

ИДЕЙНА НАСОЧЕНОСТ И КОМПОЗИЦИОННА ТЕХНИКА В „АЗ ЧУКАМ НА ВРАТАТА“ НА ШОН О'КЕЙСИ И „ОДИСЕЙ“ НА ДЖЕЙМС ДЖОЙС

(Към въпроса за пролетарската и буржоазната партийност
в новата английска литература)

Атанас Славов

1

„Аз чукам на вратата“ излезе в Лондон през 1939 г., слагайки началото на знаменитата многотомна автобиографична епопея, с която Шон О'Кейси увенча полувековното си творчество като писател-комунист. Именно с тази книга О'Кейси оправда своето прозвище пред буржоазната критика на „създател на най-грандиозната проза на английски език за века“ и „най-значителния драматург, който се е появил в Европа след смъртта на Стриндберг“ (Брук Аткинсън от „Ню Йорк таймс“); комплиментите на либералите: „Ирландски Достоевски“ (Ийтс); „създател на новата драма на низините... човекът, твърдо застанал на поста си“ (Дж. Б. Шоу) и определенията на марксистическата критика в Англия и Съветския съюз: „писател-борец, служещ с целия си талант на народа“, „проникновен хуманист“ („Дейли Уъркър“, 10. VII. 1952 г.), „Изключителен майстор на словото“, „истински народен художник“ (История на английската литература, т. III, стр. 646), „един от най-забележителните творци на съвременността“ (Балашов, „Аз чукам на вратата“, Москва, 1957, стр. 20).

Четейки книгата, ние не можем да оспорим нейните качества на най-крупното епическо произведение на пролетарската литература на английски език, създадено във от САЩ. Анализът на нейната художествена структура обаче ще ни покаже, че тя почива върху скелета на десет основни „вътрешни монолози“ на главния герой Джони и други странични герои (майката, братя, свещеника, клюкарката и др.).

Проблемът се налага от само себе си: хипертрофирайки до абсурдност постиженията на Достоевски и Чехов в разкриването на човешката душа, английските субективисти в периода около Първата световна война създадоха средата, в която се яви най-яркият английски последовател на теорията на „потока на съзнанието“ — Джеймс Джойс. С „Одисей“ Джойс създаде един ненадминат образец на пълна изолация на героя от конкретното му социално обкръжение, като концентрира вниманието си върху хаотичните вътрешни монолози, потока на усещанията и импулсите му. Това беше образец, който оттук нататък щеше да се следва от поколения и поколения западноевро-

пейски буржоазни писатели, щеше да вдъхва естетически патос у най-необуздани изобретатели на нови, не особено плодоносни школи и течения, целици едно: да раздробят белетристичния характер с неговата обобщителна сила, да изолират героя от социалното му и историческо обкръжение, да ликвидират диалектичното единство в постоянно поляризиране на личност и общество в белетристиката, превръщайки Човека в някакво разглобено, хаотично консумиращо и спонтанно реагиращо на сетивните си възприятия същество.

По този начин п р а к т и к а т а на западноевропейския роман в прилагането на развитите от Джойс прийоми на Пруст постепено започна да ни кара да мислим, че „потокът на съзнанието“ не е пригоден за нищо друго, освен да подменя главното, основното в характера. Започна да ни се натрапва мисълта, че това е форма, която сама по себе си кара гласа на живота да заглъхне, която принизява човешкото и откъсва индивида от обществото. Че обединява естетическото съдържание на произведението, тъй като личността загубва многообразието на своите връзки с живота, с обществото, с природата.

Възниква въпросът: как да си обясним факта, че О'Кейси използва подобни прийоми в изграждането на своя роман?

2

Преди да се впуснем в конкретен анализ, ще трябва да направим едно предварително сверяване на някои термини: философската категория „субективно“, естетическото определение „субективистично“ и „субективизъм“ като определено направление в творческата практика на някои буржоазни автори. Защото именно безразборното смесване и заместване на тези термини е източникът на много от недоразуменията, свързани с този въпрос.

Струва ми се, че не е трудно да се намери отношението на термина „субективно“ към онази най-обща част от теорията на романа, която засяга кръга от въпроси, които ще разгледаме отук нататък. Нашият изходен пункт ще бъде следният: че една от важните функции на романа е изследването и опознаването на обществото посредством наблюдаването на конфликтните отношения на личността с обществото. Ако поставим отношението „личност — общество“ в светлината на най-общите категории на марксистическата теория на познанието, ние ще се допрем до наблюдаването на класическото единство на „битие—съзнание“ в неговата динамична взаимоотноделеност. Или — изразено в най-общите категории — отношението „субект—обект“. Така че абсолютно необходимото от гледна точка на това единство обективното начало в романа се свързва обезателно с наблюдаването на обществените сили и тенденции, които подпомагат или противоречат, т. е. които конфликтуват със субективните намерения на героя. И на второ място абсолютно необходимо е отношението от гледна точка на това единство субективно начало в романа се свързва с наблюдаването на субективните мотиви, на субективните реакции към средата — изобщо на субективното отреагиране на тези обективни обществени условия. С една реч — романът изпълнява своето предназначение, доколкото авторът е намерил художествено решение, в което да сподели достатъчно пълно едно значимо наблюдение, свързано с исторически типизираното конфликтване „субект — обект“, „личност — общество“.

Дали авторът ще постави камерата си в света на обективното начало и оттам ще наблюдава субективното или ще я постави в субективното начало и оттам ще наблюдава обективното и кой от двата способа е по-подходящ? Това е въпрос, чийто отговор може да даде единствено практиката, и то само за конкретния случай. Теоретически погледнато, досегашните успехи или

неуспехи с единия или другия способ не могат да решат пригодността или непригодността им. Важното е едно: и двете начала да участвуват в изграждането на романа чрез конфликтующото си единство. Защото теоретически неоспоримо е, че нито крайният обективизъм на натуралистическите школи, нито крайният субективизъм на различните съвременни модернистични школи могат да разрешат проблемите, които стоят за разрешаване пред романа.

С това се докоснахме до термина „субективизъм“ и „субективистично“. За да не се разпростираме излишно, в този случай само ще припомним, че тук вече не става дума за нарушаване на споменатото по-горе единство „субект—обект“ (за сметка на количествения превес на „субективното начало“) или за степенита на отдръпването на камерата за фокусирането на споменатото диалектично единство в дълбините на субективното начало. Тук вече имаме едно качествено различие: съзнателният стремеж за откъсването на субективното начало от обективното. Т. е. става дума за съзнателните опити да се докаже независимостта на субективното начало у човека по отношение на обкръжаващата го социална действителност.

Когато говорим за прустовския метод на „потока на съзнанието“, ние не трябва да забравяме, че тук става дума за нещо ясно дефинирано: това е стремежът на автора непосредствено да запечата самия процес на мисленето на героя, да възпроизведе всичките му, дори и най-преходните усещания и мисли. Т. е. да даде една пълна „фотография“ на неговия субективен мир в определен момент. В този случай остава напълно открит въпросът, дали „потокът на съзнанието“ е свързан с обективните причини, които са го породили, дали отразява типизирани субективни реакции на обективната действителност, т. е. дали това претворяване на субективното у героя е свързано с обективните условия, в които е възникнало, или не. Независимо от общите творчески неудачи на Пруст тази връзка, колкото и да е изтънена, все още съществува. Обаче при неговите последователи от английската психологическа школа (които са и атмосферата, в която се роди „Одисей“ на Джойс) тази връзка е скъсана.

Така например творческите неуспехи на късните произведения на Д. Х. Лоуренс са пряко свързани с абсолютизирането на неговите погрешни възгледи в тази насока. В това време той все по-целенасочено се стреми да откъсне своите герои от конкретната социална обстановка и да ги постави в конфликт с една абстрактна представа за „вселената изобщо“. Дори и в този конфликт той вижда предимно проявата на фалшивото, външно реалното „аз“, докато интересът му е насочен към „другото аз“, „истинското“, напълно откъснатото от средата, т. е. независимата същност на личността. Напълно очевидно е, че „наблюдението“ на това неуловимо „друго аз“ е съвсем различно от намерението да се предаде по възможност фотографски точен „вътрешен монолог“ на един социално определен субект.

Още по-пълно и ясно развива тази насока в схващанията си Виржиния Уулф. Разглеждайки в теоретическите си работи външния свят като нещо нетрайно и преходно (и оттам според нея непригодно да бъде обект на изкуството), тя насочва своите творчески усилия предимно към „истинския и постоянен“ вътрешен свят на човека, като го рисува като нещо самодвижещо се и напълно независимо. Именно поради това Уулф често пъти раздробява логическата последователност в поведението на героите си и спира въоръжения си с микроскоп поглед на това, което нарича „моменти на съществуването“. Тези моменти по никакъв начин не могат да бъдат смутени или модифицирани в същността си от непрекъснатия „поток от атоми“, както нарича тя впечатленията, с които външната среда ги облива.

Така че едва тук — при откъсването и изолирането на субективния свят от обективното, при даването на първенствующа роля на субективното пред обективното — можем да говорим за субективизъм.

3

Струва ми се, че за да разберем по-добре как О'Кейси използва вътрешните монолози в структурата на „Аз чукам на вратата“, няма да е зле да направим един бегъл сравнителен анализ на неговия подход с подхода на Джойс. Още повече, че има основания да се смята, че големият ирландски пролетарски писател е заимствувал този прием именно чрез опита на широко прославения си сънародник в „Одисей“.

И така — ако Пруст не откъсва напълно вътрешните монолози и изобщо характерите от конкретната социална среда, а Уулф, да речем, ликвидира тази връзка, как постъпва Джойс? Унищожават ли взаимната обусловеност на субекта и обекта или не?

Колкото и необичайно да изглежда, на този въпрос не може да се отговори с „да“ или „не“.

Да надникнем в самия роман. Това са близо 1000 страници, посветени на изживяванията на дребния агент на вестникарски реклами Леополд Блум в продължение само на един ден. Външно ледено безстрастен, авторът разглежда всеки детайл в този нормален ден на този най-нормален гражданин на стария, отдавна влязъл в литературните разработки бит на Дъблин. В продължение на 18 часа Блум плува из спалнята, рее се сред мебелите и съдовете в кухнята, яде, мие се, ходи по голяма нужда, като се съсредоточва страница след страница над възприятията, асоциациите и физиологическите си усещания. След това тръгва из града, среща познати, качва се на трамвай, отива до службата, връща се, обядва, зяпа, обикаля магазините и пазара, попива, вечеря, ляга при жена си да спи, а в това време тя плува в полусънница, прекарвайки лениво през главата си една смесица от спомени, видения и мечти за станали и неосъществени еротични изживявания.

На пръв поглед не може да става дума за никакъв „субективизъм“. Всичко е предадено с изследователска точност. На час се падат 75 страници, на минута — повече от една, на секунда — по ред. Установено е, че няма научна студия, географско или социологическо описание, което с такава фактологическа изчерпателност да възпроизвежда Дъблин от началото на века, както го е направил Джойс по време на обиколката на Блум. И все пак (и това е напълно определено), когато четете „Одисей“ сякаш попадате в някакъв иреален свят, който изглежда не по-малко кошмарен, фантастичен и потискащ от света на Кафка, да речем.

Работата не е само в това, че човешкото сетивно познание има своите закони и типизация; на пропускане на несъщественото и курсивиране на основното. Т. е. тук работата не се състои само в това, че гледката под електронния микроскоп изобразително стои не по-малко абстракционистично, да речем, от най-абстракционистичната картина. Има нещо по-важно, до което бихме стигнали лесно, ако си припомним старата максима, че няма нищо по-тенденциозно от прехваления буржоазен „обективизъм“. Колкото и необичайно да звучи, Джойс е и тенденциозен, и нападателен, и се мъчи да внуши и наложи своята идея така настървено, както всеки друг.

Нека припомним, че той е автор с изключително чувство за реалната социална обстановка. С чеховските по дух „Дъблинци“, в които рисува опошляването на търсещата компромиси млада ирландска буржоазия, той става първият ирландски писател, който решително се противопостави с творче-

ството си на романтичния блясък на течението „Ирландско възраждане“. Именно поради това „Дъблинци“ не можа да излезе цели 10 години, изобщо не намирайки издателя си в Ирландия.¹

Но нека видим на първо място коя е обективната историческа обстановка, кои са социалните и политическите тенденции, сред които е поставен героят на Джойс.

Неговата родина е Ирландия. Народът на тази страна е народ с една от най-древните писмености в Европа — от четвъртия век. Покорен десет века по-късно от англичаните, тъпкан, грабен (на ирландците са били забранявани всякакви служби, забранявани били и културни професии, ирландският език е бил преследван жестоко) — този народ-шепа, който днес не наброява и 3 милиона, поддържа националната си памет с непознати в световната история героични усилия. Повече от десет всеобщи, удавени в кръв въстания го довеждат до най-страшното изпитание — дъблинското въстание от 1916 г. В него ирландският народ се слива с мита на своите древни саги и доказва пред лицето на света, че ще измре до крак, но няма да живее в робство. Този мит, тази душевност на ирландеца, тази достигната до психически комплекс готовност да мре за родината си, е неговата единствена надежда за свобода. Само три години след дъблинското въстание (през 1919 година) обезкървеният народ наново се вдига на партизанска война, която трае нови три години. В 1921 г. Ирландия е обявена за независима, но на дело предадена от десните шинфейнери. Буржоазията най-сетне е получила своите гаранции, заема службите в Дъблин и плъпва по кафенетата; витрините на магазините и касите започват да натежават. Нищо, че за това народът трябва да плаща с потта си на английските капиталисти; буржоазията е получила своя дял и вече може да се откаже от водачеството на масите. И ето че този монолитен мит, доскоро свит в един несломим нападащ юмрук, мит, древен като самата северна страна, е разбит. Дошло е разслоението. Самодоволството, дребното еснафско благополучие идва да замени героичния образ на героя-народ с надеждата за кротичко и безметежно живуркане.

Предателството в 1921 г. бе предвестник на оня остър прелом, на онова обществено и политическо преустройство в съзнанието на ирландския народ и прогресивната интелигенция, които щяха да доведат до новия сблъсък — гражданската война между едрата буржоазия и републиканско-селския съюз.

В 1921 г. общонародната многовековна борба завърши с предателство.

В 1923 г. гражданската война вече беше в разгара си.

Една година само — 1922 — остана за светкавичното духовно преустройство, за което говорим. През 1922 г. излезе книгата на Джойс, отразяваща в своя образен свят именно това преустройство! Или по-скоро обръкваността на известен кръг от интелигенцията, която се изправя пред необходимостта да замени абстрактното видение за единството на народната душа с конкретното разбиране на непримиримите класови противоречия вътре в нацията.

Самото заглавие „Одисей“ ни дава ключа на този роман-пародия. Ясно е, че става дума именно за сгромолясането на старите митове: Пенелопа, която е готова да жертва личното си щастие и да пропилее младостта си в очакването на своя мъж герой, тук е заменена с Марион Блум — една физическа и ду-

¹ Една малка справка и за първите издания на „Одисей“: 1. Парижкото издание от февруари 1922 г. има само 1000 номерирани екземпляра. 2. Първото издание в Англия (Лондон, Х. 1922 г.) е в 2000 екз., от които 500 изгорени от ню-йоркската поща. 3. Второто Лондонско издание от I. 1923 г. е в 500 екземпляра, от които 499 конфискувани от фолкстонската митница. След като се убеждава, че английските власти са решили да преследват книгата му докрай, Джойс се принуждава да се задоволи със задгранични издания; следващите издания (до 11-о през 1930 г.) излизат в Париж.

ховна блудница, мъркаща в леглото си и изневеряваща на мъжа си дори в момента, когато се свързва с него, тъй като в същото време мисли за любовниците си и за предишните си актове. Самият Одисей — митичният герой, тръгнал по света срещу най-големите изпитания само заради голото чувство за чест, и то честта на негов сънародник от чужд род, се е превърнал в дребен чиновник, напълно доволен от бялата си яка. Светът на странствуванията му е заменен с един град. Неговите пищни острови и чудновати приключения са заменени с два-три магазина и кръчмици, неговите океани са улиците на Дъблин, неговите кораби — трамваите, неговите битки — дребните разправии в редакцията. Двадесетте години, пълни с героїства, са се смъждали в един еснафски делник. „Ето вижте го — иска да каже Джайс — потомъка на героите от прахристиянските саги, наследника на несломимите железни кланове, продължителя на герончната традиция; вижте го как съсредоточено се напъва в нужника и как дълбоко е погълнат от единствения проблем, който го вълнува в момента — да речем — защо му се раздвоява струята, когато уринира.“

Под тази външно безчувствена фотография на оеснафения среден ирландец се крие такава авторска страст, такава острота на творческото отношение, каквато рядко ще намерите на Британските острови в неирландски автори (освен в някои работи на стария Суифт или на още по-стария Марлоу).

И така — ние виждаме, че наблюдателната камера на Джайс е поставена правилно в субективния свят на Л. Блум; че фокусира една реална дислокация на силите в отношението „субект—обект“ в определената социално-историческа обстановка. С това романът върно отразява състоянието на духовете в онази част от разочарованата и объркана ирландска интелигенция, която в тежкото изпитание след предателството на едрата ирландска буржоазия погрешно вижда проява на пълната и неспасяема деградация на цялата ирландска нация заради това, че се е загубила чистотата и непоковареността на общо-народните идеали.

Оттук нататък обаче се проявява класовият субективизъм на Джайс.

Ако разгледаме съвсем конкретно някои от случаите, когато авторът ни предава потока на съзнанието, да речем, на Марион Блум (заклучителния вътрешен монолог преди заспиването) и на самия Блум (преповтарянето на дневния бюджет на ум, пълната съсредоточеност над физиологията му, дори кошмарното му коронясване, в които се предава всепобеждаващата сила на снобизма и еснафството в буржоазния свят), ние ще видим, че реалната, конкретна връзка на отношението субект—обект, колкото и изтънена да е, не е скъсана напълно. В тези случаи вътрешните състояния на героите отговарят на конкретните външни (често пъти социални) условия, които са ги определили. Работата е там обаче, че Джайс не спира дотук. В същност той се мъчи всъщност да представи това състояние на духовете на социалния слой, от който произлиза самият той, и на буржоазната среда, която обрича неговата про-слойка на разложение и гибел като тенденция за развитието на цялото човечество. Преходното загиване на духовете за него не е временно социално-исторически обусловено явление (което ще бъде премахнато със социалната революция), а трайна промяна в самата същност на човека; то представлява деградация на неговата психика. Тази тенденция се прокаква не само в отделните вътрешни монолози на Блум. За Джайс наблюдаването на вътрешния загиващ свят на социално определения еснаф не е достатъчно. Иначе острите му нападки срещу Блум биха ни разкрили в положителна светлина самата творческа личност на писателя сатирик; на честния интелегент, който бичува злото от своята позиция на морално превъзходство. За да оформи картината на пълната разруха на човека, Джайс подбива по един неповторим

начин почвата под собствените си крака като автор. Доста неочаквано във втората половина на книгата той хвърля нова светлина върху стария си герой Стивън Дедалус (героя на автобиографичната му книга „Портретът на артиста като младеж“). Дедалус — интелигентът, който остро напада британското лицемерие, жестокостта и потисничеството; който в своята непримиримост към догмите и мрака на католическата ирландска църква емигрира във Франция, за да осъществи отвлечената си артистична мечта за „мълчание, изгнание, майсторство“, във втората половина на „Одисей“ е разкрит откъм вътрешната си, непроменима „друга човешка същност“. Откъм оная прословута „същност“ на героите на Лоуренс и Уулф, управляваща човека независимо от конкретната обществена среда.

Докато в началото на романа по всичко изглежда, че Стивън и Леополд Блум ще бъдат два морални антипода, в края те се сливат напълно. Във втория (митически) план на романа тяхната среща се представя като срещата между Телемах и Одисей, т. е. единият плът от плътта и кръв от кръвта на другия. Разликата е само в това, че единият е ходил, видял и взел каквото иска от живота, а другият е живял затворен и свит със страховете си.

Леополд и Стивън стават герои на оргиите в квартала с публичните домове и постепенно заличават в поведението си всички отличителни черти между духовно пошлите и издигнати хора (които досега представляват поотделно). Нещата стигат дотам, че за самите тях вече става трудно да се разпознаят Пиянски учудени, те търсят някакво различие помежду си в края на своето нощно скитане, когато се спират да уринират под прозорците на Блум.

Но ето че и двамата с еднакъв интерес гледат как жената на Блум се съблича, и двамата еднакво възторжено мляскат при гледката, и двамата търсят опора в рамото на спътника си. Бунтуващият се срещу еснафството интелектуалец и самият еснаф са направени от една и съща плът и кръв. И тази плът и тази кръв са еднакво ниски, еднакво пошли, еднакво мръсни.

С други думи, незадоволителното в романа на Джойс се състои не в това, че е изразил вътрешния свят на един социално определен тип на загниващото еснафство, какъвто е Л. Блум, а в неговия по-нататъшен стремеж да разшири историческите, т. е. определените от конкретната социална обстановка качества на характера му върху цялото човечество, да ги представи като неизменни спътници на човешката същност, съществуващи независимо и изолирано от обективните условия, в които е създадена тази психика. Т. е. работата тук не е в така или иначе подобрите прийоми, а в буржоазната партийност на произведението на Джойс.

4

Ако след всичко казано дотук насочим вниманието си към „Аз чукам на вратата“, лесно ще констатираме разликата между похвата на Джойс и О'Кейси при въвличането на вътрешните монолози.

На първо място изпъква разликата в мотивировката за въвеждането им. За Джойс това е въпрос на лично творческо предпочитание. Прилагането на този способ не се обосновава нито от темата, нито от характера на героя, нито от ситуацията, в която попада.

Съвсем иначе стоят нещата при О'Кейси. При него самото отношение на героя към средата определя и подбора на този най-подходящ за случая въгъл за наблюдение на конфликтующия с обществото герой.

Мизерията, в която расте неговият Джони, болестите и недоимъкът още при първите му крачки в живота едва не лишават хилавото дете от зрение. То загубва едното си око, а другото — отслабнало и готово всеки миг да затвори

и последната му зрителна връзка със света — постоянно трябва да бъде наливано с болезнени лекарства и по цели дни и седмици да стои превързано. Болен и измъчен, живеещ в постоянна тъмнина и страх, че тази тъмнина ще стане негова съдба, вечна жертва на жестоките шегги и побоите на по-големите деца, с една дума, свиващ се пред един напълно враждебен външен свят, малкият Джони съвсем естествено се затваря в себе си, заживява със своите детски мечти, сънища и фантазии. От друга страна, това така типично за лумпенизиращата се беднота отдръпване от грозотата на реалния околнен свят в света на мечтите и илюзиите, в конкретно-историческата обстановка, в която Джони е поставен, всячески бива подхранвано и насочвано според изгодата на войнствуващата англо-католическа реакция в Ирландия. Консервативната идеология на голямата част от населението, религиозните предразсъдьци, насаждани и развивани от войнствуващите и солидно подготвени за тази цел католически пастори, верноподаническата пропаганда, водена от училищата и организациите за социална подкрепа — всичко това още повече допринася за отдалечаването на подрастващите по това време ирландски деца от правилното разбиране на реалните житейски конфликти, които ги обграждат, и техния исторически смисъл.

Именно поради това взетият от О'Кейси ракурс за наблюдаване психиката на неговия герой в сблъсъка ѝ със социалната действителност откъм неговия вътрешен свят от фантастични представи, насаждани от училището и църквата, е напълно естествен, тъй като дава максимална гаранция за най-лесното и изчерпателно разрешаване на поставената художествена задача.

На второ място идва нещо не по-малко характерно: Джойс дори в най-вярно предадените според характера вътрешни монолози (както е случаят с просъницата на Марион Блум) по принцип не търси мостове със сегивно-конкретната среда, в която е потопен героят. Интересът, така да се каже, изцяло е ограничен върху вътрешния поток като проява на самата същност на характера сам по себе си. При Шон О'Кейси не е така: Вътрешният свят на героя, който наблюдаваме по време на потока на съзнанието (дори затрупан с най-фантастични предразсъдьци, дори бродещ абсолютно свободно в най-необузданите сфери на фантазията, мечтите и илюзиите), винаги се свързва по някакъв начин със сетивно-реалната среда, в която се намира героят в конкретния момент. Нещо повече — колкото по-фантастични сфери обитава съзнанието, колкото по-навътре се е заровило в своите илюзии, колкото по-далече е избягало от застрашаващата го действителност, в толкова по-остър конфликт влиза то с реалната среда, в която е потопено. На това ние ще се спрем по-подробно след малко, но сега само ще споменем, че тази конфликтност се осъществява или чрез отделни връзвания на ежедневието във фантастичния свят на детето, или чрез окончателното нарушаване на дневните му съновидения и връщането му към реалната действителност.

Именно в тази насока характерът на героя на О'Кейси търпи едно постоянно развитие в протежение на романа. Връзванията на реалността в субективния свят стават все по-чести, пробужданията и сепванията — все по-пълни и изтрезняващи. И ние виждаме, че фалшивият свят на религиозните представи, на националистическите сънища и верноподаническите илюзии, които държат в плен хиляди и хиляди ирландци от това време, рано или късно ще бъде избит от съзнанието на Джони от ударите на реалния живот, за да освободи място за развитието на едно бъдещо борческо пролетарско съзнание.

На трето, но не и най-малко важно място при сравнителния анализ на вътрешните монолози у Джойс и О'Кейси изпъква още една характерна особеност. Посредством художествения безпорядък на композицията на „Одисей“

Джойс подчертава привидната случайност в избликването на вътрешните монолози, което от своя страна внушава и случайността, и независимостта на вътрешната деградация на героите спрямо историческата и социална среда, в която се движат. Шон О'Кейси върви точно по обратния път. При въвеждането на вътрешните монолози в „Аз чукам на вратата“ той следва една строго обмислена схема, която да ни даде по-възможност изчерпателна картина на конфликтването на всички средства, с които измисленият свят на религиозно-националистическа пропаганда обработва подрастващите поколения в Ирландия с уроците на самия живот.

С една дума, вътрешните монолози при О'Кейси са потърсени все в типичните за тогавашния социален и духовен живот сфери на обработване съзнанието на простолюдието. Т. е. това са възлите, в които се проявява идеологическата борба от оная конкретно-историческа обстановка.

Струва ми се, че преди да свършим, ще бъде полезно за разгледаме последователно основните случаи на използването на „потока на съзнанието“ от О'Кейси. Така ще проследим как точно осъществява той, от една страна, конфликтването на илюзиите на субекта на повествованието с реалната обективна действителност. И, от друга страна — как осъществява, чрез нарушаването на изолацията на субекта, непрекъснатата връзка с обграждащата го конкретно-сетивна среда.

1. „Първо зелената издънка“. Още в първите страници на книгата О'Кейси ни разкрива потока на съзнанието на майката в момента на раждането на Джони. Тя вече е добила двама джоневци, на които господ е попречил да пуснат корен в този свят. И сега, напъвайки се да роди третия, в главата ѝ се събуждат всичките образни отломъци, от които този недружелюбен свят е създаден за нея и в който иска да закрепи издънката си: това е светът на достиженията на буржоазната култура; парадите, блясъкът на аристократичността, цивилизацията и изкуството, парите, суетата, външната пищност.

Обаче в хода на разгръщането на този пъстър и отломъчен образен свят постепенно изплува една вътрешна логика, която го довежда до неговото отрицание: цялата цивилизация, която уж е създадена заради човека и човешкото, в буржоазния свят не е отдалечила вътрешната същност на най-натруфените му представители от техния прародител — маймуната. Спонтанно изблизналият в края на този „поток на съзнанието“ образ на маймуната се конфликтва с цялата привидна изящност на опошлените първенци на буржоазния свят.

2. „Балът в замъка“. Съспаната майка се връща с болния Джони от прегледа, определил по-нататъшната му съдба на полуинвалид. Пред вратата на двореца на лорд Консорта двамата срещат тълпа зяпачи, дошли да гледат годишния бал. От вратата се вижда малко, но по отделните отломъци от картината Джони свободно възстановява с помощта на остроумните реплики на по-големия брат и на необузданата си фантазия пищното изящество в маниерите на верноподанически настроения дъблински хай-лайф.

Конфликтването става по линията на противопоставянето на замайващия блясък на дъблинските първенци с жалкото съществуване на ирландската беднота. Тук умората постепенно прониква в опиянението от бала и колкото повече расте възбудата в двореца, толкова по-унили и уморени стават зяпачите. Късно вечерта, когато балът е в разгара си и гостите са стигнали върха на забравата си в една истинска оргия по залите и парковете, смазаните от умора полугладни братя се пробуждат за нерадостното си съществуване: „Ето ни пак там, отдето тръгнахме — казва Арчи, — когато се домъкнахме в къщи...“

3. „Погребението на татко му“. През устата и скритите мисли на клюкарката, присъстваща на погребението, ние виждаме да кон-

фликуват, от една страна, илюзиите за добиване ключа на задгробното щастие чрез следването на най-доброто вероизповедание, а, от друга — опошляващите човека ежедневни нужди. Възхвалявайки главно религиозната твърдост на покойния (нещо, на което по това време се отдава толкова голямо значение в разкъсването от религиозни борби Ирландия), пошлата душичка на клюкарката все по-често скача върху сплетните и пикантните истории, които нахлуват в паметта ѝ в убийствената скука на този привиден празник на религиозната ревност. Накрая (уморена и притеснена във фалшивата обстановка на погребението), смазана от ежедневната пошлост, женицата зарязва празните приказки и съзнанието ѝ изцяло се изпълва от мисълта как да заеме по-удобна позиция, та да се измъкне по възможност по-бързо, когато изнесат покойника.

4. „Утешаването на майката“. Разбирайки по този начин илюзиите за смисъла от търсенето на спасение в отвъдното, О'Кейси насочва вниманието ни към утешението, което църквата може да ни даде в изпитанията ни тук, на земята.

След погребението свещеникът успокоява майката със заучени формули от писанието и отдавна запаметените си проповеди. В същото време цялото му съзнание плува подир образа на собствените му ежедневни неудобства и мечтата му за малко семейна топлина и уют. Умът му се рее от мокрите му крака и предстоящата настинка (която няма да убегне, ако продължава да ѝ говори) до чая и корабите (които съпругата ще му сервира в къщи). По този начин непрекъснатите врязвания на усещанията за реалните нужди, които има, и загрижеността за личното му удобство в този овълчен свят, на който принадлежи, разкъсват илюзиите за подкрепата, която свещеникът уж дава на страдащата вдовица.

5. „Пробуждането на сестрата“. Сестрата на Джони плува в мечтите си за семейно щастие. Но колкото и упорито да подхранват тези мечти желанието ѝ да се опре във вратата си в труда, в старанието и чино-поклонничеството, в мисълта ѝ все по-често се врязва съзнанието за нищожеството на нейния барабанчик, посещават я провидените картини на бъдещата мизерия, лишението и нуждата, в които ще живее в неравния си брак (барабанчикът е беден духом консуматор). Докато накрая сънят е прогонен напълно и тя скача и се впуска в този непредвещаващ нищо добро сватбен ден.

6. „Малкият протестант мисли за реформацията“. Съзнанието на Джони се къпе в мита за душевните богатства, които обещава протестантската вяра на баща му. Потокът на неговите представи обаче влиза в рязък конфликт с конкретното възплъщение на протестантската вяра в детския му живот. Мисълта за единствения протестантски пастор, с който може да свърже светлите идеи на реформацията, е бездушният преподобен пън — Хънтър. Омразата му към този ограничен религиозен фанатик го сепва и разсейва светлия поток на мечтите.

7. „Училището на сънищата“. След всичко, което е слушал за образованието като вълшебно средство за духовното му приобщаване към децата, от които болестта винаги го е отделяла, Джони попада най-сетне в класната стая. Монотонното зубрене на таблицата за събиране го унася. Задрямал на чина си, той оставя съзнанието си да отплува във фантастичното училище на мечтите, където всички са приятели и не го тормозят, където царуват песните, гоненицата, люлките, игрите, където не е никак трудно да знаеш цели разкази на латински език наизуст и пр. И тук обаче нуждите на стомаха му се врязват в приказното реене на фантазията. Неговият сън все по-често започва да се свързва с ядене: в чудното училище току се явяват димящи фурни,

фрукти, лакомства, малки кокетни клончетета. . . Пръчката на учителя и смехът на децата го изтръгват от смутения и без това от глада сън.

8. „С л у ж б а т а“. По време на молитвата, вместо да се отдаде на примирение, вместо да се отпусне в посоката, в която словата на пастора водят търсещия му упование дух, непокорните мисли на Джони изоставят безплодните сфери на съзерцанието и се впускат в луд галоп подир жизнелюбивата мечта за действие, за самоизява. . .

9. „Парадът и маневрите“. Военният празник събужда за живот всички бляскави и мамещи фантазмагории за националната слава и щастието от верноподаническото покорство под скиптъра на кралицата. Логиката на тези свободно леещи се представи обаче постепенно бива прорязана от все по-ясно извяващото се противоречие. Възторгът от ирландските части под английското знаме в същност означава съгласие с потисничеството на народа чрез продажното оръжие на собствените му синове. По време на парада веднъж-дваж се връзват освиркванията и подигравките на ирландски патриоти от тълпата, арестите и побоя над тях и пр. Постепенно възторгът на Джони към ирландските части от възторг като към части, намиращи славата си във верноподаническото служене на кралицата, се превръща във възторг от тях като към въоръжени ирландци, които на маневрите разбиват армиите на останалите народности от общността. Истинското удовлетворение в съзнанието на Джони настъпва, когато ирландските пехотинци погват английската гвардия и я заставят да избяга през трибуната и да помете и изпомачка целия надут блясък на лорд Консорта заедно с придружаващите го родоотстъпници. Освободен от обаянието на илюзиите си, Джони скача от леглото и хуква да се облекчи в клончетата.

10. „Празникът с илюминациите“. В кулминацията на романа фантазията на Джони отново се активизира по време на пищното народно празненство, в което дъблинци изразяват верноподаническите си чувства към кралицата. Последователните връзвания на протестите на минавачите, псувните, провокациите, контрадемонстрациите, побоите и въоръжените стълкновения довеждат този най-конфликтен от всички „потоци на съзнанието“ в „Аз чукам на вратата“ до пълната ликвидация на навика на Джони да се самовглъбява в дневните си сънища. Празникът е развален от кървавото сблъскване на патриотите и полицията и Джони и майка му едва си пробиват път назад към сивата бедняшка къща, откъдето Джони бе тръгнал с такъв глад за онай безплатна безконфликтна радост, която кралицата щедро раздава, за да привлече доброто разположение на своите поданици.

И така в „Аз чукам на вратата“ се наблюдават три типични групи на конфликтване на субективното и обективното начало в романа чрез „потока на съзнанието“. Първо: свързаните с религиозния опиум, в който съзнанието се оттегля от действителността, за да се конфликтва със спонтанните приливи на реални емоции и живи, конкретни усещания. На второ място, верноподаническият и националистически дух, който се подклажда на парадите и бляскавите държавни празненства, се сблъсква с връзванията на бунтарските настроения, стачките, въоръжените сблъсквания, антишовинистичните настроения и демонстрации. На трето място, приспивните успокояващи настроения, подтиквани от меценатството и благотворителността, биват разсейвани чрез прозирането на несъответствието на претенциите на тези илюзии и реалните им последици.

Напълно ясно е, че десетте основни случая, в които О'Кейси си служи с вътрешни монолози или „потока на съзнанието“, са натоварени със задачата да предадат колкото може по-пълно конфликта между приспиваното от религиозно-националистическата пропаганда съзнание на пролетарското дете и

живия пулс на социалния живот, в който отаства. И ако се помъчим да потърсим друго художествено решение на романа, ще видим, че в условията на дивия църковен консерватизъм и свирепото национално потисничество в Ирландия от това време едва ли би могло да се намери по-подходящо средство при така подобрата тема.

5

Нека сумираме казаното дотук.

Въведеният от Пруст и развит от Джойс способ „поток на съзнанието“ е изразно средство, което се отнася към художествената същност на произведението така, както се отнася формата към съдържанието. Точно както формата винаги има зависимо положение спрямо съдържанието, така и „потокът на съзнанието“ като художествен прием не може сам по себе си да определи съдържанието на произведението, колкото и многобройни да са примерите на прилагането му в западната декадентска литература. Във всеки случай приложимостта на „потока на съзнанието“ трябва да се решава конкретно — в зависимост от темата и художествените задачи, поставяни пред произведението.

От друга страна, успешното прилагане на вътрешните монолози и „потока на съзнанието“ в забележителното произведение на английския пролетарски писател Шон О'Кейси трябва да ни предупреди, че присъствието на споменатите способности в едно произведение само по себе си не ни дава основание да го квалифицираме по един или друг начин. При всеки случай определящо за мястото на едно произведение в историята на неговата родна литература си остава неговият идейно-естетически патос; а за съвременната литература — неговата партийност. Не безстрастното разкриване на темата и отделните художествени прийоми сами за себе си.

Именно поради това романът на Шон О'Кейси „Аз чукам на вратата“, използвайки широко прийоми, принципино сродни с „потока на съзнанието“, остава ярък образец на пролетарската партийност в съвременната английска литература, докато романът на неговия сънародник Джойс „Одисей“, който е построен със сходна техника, може да се разглежда като типичен пример на буржоазно партийно произведение.