

АРХЕТИПНОСТ И ПЕРСОНАЛИЗЪМ В ПРИКАЗКИТЕ НА АНДЕРСЕН

Доц. д-р Светлана Стойчева

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Който се захване да чете стари приказки, се зачита в приказката на човечеството, или както Николай Ръорих се изразява, в „колективното наследство на човечеството“.

Който се захване да пише приказки, пише приказката на своя живот – както Андерсен пише приказката на Андерсен.

Тези две съждения само привидно изглеждат нямащи нищо общо помежду си: ако традиционната приказка съдържа колективен универсум (може би най-удобно е да си послужим с термина на Юнг „архетипна основа“), то литературната приказка създава персоналика не върху „нищото“, а именно върху универсални схеми, като ги надгражда, персонализира и явно или скрито диалогизира с тях. Като проектира върху универсална база лични преживявания, Андерсен създава в края на краищата един особен архетипен персонализъм. Той от своя страна провокира читателя на базата на контрапреноса да открие самия себе си и да вгради „Дивите лебеди“, „Малката русалка“ и още много любими приказки в личното си биографично време, описателно наречено: „когато откривах себе си“.

Да опитаме да създадем сюжет от тази теза. И пак ще зададем въпроса: какво се случва, когато един по същество архетипен наратив на старата приказка (самото име „приказка“ го активира) се превръща от Андерсен в персонален наратив?

Ако тръгнем от Андерсеновия несретен личен живот, ще го намерим отразен в поредица приказки с натрапчивата тема за неосъществената любов: „Малката русалка“, „Под върбата“, „Гърло от бутилка“, „Иб и Христинка“, „Елфът на розовия храст“, „Психея“ и т.н. Но ако останем на нивото на биографичния живот на Андерсен, значи да се задоволим да митологизираме живота му, както самият той се себемитологизира в поредицата си автобиографии.

Сменим ли ракурса и погледнем ли към литературните влияния, ще стигнем до персонализъм, но с печата на романтизма, т.е. можем да разгледаме Андерсеновия наратив не само като идеализиране/фикционализиране на обстоятелства на личния му живот, но и като литературна идеология, която той също изповядва. Едва ли приказникът вярва, че е възможно да се осъществи един оптимистично щастлив романтичен поглед към света, особено като знаем, че самият той е надарен с такова мощно въображение, но без илюзии.

Така че на този негов наратив можем да гледаме като лично, но и като литературно зададен.

По подобен начин се съотнасят биографичните сведения за пътешественика Андерсен и образът на скитника – романтичен самотник – в произведенията му. И кое е предзадаващото у Андерсен – биографичното или литературното – е трудно да се каже, докато е съвсем ясно например за естета Оскар Уайлд. При създаване на литературната реалност Уайлд просто обръща кормилото от естетиката към живота (а не обратно) и го държи в тази посока почти до края на дните си. Андерсен заявява, че прави от живота приказка, но въпросът е от кой живот: от видимата реалност или от вътрешната, психичната, реалност, или пък от разпънатата рамка на живота в божествените му измерения... Толкова неподозирани животи се преплитат в приказките на този автор, че създанието „прави от живота приказка“ не изглежда достатъчно.

Как се „помирява“ този повтарящ се наратив у Андерсен за несподелената любов с обещанието на традиционната вълшебна приказка за осъществената и увенчана със сватба любов? „Абсолютното приказно благополучие“ (както В. Я. Проп нарича финала на вълшебната приказка) има и структурираща, и дълбока социо- и психокомпенсаторна функция, добре разработена от психоанализата на вълшебната приказка. Очевидно е, че финалът на Андерсеновата приказка не е стандартният за вълшебната приказка (едно от най-натрапливите различия между тях), макар твърде често, когато не побеждава най-накрая доброто, побеждава свръхдоброто („Малката кибри-топродавачка“, „Малката русалка“ и много други). Финалът на тези приказки на Андерсен можем да наречем „финал на божественото добро“, плод на християнския гнозис, който авторът прокарва. Нещо повече: самата архетипна схема на традиционната приказка се оказва буквално деконструирана. Да опитаме да отговорим на въпроса на какви социални и психологически потребности отговаря тази Андерсенова деконструкция.

Знаем, че в хода на доказването на двамата, „Той“ и „Тя“ от фолклорната приказка, като единствените родени един за друг, като единствените благословени да въдворят щастие и хармония помежду си и в социума, може да се появи лъжегерой или даже повече от един лъжегерои. Но те накрая са изобличени, наказани или просто елиминирани, а „нашите“ герои с царски ореол (възцаряването и царският ореол естествено са ценностни знаци) – събрани за цял живот.

При Андерсен е тъкмо обратното – героите се представят в самото начало като отредени един за друг, но не и като вътрешно пораснали, за да реализират тази предназначеност; образно казано, те са твърде „трошливи“, по метафората от „Овчарката и коминочистачът“: „*Те бяха точно един за друг: и двамата млади, и двамата от еднакъв порцелан, и двамата еднакво трошливи*“ (Андерсенови приказки 1993–1994). Времето на първа-

та им среща обикновено е в тяхното детство, когато поривът е дълбоко интуитивен и когато няма социални и персонални заглупители („Под върбата“, „Иб и Христинка“); когато връзката се осъществява на несъзнавано равнище (младият княз от „Малката русалка“ е в безсъзнание, докато русалката го спасява), но и когато индивидуацията на личността тепърва започва.

Точно обратното на традиционната приказка, тук лъжегероят, или по-точно „фалшивият“ герой, се появява на финала и фатално измества единия от двамата „истински“ герои. Сватбата се осъществява най-често между „Нея“ и „фалшивия“, но социално отговарящия ѝ жених. Тя избира партньора си по социално-кастов принцип, а дълбинното, архетипното, или пък „Божественото съответствие“ бива загърбено като социално несъответно и нямащо нищо общо с просперитета „тук“ и „сега“. Истинският Той, след като видимо е изгубил състезанието на социално равнище, се превръща в пазителя, но и в жертвата на любовта. Тук Андерсен най-приблизително разказва собствената си житейска приказка.

В психоаналитичен план сватбата на мъжа и жената се разглежда като осъществяване на цялостната личност и спогодбата с Другия вътре в себе си – Анимата за мъжа или Анимуса за жената. В приказките на Андерсен подобно спогодяване няма.

Но Анима – има.

Дали да си позволя да объркам картите на литературоведските термини и да нарека тези приказки „аними-стични“ тъкмо от Анима – термина на Юнг за означаване на женския аспект на мъжа. Анима е душата, Другото в Аза, подводното пространство на колективното несъзнавано, на живота отвъд съзнанието. Анимата в приказките на Андерсен – това е творческият аспект на автора (Ранк 1995: 62–92). Самите назовавания на проекциите на Анимата по Юнг (майката, любимата) или на нейните символични образи (родината, земята, морето, езерата, горите, градината, розата, лилията) (Юнг 1993) са като извадени от текстовете топови на психологичното, по-точно на интрапсихичното у Андерсен.

Водата и водното пространство присъстват толкова ярко в Андерсеновите приказки и толкова е невъзможно да бъдат елиминирани от пейзажите в тях, колкото ако вземем земното кълбо и се опитаме да видим само сушата. Един от вариантите за добро носталгично „аними-стично“ начало срещаме в приказката „Под върбата“, описваща градина в самия край на едно малко градче, край рекичка, която се влива в морето, сред дървета и храсти. Покъсно, в чужбина, героят от същата приказка вижда съвършено друг пейзаж: зелени езера между тъмни дървета – който обаче му напомня родния, и той тръгва обратно, провокиран тъкмо от тази асоциация. Детайлите от пейзажа, като обективирани знаци на Анимата, сякаш го теглят като утроба – гроб.

Така у Андерсен намираме множество варианти на един инвариант, който можем да разпознаем като матерински символ: това е Андерсеновата райс-

ка градина тук, на земята, или Анимата на Андерсен като пейзаж. В този първичен инвариант особено място имат върбата и бъзът, символни образи в приказката „Под върбата“. Видени като модел за единение, там са наречени „бъзова майчица“ и „върбов татко“ (а върбата присъства даже и в морската флора – виждаме я на морското дъно в „Малката русалка“).

Заедно с този модел на единение, в „Под върбата“ е даден и обратният модел – на разединение: притчата за двете млинчета във формата на момче и момиче, които се влюбват, но любовта им – без думи, неизречена, остава несподелена и нереализирана. За тях казаното е: *„Те са забележителни със своята няма любов, която никога до нищо не довежда“*. Казано на езика на психоанализата, докато не се осъществи истински, словесен, диалог с Анимата, никога не би била извършена щастлива индивидуация.

Историята между момчето и момичето, зададени като герои на приказката, е рамкирана и сякаш предопределена от същата притча, и до края диалогизира с нея. Осъществяването на дълбинната връзка е смъртноплашещо: *„Момчето се боеше тъй много от водата, че за нищо на света не можеха да го накарат да се окъпе в морето“*. От друга страна, колкото и момчето да се опитва да даде глас на любовта си към Йохана, тя остава пречупена през същата немота. А тъкмо гласът на Йохана е най-голямото ѝ богатство и когато пораства, решава да стане оперна певица; успява, но гласът ѝ на сцената не е отговорът на влюбения глас, не е гласът на любовта и на върха на славата девойката се омъжва за другико.

Този път не безгласието, а прекомерното разгръщане на гласа (т.е. на Аз-а на единия герой) прави невъзможно осъществяването на любовта. Героят се превръща в потърпевшия, който не е осъществил истинска връзка със своята Анима: *„само половината свят виждаше той около себе си, другата половина носеше вътре в сърцето си. И затова му беше тъй тежко“*. Едва накрая, в предсмъртния си сън, на самия праг, успява да изживее единението и целостта си, и то е пак чрез огласената, макар и насън, любов (затова е готов да изиграе и ролята на демиурга, който дава най-сетне живот на езика на млинчетата от паралелната история да изкажат любовта си и щастливо да се сгодят). Тоест цялата история се превръща в притча за (не)споделеното слово-любов.

Любовното осъществяване в приказките на Андерсен е действително фатално свързано със словесното изразяване. Споделеността е винаги удостоверена в словото. Доколкото божественото начало у човека е свързано със словото, словесната символика е и божествена символика, единствен израз на душата. А да свържеш Анимата/Анимуса със словото, означава да дадеш думи на съкровения си „вътрешен глас“, който няма как иначе да опознаеш.

В „Малката русалка“ фолклорният архетип е отново деконструиран: вмес-то примадваща мъжа, русалката е примамена и тя жертвено се стреми към

човешка душа. Тук отразяващото съзнание (гледната точка в текста) е съзнанието на анимата, с очи „сини като дълбокото море“. Отвъд мъжкото у себе си мъжът гледа себе си. Архетипната жена – русалката, се стреми към мъжа, но преди това е заплатила с най-скъпото си – с гласа си. При това морската вещица ѝ отрязва езика, в психоаналитичен смисъл извършва кастрация, която води до загуба на най-важната себеизява – речевата. А без нея, вече е сигурно, пълноценен диалог не може да се осъществи – любовта не може да се реализира. Колкото и да е привлечен от очите ѝ и нейния танц, князът я зове „мое няма дете“. Тъй мъжът се оженва за лъжеанимата, защото истинската анима е накърнена. Защото анимата, несъзнавана, вижда, но не може да говори (русалката), а съзнанието говори, но не може да прозре (князът).

В приказката „Гърло от бутилка“ е изведен до функцията на централен персонаж (видимо от самото заглавие) този именно знак, свързан с немота и няма говорене. Историята тук не може да се съчини, ако разказвачът има само една гледна точка и си служи само с един глас. В същото време двата гласа, които „чува“ разказвачът, не могат да се чуят взаимно, а иначе има какво да си кажат. Самият разказвач обяснява, че бутилката говори както „ние, хората си говорим вътрешно“ (Андерсен 1998), без да издаваме глас, но да добавим: и без да се чуваме. Така един вътрешен глас разказва история, преплетена с друга история. Водещият разказа следва лъкатушещия път именно на вещта, в крайна сметка за да обясни превратностите на една човешка съдба. Може би си струва да се замислим още върху въпроса за прословутото оприказяване на вещите от Андерсен...

Каква е всъщност историята, избрана да бъде разказана през гледната точка на едно гърло на бутилка? Двама влюбени празнуват годежа си със същата бутилка, някога цяла и пълна с вино. След като я изпиват, бащата на годеницата я хвърля за щастие. Всъщност в този момент към предметния смисъл на бутилката се добавя и знаков: нейната история става част от историята на двамата влюбени. По-късно тя е намерена и „случайно“ попада на същия кораб, с който пътуват бъдещите младоженци, но без да я разпознаят. Продължаващият разказ за бутилката наслагва и разказа за съдбата на младоженците, на която никои друг не би могъл да бъде очевидец. Бутилката става свидетел на корабокрушението, което претърпяват те, и поглъща „достоверно“ последните думи на младия мъж, преди да загине (той написва последните си думи за сбогом, името на любимата си и затваря листа в същата тази бутилка). След двайсет години невероятни митарства „предметът“ отново попада там, откъдето е тръгнал с тях, и разпознава в една старлица, потънала в спомените си, някогашната девойка – останала жива, но избрала самотното съществуване на неомъжена мома. Мислите им са същите („...тя мислеше за съвсем същото като бутилката...“), спомените

им ги връщат към едно и също нещо, но те не се познават и се разминават, както често се случва в живота, обяснява разказвачът.

Но историята не свършва до поредното преплитане на техните пътища. При едно повторно изхвърляне на бутилката тя най-сетне се пръсва на парчета, и то веднага след като преживява най-високия си полет, така както сърцето на девойката е било разбито от нещастieto, сполетяло я в най-щастливите ѝ мигове. В текста тази връзка не е направена, но контекстово е внушена. А оцелялото гърло на бутилката остава да служи като чашка за вода на птичето на някогашната годеница. И както вмята разказвачът, „...това, което преди беше обърнато нагоре, сега се обърна надолу, така, както често става при промени...“. Останала без любимия си, бившата годеница никога не се е омъжила. Нейният прелом, аналогичен на обръщането на гърлото на бутилката, идва, когато дарява на приятелката си миртово клонче за венчавката на нейната дъщеря, породено от същото онова дръвче, което е щяло да роди цветовете за собствения ѝ сватбен букет.

Аналогията най-сетне оголва стратегията на автора. Именно за това завъртане ни е подготвял разказвачът: за превратностите на живота, които, преобръщайки видимостта на съдбите, не преобръщат същността им. Бутилката като знак на щастливото, макар и загубено единение на любовта, ни разказва как може да го проектираме отново в нечие щастие. Чрез тази проекция щастieto може да бъде съпреживяно, а нещастieto в някакъв друг план – компенсирано. В крайна сметка тая тъжна история постига красивия си, специфично андерсеновски, щастлив финал. Последното изречение разделя знака от обекта му: „Но и гърлото от бутилката не позна някогашната годеница. То не обърна внимание на думите ѝ, защото мислеше само за себе си“. Смисълът е постигнат, приказката може да свърши.

Годеницата и бутилката психоаналитично могат да се разглеждат като двете страни на един персонаж – съзнаваната и несъзнаваната. Статичността на девойката след като изгубва любимия си показва, че времето за нея е спряло, а случването изцяло е изместено в спомена. Бутилката, обратно: сякаш компенсаторно има динамична съдба. Тя сякаш е съсъд, вместилище на спомена (особено явно, когато понася в утробата си последното писмо на любимия), който продължава своя живот, независимо че влюбените са разделени. Този живот притежава и явните белези на въображението. Така в „живота“ на бутилката се случва какво ли не: попада в напълно чужди светове, чиито езици не познава, лежи захвърлена с години на нечий таван, следва почти невероятното ѝ намиране и по логиката на играта на случайностите, която никога не е случайна, се завръща отново у дома. С други думи, какви ли не приказки може да разиграе несъзнаваното, но без те да са произволни. Всичкото това, което се случва на бутилката, можеше да бъде представено от разказвача и като сън на девойката. Психоаналитичният урок като че ли е ясен: съзнаваното и несъзнаваното са свързани, но водят две съвсем незави-

сими съществування и могат да създават паралелни сюжети, но не и да се интегрират напълно.

Ако говорим за дълбиннопсихологически прочит, приказката „Психея“ буквално го предполага. Тя може да се разглежда като директно поставяне на архетипната проблематика за Твореца и неговата Анимата, тук назована със значещото име Психея и перифразата в текста: „изваяна от мрамор душа“. В тази приказка Анимата-Психея се извежда буквално на метатекстово равнище: „Психея в нас никога не умира!“. Вникването в дълбокия ѝ смисъл става от една макрогледна точка, надскачаща пространството и времето, каквато гледна точка Андерсен непрекъснато утвърждава като единствено истинна. Вместо „имало едно време“ историята в тази приказка започва с „неотдавна“, но не за да се доближи до времето на читателя, а защото свидетелят на случилото се е звездата, много по-стара от хората и намираща се извън човешкия свят и мерки. Затова и самата проблематика се разгръща в любимите на Андерсен две координатни системи.

Героят е беден и неизвестен млад художник, особено талантлив и голям мечтател; тъкмо затова дори не е „опитал живота“ и изглежда глупак в очите на другите (отново личи яркият персоналистичен почерк на Андерсен). Веднъж художникът вижда в един аристократичен дом невероятно красива девойка и разпознава в нея сякаш самата Психея, нарисувана от Рафаел. Той е поразен от видението и забравя за това „сякаш“; забравя, че става дума за подобие, пазещо границата между реално и идеално, между действителен обект и мечтан образ, и го приема наистина за „своята“ Психея. Творецът открива „Музата“ си и я извайва от мрамор. Тази негова среща с другата му половина, с Анимата, действително го превръща в Големия творец, осенен от Божественото вдъхновение. Грешката му е, че живеейки „в идеалното“, извън съсловните предразсъдъци, не се побоява да се изправи пред девойката като равен на нея и да ѝ се обясни в любов. Но адресатът на думите му изведнъж се оказва химера. Когато яростно-гневно проговорва „реалната“ Психея, тя изведнъж губи божествения си ореол и се превръща в своята противоположност. Споделеност отново липсва. Дълбоко разочарован, творецът заравя статуята в кладенец (отново дълбиннопсихологическа символика) и се опитва да открие „истинския“ живот и смисъла му извън изкуството. И в този момент, отхвърлил Анимата, той се разделя с твореца в себе си. После нито лекият бохемски живот, нито животът на аскет в манастира, където отива, му дават покой и прозрение.

Психея се оказва живееща вътре в него, наказваща го, след като се опитва да я прогони. Несъстояният се диалог с външния свят се осъществява вътрешно. Изгаря го клокочещата лава на вътрешните въпроси: не е ли извършил грях срещу Бога, като е захвърлил призванието си на тоя свят и е оттласнал Божия дар; какво всъщност е това усещане на вечността като безкраен и спокоен, подобен на езеро океан, „който ни маха, зове ни, из-

пълва ни с чувства, но навлезем ли в него, потъваме, изчезваме... умираме...". Но тези въпроси се оказват само стъпало към истините, които могат да споходят човека единствено в предсмъртния му миг. Миг преди да изгасне животът му, очите на художника засияват от прозрението, до което той достига – за непостижимостта на Бога в неговата сила, великолепие и любов „поради непостоянството на нашия Аз“. Именно психичната констелация на човека му пречи да постигне метафизичните истини. Но приказката не свършва дотук.

Художникът отдавна е умрял и споменът за него е заличен, ала един ден случайно бива открита сътворената от него статуя. Огряна от слънчевата светлина, тя блясва в цялото си съвършенство и нетленност. В края на краищата Психея, претворената чрез изкуството божествена Анима, остава вечно живата.

Оказва се, че най-трудния диалог творецът води със своето идеално Аз, със своята Анима/Муза, с други думи казано, със своето архетипно-божествено начало. Според Ото Ранк именно при романтиците този диалог-потребност „стига дотам, че творчеството е възможно само като резултат от съществуването на конкретна Муза – чрез нея и за нея се появяват произведенията на изкуството. Преживяванията, които се раждат по този начин, не са, както другите видове жизнен опит, външно явление, наложено върху процеса на продуктивна работа. Те са част от нея, дори можем да кажем, че са идентични с творческия процес...“ (Ранк 1995).

Отново стигаме до един от оприказаните психоаналитични сюжети на Андерсен. Можем да го разкажем приблизително така: човекът на изкуството твори чрез своята Анима; търсейки я, той е способен да се докосне до своето друго, женско Аз, до Музата си, но реши ли да я разпознае в живота, по думите на Ранк, „губи проекцията на божественото в него“. Творецът е осъден да се вдъхновява от реалната любов, но не и да я преживее, а при Андерсен се добавят и съсловните предразсъдъци като пречки, които не се прекрачват по идеален начин.

Анимата у Андерсен е архетипен психологически комплекс, който се изявява непрекъснато във водещите символични образи на женското начало в приказките му, като към тях трябва да добавим още и още: камбаната, шкафа, чекмеджето, комина, розата, старата къща и т.н. Юнг твърди, че архетипното изключително трудно се поддава на описание и структуриране, но не е непознаваемо (Юнг 1993). Така изключително трудно се поддава на интегриране и плашещото Чуждо у нас. Копнежът у Андерсен по цялостна личност е водещо послание в приказките му, с което послание ние израстваме; копнежът, в който мъжкото и женското начало ще успеят да се интегрират, без да се обезсилят взаимно. От гледна точка на романтика Андерсен това се оказва химера, но от гледна точка на приказника пътищата изглеждат повече.

Наслагването на персонализма на Андерсен върху архетипната схема на традиционната приказка прави възможно това отваряне на схемата към всякакви решения и дава интересно отражение върху структурата на Андерсеновите приказки.

Множеството светове в рамките на една приказка, обединени във и от съзнанието на автора – това са авторските приказки на Андерсен. Или, казано с провокативната реплика от „Старата камбана“: „*И это – какви необъясними и чудни съвпадения стават по света!*...“ (в тази приказка пак „гласното“ и „нямото“ изграждат литературния сюжет на Андерсен за Шилер – „*певеца на благородното женско сърце*“). Едно модерно съзнание, в което отделни съзнания отразяват множествеността и аналогичността на света. Сякаш тъкмо това няма съ-присъствие и съ-ответствие на нещата и световите се опитва да сюжетира Андерсен.

Самото пътуване при Андерсен е преминаване между отделни светове с граници, наслагване на гледни точки. За да може всичко да се събере отново, авторът много често използва кръговата композиция. В края на пътуването през границите (а този край често се оказва близо до смъртта) се постига търсената хармония, или индивидуацията на личността, казано с термин на на аналитичната психология.

Не-пътуването означава да не тръгнеш към душата в себе си, както става с овчарката и коминочистача от едноименната приказка, след като тя се уплашва от големия свят над комина на камината още в началото на пътешествието им. Когато безславно се връщат отново върху скрина, двамата влюбени пак са един до друг, както в изходната ситуация, но вече фигурално, без да бъдат „истински“ заедно. А цената на отказа им от споделеното пътуване, от одушевяващия порив да се срещнат в големия свят е завръщането към порцелановото им битие.

Типично за изграждането на приказния наратив на Андерсен е това съполагане на множество светове, които могат и взаимно да се коментират, но в рамките на ненарушимите си граници, както се случва в „Пет в една шушулка“, „Старият уличен фенер“, „Яката“, „Лайкучката“, „Торният бръмбар“.

Диалогично, съ-положено, могат да се четат и отделни приказки на Андерсен. Например приказките „Двата петела“ и „Грозното патенце“ могат да се четат като сатиричен и като романтичен вариант на един и същи, релативизиращ света поглед, който събира на едно място няколко некомуниращи помежду си светове. А ако границите между тези светове се нарушат, то е изключение, споделена тайна само пред читателите, каквато тайна имат славеят и императорът. Във фолклорната приказка основното е преминаването от едно препятствие към друго препятствие. А в тези приказки основното е съ-полагането на повече светове и коментарът им именно от гледна точка на границите на съзнанието, или границите на социума.

Цялата архетипна символика у Андерсен пази предметния си смисъл, както гърлото на бутилката се изявява ту като символен знак, ту като предмет; ту може да стане дъно, ту връх. В своята двойствена природа на вещи и на идеи Андерсеновите образи действат много по-комплексно и строят наративи едновременно на две равнища: на психологическо и на социално-алегорично. Едното се сцепва с другото. В плана на социалнобиографичното Андерсен също непрекъснато преминава граници. Той тръгва от най-ниското стъпало и винаги е наблюдател, пришълец на следващото стъпало, което, превърнато в една собствена „остранена“ гледна точка (Шкловски), се оказва ключово за творенето на литературната приказка. Преминавайки социалните слоеве, Андерсеновият поглед към тях е този на чужденеца. Може някои от биографите му да определят неговия устрем нагоре като тщеславие и снобизъм, но у Андерсен това в същата степен е и антиснобизъм – защото той така релативизира и самия себе си, и собствения си социален стремеж.

Всеки свят в света на Андерсен задава вътре в себе си своето право на съществуване. На тази основа текстовете му обединяват несъвместими стойности, като високо – ниско, очаквано – неочаквано, вероятно – невероятно, идеализъм – скептицизъм, и сигурно още опозиции могат да се назоват. И това обединение изглежда напълно естествено, като в приказката на Живота.

ЛИТЕРАТУРА

Андерсен 1998: Андерсен, Х. Събрани приказки и разкази. Т. I, II и III. Цитатите от „Гърло от бутилка“ и „Психея“ са по това издание.

Андерсенови приказки 1993–1994: Андерсенови приказки. Т. I–IV. Прев. Св. Минков. София.

Ранк 1995: Ранк, О. Живот и творчество. В: Психоанализа и литература. София.

Юнг 1993: Избрано. Книга I. Плевен.