

на романа, тъй като всеки читател се стреми съвсем естествено да „разбере“ прочетеното (т. е. да го интерпретира в посока на общото). Унищожаването на тази възможност е свързано с композиционните и стилистически средства на антиромана. В основни линии тези формално-технически средства на антиромана се свеждат до нарушаването на причинно-следственото отношение между разказваните събития.

В традиционния (т. е. нормалния) вид повествование всяко разказано събитие се намира в тясна зависимост с другите предшестващи и следващи събития. Тази връзка между отделните епизоди е винаги една и съща, т. е. причинно-следствена, независимо от това, какви събития се разказват. Благодарение на нея отделните случки в разказа изглеждат като несамостоятелни части на едно цяло — фабулата на произведението. С други думи, причинността е онова универсално отношение, което свързва различните случки и ги подрежда в една идеална линейна последователност, която схващаме интуитивно като едно цяло и която наричаме „сюжетна нишка“¹. Така например съотношението между завръзка и развързка е един израз на причинно-следствената връзка, организираща традиционния тип повествователни произведения. Наличието на ясен конфликт, изложен в началото, създава нещо като „силово поле“; и всички събития, случили се след това на главните герои, биват съвсем естествено схващани като резултат от този конфликт. Съществуването на такива имплицитни връзки в повествователния текст осигуряват схващането на фабулата като низ от причини и следствия, намерения и пречки, действия и противодействия. Именно поради тази вътрешна свързаност на епизодите в традиционното повествователно произведение фабулата му е ясна, чете се леко и се разбира по един и същ начин от различните читатели.

Поставянето на дадена случка във връзка с други случки (а тази връзка, на нивото на буквалното схващане на текста не може да бъде друга освен причинно-следствена) означава да я лишим от нейната самостоятелност. В традиционния роман фактите никога не се споменават заради самите тях, а заради целесъобразността им спрямо фабулата като цяло, т. е. заради тяхната „функционалност“ (заради отношението им спрямо други разказани факти).

Ето защо стремежът на неореалистичния стил е да се изгони от повествователния текст причинността между разказваните факти. Това е така, защото яснотата на интригата открива път към осмислянето ѝ: ако даден факт е свързан в интригата с други факти, принадлежащи към нея, то той може да бъде отнесен метафорично и към подобните факти вън от интригата, т. е. към подобните факти към действителността. А това вече създава възможност за излизане от буквалното, частното и за интерпретиране в посока на общото.

Изгонвайки причинността между разказваните случки, неореалистите ги откъсват и изолират една от друга, при което показват особено предпочитане към статичния, описателен стил. Много характерни в това отношение са описанията у Роб-Грийе, който описва предметите изключително грижливо, в най-малките подробности; единствено отношението на предметите към човека е пренебрегнато в тези описания, които поради тази причина имат подчертано „геометричен“ характер. Самите подробности, с които въпросните описания

¹ По своята природа причинността е крайният речев израз на онази универсална вътрешна логика, от която зависи цялостното граматично и семантично изграждане на езика като система. Причинността се схваща при преминаването от фразата (елементарна речева единица) към свързан текст, т. е. към речеви единици, по-големи от фразата. На различните степенни на причинно-следствено отношение в повествованието отговарят семантично трите модалности: *logique constructive des récits*, Годишник на Соф. университет, Факултет по западни филологии, т. LXIV, кн. 1.

изобилствуват, са дребни, несъществени, самоцелно дадени, случайни: в това отношение неореалистичният детайл е пълна противоположност на реалистичния. „Една единствена черта може да разкрие цял характер“ — тази мисъл на Дидро е валидна за описанията в произведенията на най-големите представители на критическия реализъм; ето например как Балзак описва входната врата на къщата на един богаташ-скъперник:

„Вратата от масивен дъб, кафява, изсъхнала, напукана отвсякъде, крехка на вид, беше здраво укрепена от системата от гвоздеи, които образуваха симетрични фигури. Една квадратна решетка, малка, но с гъсто поставени червени от ръжда пръчки, заемаше средната част на входната врата, и служеше, така да се каже, за архитектурен мотив на едно чукче, което беше закрепено за нея посредством една халка, и което удряше върху изхабената глава на един огромен гвоздеи“ („Евгения Гранде“, стр. 19).

Всички подробности в това описание отправят към характера на дадения персонаж: всички те носят неговия печат и затова са съществени, т. е. значещи. У Роб-Грийе е тъкмо обратното: описваните предмети са описвани заради тях самите, а това става благодарение на акцентуването върху случайните, нямащи символично значение подробности. Впрочем нека сравним току-що приведения пасаж от Балзак със следното описание на Роб-Грийе:

„Сега сянката на стълба — стълбът, който подпира югозападния ъгъл на покрива — разделя на две равни части съответния ъгъл на терасата. Тази тераса представлява широка покрита галерия, обгръщаща къщата от три страни. Тъй като нейната ширина е еднаква в средната част и в страничните клонове, линията на сянката, хвърлена от стълба, достига точно до ъгъла на къщата; но тя се спира там, понеже само плочите на терасата са осветени от слънцето, което е още твърде високо на небето. Дървените стени на къщата — т. е. фасадата и западният пиньон — са все още защитени срещу лъчите му от покрива (покрив, който е общ на същинската къща и на терасата). И така, в този момент, сянката на крайния ръб на покрива съвпада с линията, имаща форма на прав ъгъл, която образуват помежду си терасата и двете вертикални стени на ръба на къщата“ („Ревност“, стр. 9).

Отстраняването на причинно-следствената връзка между описваните явления води, от друга страна, до фрагментарност, накъсаност, хаотичност в композицията. Текстът се оказва съставен от разнородни откъслечи, които се преплитат и засичат произволно. Естествено, сама по себе си фрагментарността в „монтажа“ не е нещо толкова ново: в романа „Отсрочката“ Сартр води едновременно няколко интриги (т. е. следи няколко действия, които стават по едно и също време на различни места), които, взети поотделно, са разказани напълно традиционно; и само прекаленото подчертаване на тяхната едновременност създава впечатлението за накъсаност. С други думи, действието в „Отсрочката“ се състои от няколко сюжетни нишки, които авторът нарочно надробвява и чиито фрагменти размесва; но въпреки това читателят е в състояние да възстанови тяхната първоначална идеална цялост.

Твърдението на някои критици във Франция (например Р. М. Алберес в книгата си „Метаморфози на романа“), че между композиционните похвати в „традиционния“ роман и тези в антиромана съществува приемственост, се основават на повърхностни съпоставки. В сравнение с романа „Отсрочката“ фрагментарността в композицията на антиромана е от друг тип. Тъй като фактите са разказани така, че да нямат връзка помежду си, тук няма действие, което да се следи: редуват се повече или по-малко статични фрагменти, образуващи една мозайка, в която не е ясно кое след кое следва: хронологията на събитията не е възстановима, поради което и интригата не е разбираема, тъй като нейната цялост не може да бъде схваната със сигурност. Така например в романа „Флан-

дърският път“ от Кл. Симон има поне два повествователни пласта: единият се състои от спомените на главния герой Жорж, отнасящи се до войната и живота му в пленнически лагер; а другият представлява опит от страна на Жорж и неговите другари по плен, да възстановят, чрез спомени и предположения, историята на техния загинал капитан (който е вуйчо на Жорж) и на един негов пращад, живял по време на Френската буржоазна революция. Хаотичността на текста, в който сцени от различни пластове се редуват свободно, понякога дори в рамките на една фраза, затруднява много схващането на интригата; но тази хаотичност е само една допълнителна, а не главна причина за неразбираемостта на романа. Главната причина се състои в това, че между случките, които би трябвало да образуват дадена сюжетна нишка, липсва причинно-следствено отношение; и поради това случките изглеждат като части от някакъв несвързан кошмар, а не като ясна действителност. Именно тази първоначална несвързаност, към която фрагментарността само се добавя, отличава „новаторството“ на Кл. Симон от необичайната, но все пак традиционна композиция на романа „Отсрочката“ на Сартр.

Призрачният, „нереален“ характер на описваната във „Фландърският път“ действителност идва от това, че последната е сведена до сбор от сетивни възприятия и спомени за сетивни възприятия и хаотични образи, при което описваният факт ни изглежда странен, непознат, с неизвестно предназначение. Този способ на описване и разказване, в основата на който лежи умишленото нарушаване на схващането на причинността, се среща понякога и у големи писатели от миналото: похватът, който В. Шкловски (в „Искусство как прием“) нарича „отстранение“, не е в основата си нищо друго. Но у традиционните писатели този похват играе подчинена роля и е употребяван с мярка, нещо, което не е налице у Кл. Симон. Впрочем ето един откъс от фраза из „Фландърският път“:

„... за него светът се свеждаше до тясната хоризонтална лента, ограничена отгоре от козирката на каската му, а отдолу — от преплетените стръкчета трева на трапа точно пред очите му, най-напред замазани, после по-ясни, после неразличаващи се: зелено петно в зеления здрач, което се стесняваше и свършваше там, където постланият с камъни път излизаше из шосето, най-сетне паветата на шосето и двата ботуша, черни, грижливо лъснати на часовая, с техните блестящи гънки на височината на глезена, оста на двата ботуша, изобразяваща основата на едно обрънато V, в отвора на което, от другата страна на шосето, мъртвият кон се появяваше и изчезваше между колелетата на камионите, подскачащи по паветата, все там, на същото място като сутринта, но сякаш сплеснат, като че ли се беше малко стопил през деня, подобно на тези снежни човеци, които с топенето на снега сякаш потъват незабелязано в земята, като че ли някой им е подкопал основата, деформиращи се бавно, така че накрая остават само главните маси и подпорите — дръжки от метли, прътове — които са служили за арматурата...“ (стр. 241).

Асоциациите се търпят в главата на Жорж: всеки образ извиква друг, при което те не се явяват в тяхната хронологична последователност, а съвсем безразборно — така че на едно място Жорж възкликва: „Та аз вече съм виждал това някъде. То ми е познато. Но кога? И къде?“

Ако в романите на Кл. Симон действителността изглежда непознаваема, призрачна, несвързана, то нейният рационализиран образ — историята — се оказва непълен, едностранчив, криещ загадки и недомълвки. Именно затова истинската история на семейство дьо Решак се оказва невъзстановима: едни и същи откъслечни факти, интерпретирани по един начин от Жорж, но по съвсем друг начин и със същата правдоподобност от неговия другар Блум. Кое предположение е правилното? „Може би. Но как да се узнае?“ — този въпрос-лайтмотив пронизва целия роман. Изобщо изграждането на романа върху противопоставянето на едно неуловимо настояще и едно хипотетично минало е любим композиционен похват у Кл. Симон: този похват срещахме и в романите „История“ и „Битката при Фарсала“.

И тъй разрушаването на причинно-следственото отношение между разказваните събития е технически похват, който не ангажира само формата: зад него се крие агностицизмът на неореалистите. А това значи, между другото, че „новият реализъм“ няма нищо общо с понятието реализъм в литературата.

Агностицизмът на писателите неореалисти се проявява по различен начин и с различни нюанси. Така например стилът на Бютор е твърде различен от този на Симон, но това не променя по същество нещата. В романа на Бютор „Разпределение на времето“ главният герой, Жак Ревел, пише дневник: този дневник е и самият роман. Отначало работата изглежда проста, но колкото повече страници изписва Ревел, толкова повече задачата му се оказва трудна: всеки нов факт се оказва свързан с предишни факти, отминали незабелязано, така че колкото повече Ревел напредва, толкова повече той трябва да се връща назад. Ето защо всяка нова страница, вместо да изяснява стари загадки, се оказва изискваща нови и нови хипотези. Безсилен да се справи с това начинание, Ревел се отказва от него. У Бютор предметите и събитията изглеждат познати, всекидневни, ясни: обратно на Симон обективният свят изглежда не „призрачен“, а реален. Но независимо от това Ревел не успява да обясни най-простото: събитията, които му са се случили в продължение на една година. Изобщо героите на Бютор не са пасивни наблюдатели на това, което става около тях, а са хора, които се стремят да вникнат в смисъла на фактите, на които те са свидетели. Така например Жак Ревел чете един криминален роман, в който действието става в същия град, където Ревел е на стаж; по този роман Ревел започва да изучава неизвестния нему град; постепенно Ревел успява да идентифицира автора на този роман (подписан с псевдоним) и е на път да открие един истински убиец. В романа „Промяната“ главният герой Леон Делмон пътува от Париж за Рим и наблюдавайки непознатите му спътници по купе, се пита кой какъв е, по каква работа пътува, до къде пътува и т. н. — т. е. влиза в ролята на детектив, който се стреми да отгатне какво се крие зад емпиричните факти. И все пак предположенията на Леон Делмон са може би възможни, но може би и погрешни; дешифрирането на една криминална история от Ревел не е доведено докрай: наистина ли е така, както предполага той или не? Дешифрирането остава непотвърдено, незавършено: дали тези предположения са адекватни на действителността или са само игри на един в момента неангажиран мозък?

С други думи, между хипотезите, които са чисти постройки на разума, дори и когато са правдоподобни, и самата действителност има според Бютор пропаст. Знатието за външния свят не е обективно: то не отразява същността на предмета, а представлява проекция върху предмета на колективните представи, които обитават съзнанието на дадения отделен субект и определят неговото виждане в света. Така че дадена хипотеза разкрива не толкова обекта, колкото системата от колективни представи, през която субектът вижда обекта. Тази идеалистическа постановка на въпроса за познаваемостта на света води Бютор до агностицизм; и въпреки че той изглежда най-„традиционния“ измежду представителите на антиромана, той не се различава по същество от тях.

Но все пак хаотичната поредица от фрагменти, които съставляват текста на един антироман, трябва да има някакъв организиращ принцип: зад тази хаотичност трябва да се крие някакво, макар и проблематично единство. Такъв организиращ принцип се явява единството на гледната точка, т. е. фактът, че дадените описания на предмети и случки отправят винаги към един централен герой, който е и възприемащият субект спрямо обективния свят, даден в откъслечните описания. С други думи, в антиромана имаме отказ от пряко повествование: описаните предмети и случки не са интригата, но суровият материал, на

основата на който бихме могли да възстановим донякъде вътрешния свят на героя-субект и обективното действие, т. е. интригата. По такъв начин действието се оказва разказано непряко; читателят трябва сам да го отгатва по дадените описания; но това отгатване не е лесно, нито пък сигурно. Буквалното значение, което в традиционния роман е еднозначно, е в антиромана многозначно и поддаващо се на различни възстановявания.

Текстът, в който е даден суровият материал, се състои от вътрешния монолог на централния герой, впечатления и възприятия, получени откъм, спомени за минали събития или образи, изплуващи неочаквано в паметта на героя-субект, въображаеми сцени, които той си представя мислено. За разлика от „обективното“ повествование в традиционния роман, където разказваните събития са представени като съществуващи във и независимо от съзнанието на действащите лица, в новия роман обективната действителност е само това, което героя-субект вижда, чува или си мисли. С други думи, „ъгълът на зрение“ тук е решаващ: онова, което в момента героят не гледа, не чува, не си представява, няма място в текста. По такъв начин обективната действителност получава в антиромана един твърде субективен израз. Тя е изцяло зависеща от възприемащия я субект. Но как от всичко това може да се възстанови нещо като обективно съществуваща фабула? Как да се „преведат“ субективните възприятия и спомени в разказ за обективни случки, образуващи скритата фабула? В това отношение интересен е романът „Ревност“ от Роб-Грийе.

Текстът на този роман представлява една поредица от описания на предметите, върху които се плъзга погледът на главния герой, и от спомени за сцени, изплуващи в неговото съзнание. Повествование тук няма: всичко е само статични описания. Смяната на описваните предмети издава движението на погледа на централния герой. (Впрочем последният никъде не е назван: нито с име, нито с лично местоимение, нито с притежателно прилагателно; присъствието му е подсказано главно с показателните наречия тук и сега, които загатват за наличието на един актуализиращ център.) Този поглед следи А. (жената на централния герой), когато е сама и не знае, че е наблюдавана: например тя пише някакво писмо. Други две сцени, които централният герой често вижда в паметта си, се отнасят до съседа Франк, който идва понякога на гости на обед или на чай. И последната случка: възползвайки се от това, че Франк често пътува с колата си до близкия град, А. отива веднъж с него по своя работа; двамата се връщат след значително закъснение. Невидимият централен герой (т. е. погледът, паметта и въображението на ревнивеца) предвкъва тези сцени, спомня си незначителни подробности, представя си други подробности, вероятно несъществуващи. Но изневерява ли му наистина А. или подозренията му са напразни — това съвсем не става ясно в романа, тъй като на читателя не е дадена възможност да „излезе“ от съзнанието на централния герой, т. е. да знае повече от него.

И тъй в романа „Ревност“ централният герой е невидим и неназован: той отсъствува, а от него е даден само неговият поглед. Съзнанието на ревнивеца е сведено до нула — тук не става дума за чувства, за гняв, за проекти за отмъщение: всичко това е подсказано, но не е казано. С други думи, образът на ревнивеца е „безличен“; той е само нещо като кинокамера: чувствата и разумът му са отрязани; ревността му е загатната чрез хладни, неутрални описания на предмети и жестове, зад които не се чете нищо повече от това, което е дадено. Централният герой в „Ревност“ представлява „нулева степен“ на персонажа: той е абсолютно празен, с намалена душевност; от съзнанието му е останало най-повърхностното: паметта и възприятията, а чувствата и разумът му са заставени да замълчат. Но кой е този човек, какво е неговото минало, каква е неговата професия, какви са неговите интереси, какво е неговото материално и обществено положение: напразно бихме си задавали тези въпроси. Освен ревността,

загатната по вече описания начин, централният герой на романа „Ревност“ няма нищо друго, което да прави от него конкретно човешко същество: за типични черти, за определен характер изобщи и дума не може да става.

В това отношение централният герой в „Ревност“ е пълна противоположност на героя в традиционния роман; но той е тъкмо затова много характерен за героя в антиромана изобщо. Като изключим персонажите на Бютор, в антиромана героя-субект е по правило празен, „обезчовечен“, „намален“, лишен от бистър разум, силни чувства и твърда воля. Така например в романа „Някой“ от Робер Пенже — роман, който представлява един дълъг вътрешен монолог — авторът иска от читателя си да влезне в кожата на главния герой — един изкуфял старец, — който в продължение на около 300 страници предъхва няколко банални житейски случки. А в романа „Планетариумът“ от Натали Сарот значително място заема вайкането на една стара жена по повод неестетично поставената брава на вратата на дома ѝ. Подобни неща могат да се кажат и за романите на С. Бекет („Молоа“, „Мърфи“, „Мерсие и Камие“ и др.). Впрочем в това отношение новият роман представлява само един нюанс от една обща черта — „дегероизацията“ на романа — на съвременната буржоазна литература на Запад.

И така антироманът показва подчертан интерес към един особен „абстрактен“ психологизъм. Героят-субект е до крайна степен опростен и неопределен: той не е нищо повече от една кинокамера (Роб-Грийе) или от един сетивен екран, на който се отпечатват повърхностни възприятия и впечатления (Кл. Симон). Съзнанието на героя-субект е по правило пасивно: оттук и подчертаният интерес на неореалистите към подсъзнателното, към ирационалното, което според тях господства и направлява съзнателното, рационалното. Изобщо ирационализъм е, наред с агностицизма, един от съществените белези на представителите на антиромана.

У различните автори ирационализъм се проявява различно. Така например у Кл. Симон той се изразява в подчертания стремеж да се избегне „рационализирането“ на суровия материал, който представлява текста: Симон се стреми да даде един чист образ на подсъзнанието, още неоформено в синтаксично правилни фрази, още непрято от активното, разумно съзнание. Оттук и дългите, аморфни „фрази“, които би трябвало най-вярно да възпроизведат истинския облик на потока на съзнанието, с хаотичните му асоциации и неподреденост на мислите. Тази особеност на стила на Симон говори красноречиво за това, че според него подсъзнателното е по-съществено, по-„дълбоко“, по-важно от съзнателното, от рационалното.

Ако у Кл. Симон съзнанието на героя-субект е почти напълно неангажирано, нефиксирано (героите на Симон не мислят върху нещо определено, откъдето и свободният ход на асоциациите), то у Роб-Грийе героя-субект е постоянно в плен на някаква натрапчива мисъл: той се мъчи да възстанови в подробности някакви обстоятелства, някакви сцени, които го засягат и не му дават покой — с една дума, той търси нещо определено в паметта си. Предметът на това търсене не е казан: читателят трябва сам да открие какво героят търси. В романа „Ревност“ героя-субект търси да открие истината на отношенията между А. и Франк, в романа „Наблюдателят“, обратно, геройт търси да скрие извършеното от него престъпление; и текстът представлява именно този неистинен разказ, в който геройт се е „оневинил“, но в който все пак има няколко пукнатини в алибито на героя, позволяващи на читателя да открие лъжата. В романа „Гумите“ полицаят Валас търси извършителя на едно убийство: тук повече, отколкото в другите романи на Роб-Грийе интригата е близка до тази на криминален роман, въпреки че за разлика от криминалните романи данните от интригата не са непосредствено дадени, а трябва да се откриват от читателя.

В това „зашифроване“ на подбудите у героя-субект се проявява стремежът на автора да ги причисли към сферата на подсъзнателното.

Най-сетне у Бютор ирационализъмът се проявява предимно в неговия стил, който е подчертано алюзивен и по своему поетичен. Бютор умее, говорейки за съвършено незначителни, делнични и обикновени неща, да им придаде в текста символична сила (която те нямат в обикновената реч). В това отношение, колкото и да изглежда на пръв поглед, че и у Бютор, както у Роб-Грийе, „нещата съществуват преди да значат“, това не е точно така. Описваните грижливо предмети отправят към душевното състояние на главния герой: те са нещо като външна характеристика, на нещо като психологическа атмосфера.

Ще вземем за пример романа „Промаяната“. Главният герой Леон Делмон е решил да сложи край на своето двуличие: той има семейство в Париж, където живее, и любовница в Рим, където често ходи по работа. Той има намерение да се раздели с жена си и да доведе любовницата си в Париж; именно с тази цел той тръгва за Рим. Но по време на пътуването той се отказва от това си намерение, тъй като постепенно осъзнава, че не чувства му към Сесил (любовницата му) го отдалечава от семейството му, а други, неясни, смътни подбуди, в които централно място заема не алтернативата Анриет—Сесил (т. е. жена му—любовницата му), а конфликтът между католицизма и паганизма, т. е. две световъзприятия, между които той е раздвоен. За осъзнаването на това допринасят редица дребни, обикновени обстоятелства по време на пътуването му, които съставляват „атмосферата“, в която Леон Делмон се отказва от първоначалното си решение. Едно от тези обстоятелства е синята нощна лампичка в купето:

„Кой поиска да се загаси лампата? . . . Светлината беше рязка и пареща, но предметите, които тя осветяваше, предлагаха поне една твърда повърхност, върху която вие имате впечатлението, че можете да се опрете, за която да се вкопчите, с която вие се стремяхте да си направите крепост срещу това проникване, тази пукнатина, този въпрос, който се разширява, унизявайки ви, това заразително питане, което започва да разклаща все повече части от тази външна машина, от тази метална броня, чиято слабост, чиято крехкост вие самият досега дори не подозирахте,

— докато този син полумрак, който стои като увиснал във въздуха, който създава впечатлението, че трябва да го прекосиш, за да виждаш, този син полумрак, подпомогнат от постоянното клатушкане, от шума, от едва доловимото дишане на спящите, връща на предметите тяхната първична неяснота, видянй не направо, а възстановени по белези, така че те гледат вас толкова, колкото и вие тях,

— връщайки вас самия към този спокоен ужас, към това първично външение, в което се утвърждава с толкова много сила и висота, над развалините на толкова лъжи, жаждата за съществуване и истина“ (стр. 199).

Именно в тази „атмосфера“ Леон Делмон съзира постепенно неподозираните „подводни“ течения, които са направлявали неговото решение; и осъзнава доколко неговият наглед обикновен и ясен случай се оказва в действителност сложен и потопен в океан от неосъзнати подбуди. Но за да подсказе това на читателя си, Бютор си служи изключително с този алюзивен стил, който говори на читателя по непряк начин, чрез „атмосферата“, а това издава едно недоверие към ясната, съзнателна мисъл: това е стил, който представлява начин тя да бъде заобиколена. Алюзивността у Бютор е продиктувана от идеята, че съзнанието има множество пластове и че подсъзнателният пласт е най-важният и най-съществен, но че към него може да се обръщаме само по непряк път. С други думи, алюзивността в стила на Бютор е израз на неговия ирационализъм — черта, която го сближава със Симон и Роб-Грийе.

И така несвързаността на суровия материал, даден в текста, прави невъзможно едно преносно схващане на романите на Симон и Роб-Грийе. Усилията на читателя да надникне „между редовете“ се насочват не към търсене на общочовешки смисъл, не към обобщителното четене, а към възстановяване на фабулата, т. е. на буквалния, частен смисъл. По такъв начин общите, морални идеи са изгласкани във от техните романи: частният смисъл е крайната точка,

до която прозорливостта на читателя може да достигне при четене на Симон или Роб-Грийе; докато в традиционния роман частният смисъл е изходната точка за осмислянето на произведението.

У Бютор, напротив, описанията на предмети и факти имат, както видяхме, преносно значение. Но тъй като буквалният, ясен смисъл е според Бютор несъществен, измамен, то този писател се стреми да подчертае чрез всякакви средства неговата несъщественост, като набляга на тривиалността на описваните ситуации и като лишава „интригата“ от конфликтност — нещо, което я прави неинтересна. В това се изразява и слабата страна на прозата на Бютор: в традиционния роман наличието на конфликт осигурява не само свързаността на интригата, но също така и поляризира преносния смисъл, който се разделя в опозицията между това, което е (съществуващо), и това, което трябва да бъде (идеал). По такъв начин, благодарение на конфликта в буквалния смисъл, преносният смисъл на един традиционен роман се оказва също така „борба“ на идеи: авторът поставя някаква морална, политическа, философска идея, на която противопоставя други идеи от същия порядък; и в края на краищата традиционното произведение предлага един избор, като утвърждава една идея за сметка на друга, която отхвърля. У Бютор конфликтност в действието липсва, поради което тя отсъства и от преносния смисъл. Какво доказва в крайна сметка Бютор в своите романи? — Всичко и нищо: преносното значение в неговите книги не прераства в общочовешко, а засяга само конкретната ситуация, в която се намира главният герой, т. е. този преносен смисъл остава частен. Въпреки че изхожда от противоположното положение (абсолютизиране на преносното за сметка на буквалното), Бютор достига до същото нарушение на диалектиката на частното и общото, до което достигат Симон и Роб-Грийе.

Поради своята частност антироманите се оказват в известен смисъл „незавършени“. Интригата на един роман на Роб-Грийе или Симон може да се възстанови по няколко различни начина; преносният смисъл у Бютор може да бъде също така най-различен. Тази „незавършеност“ (или „отвореност“) се сочи от привържениците на антиромана като голямо достойнство. (Виж например Ролан Барт, „Критически есета“.) А Умберто Екко (в „Отвореното произведение“) достига дори дотам, че обявява „отвореността“ за белег на най-висша „автентичност“ в изкуството, белег, който той вижда във всички значителни произведения от миналото и съвременността. В същност „отвореността“ е резултат на дълбоко несъвършенство в концепцията на новия роман, което от своя страна се корени в нарушаване на самата природа на повествователното произведение.

Понастоящем голяма част от критиците във Франция смятат, че новият роман е една революция в романа и че ако днес тези произведения изглеждат на широката читателска маса трудни, странни, необичайни, то това се дължало на липсата на съответни навици у читателите. Нещо повече, същите критици считат, че след известно време антироманът ще изглежда също така „традиционен“ ясен, с една дума, също така „класически“, както сега изглеждат произведенията на Балзак или Толстой. За доказателство се привеждат примери от историята на литературата, от които става очевидна и без това добре известната истина, че естетическите категории не са абсолютни, съществуващи извън времето, а са винаги исторически обусловени. Това, което в случая не се отчита, е, че за да има развитие изобщо — и история на литературата в частност, — е необходимо да има приемственост, т. е. общи черти между предишния и следващия етап: без това условие двата факта (двете течения) не биха могли да бъдат съпоставени. Но ако вземем да сравняваме не две близки епохи (напр. театъра на

Корней и театъра на В. Юго), а две по възможност много отдалечени една от друга епохи, например античния и романтичния театър, ще се убедим, че сходните точки са също така многобройни. Следователно съществуват някакви естествени граници-норми, в рамките на които вкусовете еволюират, без да могат да ги прекратят: тези граници определят общочовешкото в изкуството.

Що се отнася до повествователните произведения — народни приказки, героичен епос, роман... — тези най-общи норми се свеждат преди всичко до задължителната диалектика на частното (буквалното съдържание: фабулата) и общото (преносното съдържание: общочовешката идея). Буквалното съдържание трябва да бъде организирано и свързано (т. е. необходима е конфликтност в интригата), факт, от който следва, че преносното съдържание се явява поляризирано (т. е. разделено на съществуващо и идеал). Ако тези черти се намират в романите на Балзак, то те съвсем не са изключителен атрибут на „балзаковския“, „традиционен“ роман, а на всякакъв вид повествователно произведение.

В антиромана тази универсална природа на повествователното произведение е пренебрегната. Не „балзаковският“ роман в частност, а цялата минала и бъдеща повествователна литература се явява отречена в антиромана. Ето защо, независимо от факта, че писатели като Роб-Грийе и Бютор са безспорно талантливи хора, сигурно е, че те пилеят таланта в безплодни усилия и че антироманът няма шансове да стане някога „класически“ вид роман.

В настоящата статия ние не се спряхме на въпроса за идеологическата страна на явлението антироман. Проповядвайки деидеологизация на литературата (отказът от морални, политически, философски и т. н. идеи е в същност именно това), агностицизъм и ирационализъм, антироманът се явява част от съвременното идеологическо оръжие на буржоазията и същевременно едно дълбоко уладъчно по своята същност течение в съвременната буржоазна литература. Това са в същност черти, които са достатъчни, за да бъде отречен митът за антиромана — обновител на романа. Но като разгледахме антиромана с оглед на повествователната техника — т. е. с оглед на онази област, в която според неговите привърженици се разполагат „заслугите“ му, — ние достигнахме по същество до същия извод.

ЗАБЛУДИТЕ НА АНТИРОМАНА

Христо Тодоров

През 50-те години във Франция се появиха романи, които привлякоха вниманието на читателската публика със своята необичайност: тези произведения бяха почувствувани като отрицание на традиционната форма на романа, наследена от представителите на критическия реализъм. Ето защо тази разновидност на романа беше названа антироман (или нов роман), а самото течение — неореализъм (или нов реализъм). Най-известните представители на антиромана в момента са Ален Роб-Грийе, Мишел Бютор, Клод Симон, Натали Сарот, Маргерит Дюра, Самюел Бекет, Клод Мориак, Робер Пенже и др. В същност днес става ясно, че различията между тези писатели са твърде големи и че критиците твърде прибързано са ги обявили за представители на една школа — школата на новия роман. Но все пак, въпреки че понятието антироман остава много неопределено, има нещо, което обединява тези писатели: това е стремежът им да „обновят“ съвременния роман, като разчупят стереотипите на традиционния (т. е. балзаковски) тип повествование.

Целта на настоящата статия е да даде една конкретна и същевременно обобщена представа за особеностите на антиромана. Пред вид нехомогенността на това литературно явление и с оглед икономичността на изложението ние ще се спрем само на най-характерните и най-крайни представители на антиромана; но, разбира се, общите изводи са валидни, макар и в по-малка степен, и за останалите неореалисти.

Една от характерните особености на новия роман е подчертаният стремеж да се „затвори“ разказваното в себе си, т. е. то да няма повече от своето буквално, частно значение.

По начало във всяко повествователно произведение събитията и героите са представени като единични и неповторими. Действащите лица са дадени като конкретни индивиди (имащи най-често и собствени имена), а не като класове от индивиди; а всеки разказан епизод е даден като ограничен във времето и пространството, т. е. като случил се само веднъж. Разглеждани в тяхната неповторима единичност, съвкупността от разказаните събития образува буквалното съдържание на повествователното произведение, неговата фабула. Но буквалното схващане на „традиционното“ повествователно произведение не е никога негова цел: във всички случаи буквалното съдържание трябва да отправя към някакъв общочовешки смисъл, представляващ интерес за читателя. С други думи, буквалното значение на фабулата трябва да може да стане преносно, т. е. да насочва вън от себе си. Естествено това се отнася както за фабулата като цяло, така и за отделните части на повествователния текст.

И така буквалното схващане на произведението е само едно стъпало към схващането на общочовешкия му смисъл; последният е именно това, което всеки читател съзнателно или несъзнателно търси в прочетеното. Независимо от това, дали четем детска приказка или философски роман, целта на четенето е в намирането на общочовешката идея; а буквалното схващане на произведението е само първото стъпало към постигане на тази цел. Тази диалектика на частното (буквалното схващане на фабулата) и общото (разчитането на общочовешката идея) в повествователните произведения не е случаен факт, можещ да бъде задължителен за едни и незадължителен за други произведения: тя лежи в самата природа на повествованието като словесно изкуство, т. е. като особен вид познание на обективния свят. Оттук следва, че във всяко „нормално“ повествователно произведение фабулата е дадена винаги, за да значи нещо за читателя, а не просто заради самата нея.

Стремейки се да затвори текста в рамките на буквалното и частното, новият роман отхвърля от себе си всякаква общочовешка идея (морална, политическа, философска и т. н.), разрушавайки възможността за преминаване от буквалното към общочовешкото.

В това отношение новият роман може да се разглежда като едно от приложенията на екзистенциализма в литературата. „Преди да значат нещо, нещата съществуват“ — този афоризъм на Роб-Грийе предлага известна аналогия с основния постулат на екзистенциализма („съществуването предхожда същността“). Но за разлика от същинските писатели екзистенциалисти (Сартр, С. дьо Бувоар, Камю и др.), които в произведенията си се показват като философи-идеолози на екзистенциализма, неореалистите не си поставят откритата цел да защитават някаква определена философия. Поради това, че у писателите-екзистенциалисти ударението е поставено предимно върху идеите, то те използват за целите си, както може да се очаква, една сравнително традиционна повествователна техника. Впрочем изгонването на моралните същности от философията на екзистенциализма е съпроводено обикновено с известна сантиментално-патетична носталгия по тях; така например един писател-екзистенциалист като Камю, противно на философската си система, се оказва писател-моралист. Постулирайки абсурдността на света (т. е. липсата на морални същности), Камю прави в своите литературни произведения „метафизически скок“ и се оказва по такъв начин защитник на един абстрактен хуманизъм (например протест срещу смъртната присъда и насилието в „Чужденецът“; дейност в името на другите хора в „Чумата“). Именно на такива непоследователности, както и на „традиционността“ (в добрия смисъл на думата) на използваната от тях писателска техника, писателите-екзистенциалисти дължат своята популярност.

Идейната близост на екзистенциализма с антиромана е явна предимно при по-умерените представители на последния. Така например „Портрет на един непознат“ от Натали Сарот напомня по тон и мотиви романа „Погнуса“ от Сартр; театърът на С. Бекет не е много далеч от театъра на Камю.

При крайните представители на антиромана обаче отрицанието на моралните същности се отразява преди всичко върху повествователната техника, върху която е поставено и ударението. Създавайки един „вакуум“ на нивото на общочовешките идеи в произведението, писателите неореалисти се виждат принудени да прибегват до необичайни технически похвати, които отиват против природата на романа. Това е така, защото при липсата на общочовешко съдържание в антиромана техническите (стилистични и композиционни) похвати се оказват не средство, а самоцел: по такъв начин новият роман отива против диалектиката на формата и съдържанието в литературата.

Да се унищожи възможността за преход от буквалното съдържание към общочовешките идеи е нещо немислимо в рамките на традиционната форма