всеки епизод се изгражда необходимият мизансцен. Така местата на случване на отделните секвенции на действието стават: дворецът, т.н. педагогическа провинция, бедната хижа на планинците, други поселища с неясни контури, пещерата, открита скалиста местност и т.н. Тъй като препратките към реалноисторическата действителност са доста абстрактни, не се налага да се установява коректна последователност и свързаност на точките в пространството и моментите във времето. Всичко е обединено от идейния план. А той е:

*Никъде не пускай корен,
Дръзко поemi на път!
Щом си мъдър, неуморен –
Вредом ще те приютят!*

*Ах, животът е приятен
Под лъчите всеки час!
А светът е необятен,
Тъй като съдържа нас!* (Пак там, с. 296)

Тази космогонична перспектива определя веселата антропология⁹, която характеризира гьотевите наративи. При него не съществува еднозначна, дълбока, безутешна печал. Всеки конфликт е изведен до някакъв повече или по-малко съзидателен статус, всеки спор е изгладен в името на една златна среда, всеки персонаж е поставен в адекватната му среда, защото най-същественото послание на тази плетеница от разкази в разказите в разказа е: осъзнаването на всеобхватната мрежа от неща, събития, хора и идеи, представляващи Света.

“Прекрасното в природата често е усамотено и задачата на човешкия дух е да открие взаимните връзки и благодарение на това да създаде произведение на изкуството. Цветето става прелестно едва когато на него кацне насекомо, когато го овлажни капка роса, когато има ваза, отдето черпи последната си храна. Няма храст или дърво, които не бихме направили по-внушителни, като поставим до тях скала или извор, и по-очарователни, като ги изобразим върху фона на умерена, естествена далнина. Така трябва да постъпваме и с човешките фигури, и с различните животни.

Предимствата, които добива по този начин художникът, са доста многообразни. Той се научава да мисли, да съчетава хармонично подходящите предмети и ако има нужната изобретателност да композира по този начин, няма да му липсва и онова, което наричат творческа фантазия, а именно способността да постига разнообразие, разработвайки даден мотив.” (Пак там, с. 262–263)

Нека се върнем на въпроса за жанровото определение на романа. В наши дни литературоведите отдавна вече не стават на червени петна, когато заспорят относно жанровите определения на даден текст. С изживяването на догматичния позитивизъм се успокои и нагонът всичко да бъде подредено по конец и класификациите да удържат на всякаква критика. Съзнанието, че никой автор не е написал романа си, за да обслужи литературоведската аналитична мисъл, върви ръка в ръка с убеждението, че всеки сантиментален’ (по смисъла на Шилер) автор неотменно отчита жанровите дискусии на своето време и чрез собствения си проект взима страна в спора. Така, както чрез безбройните опасни връзки’, които представя в романите си, Гьоте проповядва любов, сво-

бодна от ограничаващи волеизявлението на личността фактори, и обвързва идеята за еротиката в отношенията между половете с космогоничната всеобща симпатия, така и по отношение на жанровете той се изявява като творческа личност, като конструктор не на 'правилни' или 'коректни' наративни структури, а на волен, занимателен и поучителен разказ. Тези моменти дават основание на някои учени да определят този тип повествование като "роман-архив" (Neuhaus 1968).

Затова и по-горе, когато проследявах женските образи около Вилхелм, не се спрях на т.н. Красива душа (написана с главна буква, тъй като в шеста глава на "Вилхелм Майстер. Години на учение" под надслов "Изповедта на една красива душа" прословутата етическа категория на Ваймарската класика става индивидуално име на героинята): "Красивата душа инстинктивно прави добро и с най-голяма лекота упражнява дори най-досадните задължения, дава най-героичните жертви." (Шилер, с. 315) Не отбелязах изрично и фигурата на Макарие, високо уважаваната леля със силен дух и оценъчна способност, неподвластни на физическата старческа немощ. Тя е моралната инстанция, пред която се изправят немалко от персонажите в романа, за да получат ориентираща самооценката им присъда. Тя е жената мъдрец (мъдрата Майка) до която се допитват, когато проимат социални проблеми. Но в наративно отношение тя е и само поводът, респ. крайната точка на дискусиите по конфликтните моменти на действието. Екстрактът от тези дискусии е събран под формата на афоризми и сентенции в нейния архив, публикуван преди третата, последна книга на втората част като самостоятелна композиционна единица – "Из архива на Макарие". Не обстоятелството на тяхната полова принадлежност и прозтичащата от нея социално-битова специфика е интересно у тези две жени, а **нاراتивният им статус на идеолози на определени миروгледни платформи** – на себе-лишението (у лелята на Тереза) и на транскултурната толерантност и космогонична съпричастност на всеки към всичко (у Макарие).

С този статус в романа фигурират и повечето мъже, които представят – често под предлог, че са ментори на Вилхелм – различни житейски програми. Серло е носителят на консервативни възгледи за ролята на театъра. Вилхелмовата постановката на "Хамлет" е повод да се отрази дискусията за реформирането на немския театър около 1800 г. Старейшините в Педагогическата провинция представляват консервативния модел на възпитанието в страхопочитание към Бог, към авторитетите в обществото и към всички социално по-слаби. Абатът, Ярно респ. Мон-

тан и Фридрих представляват тайното Общество на кулата. То от своя страна е персонификация на идеята, че животът на човека не зависи от по-висша съдбовна инстанция, доколкото Обществото наблюдава и направлява, но не предпазва от грешки и не съкращава лъкатушещия път на личностното израстване на индивида Вилхелм Майстер. Чичото е носител на идеята за миграцията като предпоставка за обществено обновяване и култивиране в глобални мащаби. Америка е не толкова геополитически обект, колкото идея: като най-мощната алтернатива на Европа и като топос на модерността, една цел на развитието – “[...] всичко, с което те дотогава са се занимавали, е било само подготовка за великото начинание, което ги накара да тръгнат по море”).

От изложението относно наративните структури в Гьотевите произведения могат да се изведат следните заключения:

- 1) Както в традиционните фикционални разкази, така и в произведенията на Гьоте е запазена репрезентативната роля на протагониста. Но това, че се явява като представител на едно социално съсловие, не води до неговото стилизиране като “герой”. В прехода към модерността интерес буди тъкмо незавършеният, отворен образ, чрез който се разкрива диалектиката на природата – като околна материална среда и като социално обкръжение.
- 2) В ранните си произведения Гьоте търси синтез между бюргерска (нефеодална в полит-икономически, но аристократична в идейно-естетически смисъл) култура, от една страна, и народностното начало, от друга. А този синтез цели да изведе към една национална идеология. С течението на времето творбите на Ваймарския класик се оттласкват от конкретните злободневни постановки и тясно регионалните референции, за да потърсят глобални, дори космогонични взаимодействия и връзки. Класическият стил има претенциите да бъде общочовешки валиден.
- 3) Тази не-теологична метафизика води до не-телеологична естетика. Действието е с неуточнена целенасоченост, структурата на новелата, диспуата и изповедта се редуват в произволна последователност, въвеждат много нови лица и разнородни сюжети, за да ги обединят от идеята за вселенската обвързаност на всичко и всички. А тази естетическа нагласа извежда художествената практика от мисленето на жанрови и наративни платформи, постулати и примери към непринуденото, синестетическо представяне (по терминологията на немския романтизъм и в смисъл на естетически бриколаж).

- 4) Така Гьоте опоетизира действителността и черпи от поетичните картини една нова религия – на движението, експеримента, свободното волеизявление на личността. А това го поставя сред онези немски творци в “края на художествения период”, положили основите на европейската модерност.

В последвалата рецепция на Гьотевите творби често ще се наблюдава как публиката натурализира поезията му, как догматично се възприемат отделни негови цитати, за да се поведат по тях житейските практики в обществената действителност. Именно с оглед на тази склонност към сляпо идолопоклонничество и подражателност в “Размишления в духа на странниците. Изкуство, нравственост, природа” авторът е предупредил:

“На въпроса трябва ли при съзерцанието на произведенията на изкуството да сравняваме, или не, бихме желали да отговорим така: образованият познавач трябва да сравнява, защото пред него се мярка идеята, той има понятие за това какво е могло и какво е трябвало да се направи; за любителя, който е на път да се образова, най-полезно ще бъде да не сравнява, а да разглежда поотделно всяко постижение на художника: така усетът и умът му постепенно ще стигнат до общи съждения. Неужата сравнява всъщност само за собствено удобство: така се избавя от задължението да дава преценка.” (Пак там, с. 269)

БЕЛЕЖКИ

¹ Цитатите от всички източници, посочени в края на статията с оригиналните си немскоезични библиографски данни, са преведени на български език от мен – Н.Б.

² Елитаристичните тенденции в концепциите на Гьоте са многократно подчертавани, напр.: “Ако проследим задълбочено документираните по един или друг начин изказвания и мнения на късния Гьоте, които без изключение свидетелстват за мъдрата му увереност в продължението на собственото му съществуване след смъртта, то няма как да ни убегне нещо, което ни огорчава и което е следствие от неговия “аристократичен индивидуализъм”, както казва Ернст Роберт Курциус: Нито геният от Ваймар, нито пък знаменитите философи на немския идеализъм са се вълнували от проблемите на “унизените и оскъбените”, на жертвите в историята на човечеството, на обезправените, които без вина са осъдени да живеят в бедност и нищета на този свят. На първенците в “сегашното” е отредено да бъдат първенци и в “отвъдното”, на опашката остават онези, на които не е провървяло никъде.” (Келер, 162)

³ Изкушението, (не само) този персонаж в творчеството на Гьоте да се разработи с инструментариума на постмодерната психоанализа (напр. чрез концепцията на Жак Лакан за огледалния стадий в развитието на личността – срв. Lacan), е доста силно, тъй като именно връзката между общността и индивида е най-вълнуващото взаимоотношение в тези романи, докато отделните приятелства, любови, роднинства са само аспекти в системата на колектива. Но тъй като в настоящата студия става дума за едно по-разгърнато представяне на принципите на наратологията, капацитетът на публикацията не би бил достатъчен за разгръщането и на друг дискурс. Затова тук само бегло наемкваме този възможен план на интерпретацията, използвайки съществен момент от концепцията на Лакан – класификацията на трите психологически статуса на съществуване на обектите.

⁴ В есето си *За грацията и достойнството* (1973) Шилер разкрива основанията на онази пленителна красота, произтичаща от индивидуалното излъчване на непринудения човек: Природата задава красотата на формите, но душата ги въвежда в красивите движения (играта) на грацията. Те пораждат онази “свобода на явлението”, което не е емпирична, природна даденост, а свойство на рефлексията като субективно отражение на природната действителност. А Хайнрих фон Клайст – този най-нестандартен сред германските романтици драматург – вини разума за фрагментирането на битието и същевременно поставя синтезиращата способност на човешкото съзнание като висша благодат. Продължението на дискусиата до наши дни е интригуваща тема, на която тук не можем да се посветим. За макар и бегъл поглед към (вече не толкова ?) постмодерните ѝ измерения при Лиотар – срв. Борисова (2009).

⁵ Само на повърхността си комплексът Гретхен, както Гьоте го разработва в своята драма “Фауст”, представлява историята на изоставената от любимия си детеубийца. Във втората част на трагедията Гретхен има спиритичното измерение на женското начало, владеещо космическите настройки на света – и в епизода, когато Фауст отива при пра-майките, и – най-вече – при възнасянето на мъртвия Фауст на небето, за чието опрощение гарант е именно Гретхен в небесното си битие на Матер Глоризоза.

⁶ “Става дума за бягството на Йосиф с Дева Мария и младенца Исус, описано в Евангелието от Матей, гл. 3, ст. 14.” – така българският преводач Тодор Берберов пояснява тези повече от очевидни препратки. А обстоятелството, че е решил да вмъкне това пояснение сред иначе така оскъдните пояснителни бележки след текста на романа, е показателно за очакването му колко нищожна ще да е компетентността на читателската публика в България през годините на реалния социализъм относно християнските сюжети.

⁷ Ще припомня, че още в драмата “Гьоц фон Берлихинген с железната ръка” (1773) на протагониста, печелещ симпатии с волната реализация на

своя идеал за независимост, е съдено щастието да умре в плен, но в обкръжението на семейството си; в идилията “Херман и Доротей” (1798) създаването на здрав брачен съюз между двамата добродетелни влюбени е централна цел на действието, а в романа “Сродство по избор” (1809) идеята за най-първична предопределеност в отношенията между половете надвива налага на условностите и ограниченията на институциите, за да покаже висшия замисъл на любовта. (Бурнева 2010)

⁸ Мая Фратева убедително разкрива утвърждаването на нова етика в джендър-отношенията в началото на XIX в.: “Сега [не само извънбрачните връзки в дворцовата аристокрация, а и] бракът предявява претенцията да се базира върху еротична, емоционална и духовна симпатия и да се сключва отвъд съображенията от стопански и генеалогично естество. Почиващият на любов брак се представя като модел за идеални междуличностни отношения.” (Fraterova-Razbojnikova, 183–185) Именно този романтически топос на равностойната и пълноценна любов е обективната причина за това, Вилхелм да не встъпи в брака по разум с оггледалата сина му Тереза, а да бъде преориентиран от стечението на обстоятелствата към далеч по-подходящата за него Натблие.

⁹ Позволявам си да конструирам тази метонимия по аналогия с ницшевата весела наука. Тази асоциация е защитима от гледна точка на задълбочената рецепция на Гьоте у Ницше, на която няма възможност да се посветя в настоящата статия. По този повод обаче ми се струва уместно да припомня една от малкото публикации на български език по тази интригуваща тема (срв. Илиев 1994).

БИБЛИОГРАФИЯ

Гьоте 1981: Гьоте, В. *Вилхелм Майстер. Години на учение*. Прев. Тодор Берберов. // Избрани творби. Т. 5. Изд. Народна култура. София, 1981.

Гьоте 1982: Гьоте, Волфганг. *Вилхелм Майстер. Години на странстване или Отрицащите се*. Прев. Тодор Берберов. // Избрани творби. Т. 6. Изд. Народна култура. София, 1982.

Гьоте 1999: Гьоте, Йохан Волфганг фон. *Сродства по избор*. Прев. Борис Парашкевов. Изд. Хемус. С., 1999.

Гьоте 2010: Гьоте, Йохан Волфганг фон. *За смъртта и безсмъртието*. Прев. Надежда Дакова, Росица Йогковска. Изд. ПИК. В. Търново, 2010.

Клайст 1984: Клайст, Х. фон. *За марионетния театър* (1810), в: *Театрален бюлетин* 1984/3, с. 107–113.

Шилер 1981: Шилер, Фр. Върху грацията и достойнството (1793); Върху естетическото възпитание на човека в поредица от писма (1795), с. 311–498.

Schlegel 1998: Schlegel, Friedrich. Über Goethes Meister (1978) // Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe*. Bd. 7 – Romane und Novellen, dtb 1998, S. 661–680.

Eckermann (1836, 1848): Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=515&kapitel=1#gb_found

НАУЧНИ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА

Ammerlahn 2003: Ammerlahn, Í. *Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman 'Wilhelm Meisters Lehrjahre'. Struktur, Symbolik, Poetologie*. Würzburg: Königshausen& Neumann.

Goethe-Handbuch 2004: *Goethe-Handbuch in 4 Bd.en*. Hrsg. von Bernd Witte [u.a.]. Bd. 3: Prosaschriften. Stuttgart-Weimar: Metzler,.

Fischer 2003: Fischer, K. *Die Turmgesellschaft in "Wilhelm Meisters Lehrjahre". Eine Deutung unter Bezug auf Goethes Einstellung gegenüber Teleologie und im Kontext der Frage, was ein gelungenes Leben gewährleistet*. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/meisterslehrjahre_fischer.pdf

Frateva-Razbojnikova 2010: Frateva-Razbojnikova, M. Spuren des Romantischen: Liebe, Ehe, Ehebruch in Theodor Fontanes „L'Adultera“. // *Немски романтизъм – пътеводни образи и проекти*. Изд. ПИК. В. Търново, с. 182–218.

Ivanova 2011: Ivanova, R. Das intermediale Universum als literarisches Konstrukt. // *Germanica. Neue Folge*. Dresden: Thelem (im Druck).

Lacan 1986: Lacan, J. Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. // *Schriften I*, Weinheim/Berlin: Quadriga, S. 61–70.

Neuhaus 1968: Neuhaus, V. Die Archivfunktion in "Wilhelm Meisters Wanderjahren". // *Euphorion*, 62 (1968), S. 13–27.

Борисова 2009: Борисова, С. За Бог, марионетката и парадокса в лекотата на мисълта. // *Литературен клуб* – <http://www.litclub.com/library/fil/sborisova/zabog.html> [окт. 2010]

Бурнева 2010: Бурнева, Н. Гьотевите прозрения за принципите на наратологията, част I // *Проглас*, год. XIX, кн. 1, 50–79.

Илиев 1994: Илиев, В. *Нищия и Гьоте*. ИК ТедИна, Варна.

Келер 2010: Келер, В. Гьоте – за живота и смъртта и за живота в смъртта. // Гьоте, Йохан Волфганг фон. *За смъртта и безсмъртието*. Изд. ПИК, В. Търново, 2010, с. 139–165.