

Бернар Ноел е известен френски поет и литературен критик, роден през 1930 г. в Авейрон. Автор е на редица поетически книги и сборници със статии и есета върху проблемите на изкуството и творческата личност. „Кой съм аз, когато говоря, и кой съм аз, когато пиша?“ Този въпрос остава в центъра на неговите изследвания върху думите като възможности да се изразяваме. Защото на каквито и изпитания да е подложен езикът в съвременната цивилизация, той продължава да бъде извечното средство за общуване. Светът продължава да съществува, многообразният свят, който се крепи не само върху тежката мъка, но и върху леката радост. На каквото и да се основаваме, неговите устои трябва да бъдат устои и на човека. Като разсъждава върху съдбите на отделни поети и писатели, Бернар Ноел излича своите настоявания за едно по-реално отношение на твореца към живота. По-важни заглавия на негови книги: „Лицето на мъчанието“, „Първичните думи“, „Книга на Колин“, „Кожата и думите“, „Място на знаците“, „Речник на Комуната“ и „Тринадесет случая на Аза“, откъдето са взети настоящите есета.

Николай Кънчев

ЕСЕТА

БЕРНАР НОЕЛ

СМЪРТТА, ДУМАТА И МЪРТВАТА ДУМА

Какво е мъртвият? Въобразяема личност и все пак взаимодействана от реалността; някой, който напуснал съществуването, за да стане същество; изобщо, съответствие на това, което образува една дума. Мъртвите, за които не се говори, са като думите, които не се използват вече. Другите мъртви са част от езика, а езикът, казва Бланшо¹, е живот, който носи смъртта и се съдържа в нея. Тези думи, оживели в нашата уста, както думите живеят там, са знаци: те ни служат за отбелязване на следите, които са по-малко техни след извършения прочит. Споменаването на един мъртъв погубва за втори път неговото съществуване. Когато казвам: Роже Жилбер-Льоконт², аз допринасям за заличаването на това,

¹ Морис Бланшо (1907) — френски есеист и литературен критик, един от редките тълкуватели на невъзможното, необяснимото, според когото литературното творчество и мъченичество са синоними. Още по-крайно и неприемливо е твърдението му, че това творчество не води до познание или спасение.

² Роже Жилбер-Льоконт (1907—1943). Псевдоним на Роже Льоконт. Един от най-ярките представители на литературната група „Голямата игра“, създадена през 1928 г. от приятелите и съучениците още от град Реймс, Роже Жилбер-Льоконт, Рьоне Домал, Роже Ваия и художника от чешки произход Йозеф Сяма. Към тях ще се присъединят други млади писатели, като Андре Ролан дьо Реневил, Пиер Мине, Морис Аври, Карло Суарес и дори Ярослав Сайферт. Трите излезли броя на тяхното едноименно списание „Голямата игра“ свидетелствуват за увлечения по романтичната просветленост и метафизическите занимания на древноизточните мъдрци, за опит те да бъдат свързани със съвременната наука и съвременния обществен живот. Разликата между „Голямата игра“ и сюрреализма е, че първата литературна група изследва „Всички възможности за деперсонализация, пренасяне на съзнанието, ясновидство“ във всички ментални направления, докато сюрреализмът, като изоставяше постепенно сънищата и свързването с реалното, се обръщаше все повече към литературата и политическото ангажиране, макар в повечето случаи

което този човек е бил реално, за да изведе на повърхността едно текстуално присъствие, престанало да бъде вече негово творение, за да стане мое. Но, може да се каже, кой би произнасял това име, ако неговият носител не беше създал това, което моят прочит определя? Такава е двойната игра на писането: то ви заличава, за да ви запази в самото движение на това заличаване, което постоянно се възобновява. Така то обезсмъртава, с присмех, само залагането на смъртта. То е мъчалива и суха агония, но агония, която осъзнава себе си, за да открие, че ще е безкрайна; защото призоваваната от нея смърт е вече мъртва.

Истинските мъртви са изчезналите (без никаква следа); другите, чиито имена произнасяме все още, са мъртви — хибриди от кръстосването на нашата памет и нашето въображение. Тези мъртви думи са ни послужили да покажем перспективата, която безличната върволица на дните не би могла да ни разкрие: Те са отсъствието и далечното — точката на бягството. Всеки отваря една пролука, през която това „тук/сега“ тукатси се разлипява в „другаде-някога“; всеки, в нашите думи, е също и нашият живот, който си отива. Но кои сме ние, ние, които без думите не бихме узнали кои сме? Животът, привидно, няма друга цел освен да продължава живота, и все пак, щом като се заговори, всичко протича така, като че ли става дума да се продължи езикът — езикът, който сам по себе си продължава отсъствието на всичко. Човекът, след като е станал една дума, не съществува вече.

Защо е това сковане? Защото при мисълта за *Роже Жилбер-Льоконт* зейва отсъствието, и смъртта. Но от факта, че това отсъствие и тази смърт имаха име, точно това Роже Жилбер-Льоконт, изглеждаше, че нещата трябва да са възвратими: достатъчно е да се изрече съзнателно това име и животът отново ще се върне. Но животът е поначало това, което не се връща, това, което не се повтаря. Той съществува и се изчерпва в самото движение на съществуването. Животът е винаги тук, но от всеки даден живот не остава нищо. Казваме: Роже Жилбер-Льоконт, само за да преценим тази мъртва дума и самият език веднага съдействава, с литературни доспехи (поет, гений, красота. . .) и исторически (Реймс, Семплистите³, Голямата игра. . .) или научни (структури, комбинации, значение. . .) . . . Разговорът за мъртвия е само маска, за да се възвърне неговото име за сметка на нещо друго вместо него. Мъртвите са поддържани от нашия език, за да бъдат използвани, тук/сега, а не в зависимост от тяхното другаде/някога. Мъртвите думи ни служат само за да възникне смисълът, върху който преди всяко друго нещо ще е подходящо да се питаме — или да поставим под съмнение.

За какво говори Роже Жилбер-Льоконт, когато той говори за Рембо? За поезията поначало, и следователно за това, което иска да бъде неговата собствена поезия. В Предговора му към *Кореспонденцията* на Рембо два реда, като откринали се от ъгъла на първия абзац, са особено многозначителни:

„. . . единственото ужасно и неосъществимо желание е да предадеш пряко толкова живата си мисъл отвъд думите. . .“ И Роже Жилбер-Льоконт цитира по-нататък:

„Този език ще бъде от душа за душа.“

Какво иска да каже това? Без съмнение, че Роже Жилбер-Льоконт има съзнание за смъртта, включена в цяла една дума. Той знае, че който заговори, мърка за смъртта, докато по традиция словото е животът. Само с едно средство оттогава може да се избяга от това противоречие: прякото общуване на „душа“ с „душа“. Но това е „неосъществимо“, така най-съзнателният поет ще бъде „арфа от нерви“. Роже Жилбер-Льоконт е бил тази „арфа“, върху която звучи „неизвестният език на посланието“, неговото съществуване свидетелства за това, но всичко е все още твърде *поетично*. В неговия случай по-основното е начинът на ускорено изтощение, от което си създава правило. Творчеството му, останка от това изтощение, носи следите му. Това творчество по този начин е изречение, което има за подлог мъртва дума: Роже Жилбер-Льоконт. При прочита на писмата му, неотдавна събрани в *Кореспонденцията* на Роже Жилбер-Льоконт, изглежда, че „предродното“ е прилагателно, което на драго сърце се е прибавило към този подлог. „Предродното“ е необикновено прилагателно и не би трябвало да има писатели които да го използват толкова естествено. Ето няколко примера:

това ангажиране да беше спонтанно и несъобразено с действителния ход на историческите събития. Ето защо сюрреализмът просъществува много по-дълго и даде много по-малко жертви, въпреки крайната вярогност към своите постулати. Излишно е да се казва, че непрекъснатите интоксикации, практикувани особено от Роже Жилбер-Льоконт, стремително разрушаваха тялото, което не е дадено на човека само като средство за подобни експерименти. Друг е въпросът, когато говорим само за литературата — там името на Роже Жилбер-Льоконт тежи, то е знак за нови съотношения между езика и познанието, нови викове от битката между отчаянието и надеждата, ново опоегизирание на човешката съдба.

³ *Семплисти* — литературна група, просъществувала кратко време (1922—1924), предшествувала „Голямата игра“, чиито членове са били сълицистите в Реймс: Рьоне Домал, Роже Жилбер-Льоконт, Робер Мейра и Роже Ваян.

...смътностите на предродните неизвестности в сини и свежи пелени...“ (до Роже Ваян, 1925),

...неизменните предродни степи...“ (до същия, 1926),

...И не предродните Нения на пустите степи между моите слепочия и ледовете, оградили белите ми чувства...“ (до Пиер Мине, 1926),

...предродното възпоменание...“ (до Рьоне Домал⁴, 1927). Тази носталгия по предродното има твърде точно съдържание: тя изразява желанието да се преоткрие един свят, където смъртта не означава нищо, защото животът още не е започнал. Там един поглед е достатъчен за обхвтане, защото той съпада с „неизменните степи“, които, точно каквито са те, живеят именно защото никакъв език не ги погубва, за да ги раздвои в това, което ще ги назове. Този, който живее там, няма език, следователно, той не е в подобен случай нито жив, ни мъртъв. Никой писател не е изразил по този начин натрапчивата мисъл да се окажеш отчужден в мястото „отвъд думите“, което всъщност се намира *преди* думите. Откъдето е и изключителното звучене на поезията на Роже Жилбер-Льококт, използваща един разцентриран реализъм до степента, в която за най-добро на себе си тя предава това, което се надига в тялото и се насилва да фотографира възприятията на мига, когато възникналите образи са като преди-думи. Тук има някакъв вид тръпка между възпоменанието и ясновидството, което е твърде различно от поезията на Рьоне Домал, където всичко се разиграва между ясновидството и съзнанието. При Рьоне Домал по-скоро основната носталгия, макар и симетрична, е от напълно различна природа. Домал не копнее за „предродното, а за „въз-родното“, така да се каже, за живот след живота, който ще бъде завинаги освободен от смъртта. Както Роже Жилбер-Льококт, той казва своята дума за Рембо: „Истинският живот е отсъстващ“, но докато за Жилбер-Льококт истинският живот е бил, за Домал все още ще бъде. Все пак, за единия както и за другия, езикът е самото място на това отсъствие, което трябва да се прекоси, за да се стигне до истинския живот, или по-скоро да се отиде при него. Ето защо единият и другият са толкова малко „писатели“: те се стремят да прекосят, въпреки че двусмислието на писането налага при тях, както при всички, това прекосяване да прекоси и себе си с наблягане върху следата си.

Във всяка дума има една точка, където спира силата и отвъд която започва експеримента на това, което именно убягва на силата. Би могло да се каже, че във всяка дума можем да изпитаме забраната и нейното нарушение: във всяка дума е нашата смърт и смъртта на думата, но също и *не-то*, което ги пресича. Всеки, който избира да пише, рискува да стане една мъртва дума, в която не оживява никое несломимо ядро на безсмъртното, а единствено присъствието се превръща в отсъствие — единичка борба между това, което трябва да свърши и това, което нарушава своя край. Но може би думата, по липса на Книгата, за която мечта Маларме, *замества всяка друга липса* и може би писателят пише само, за да прибави със своето име тази дума към всеобщия език.

ДА СЕ ПРОМЕНИ СМЪРТТА

Живеенето, писането. Желателно е едното да бъде опора на другото, и обратното: но преди всичко какво има зад всяко от тях? Едно и също движение, и привидно едно и също изразходване. Смислът е ясен, но кой обаче би могъл да си откъдне? Той ви е понесъл вече, защото трябва да го спрете: аз живея, аз пиша, което важи и за двете така възникнали действия: те се раздалечат. Дали са си съвпаднали поне? Само споменът ми е останал за това, или по-скоро не, никакъв спомен: преди въпроса има загуба. Мога да осъзнавам, че осъзнавам нещо: необходимо ми е само едно отгегляне в себе

⁴ Рьоне Домал (1908—1944) — поет, есеист и преводач от санскритски. Един от водачите на литературната група „Голямата игра“. Още от юноша търси „Изкуствения рай“ на познанието чрез поемане на карбониев тетрафтор, опиум или вино. В Реймс участва в групата на „семплисистиите“, по-късно в Париж публикува първите си стихове и влиза в редица литературни спорове. „Внимавайте, Андре Брютон“ — обръща се той веднъж и към водача на сюрреалистите, — да не фигурирате по-късно в учебниците по литературна история, защото ако ние се стремим към някакъв почет, тя ще бъде написана върху останките от историческите катаклизми.“ Решаваща за Домал е също така и срещата му с Георги Иванович Гурджиев (1872—1949), сложна и все още неизяснена докрай авантюристична личност, която подсилва аспирациите на Домал към източната метафизика. Неизбежното физическо изтощение довежда Домал до туберкулозно заболяване. На тридесет и шест години той умира в санаториум.

си, една съдържаност. Чувството за загуба е обратното на тази съдържаност; не че е имало загуба на чувството, а по-точно пълно изразходване на себе си. Писането се състои от мигове на пълна съдържаност и от мигове на пълно изразходване, откъдето произлиза двусмислието на едно действие, което ту аз го извършвам, ту то ме извършва.

Къде съм аз в подобен случай? Несъмнено се опитвам да намаля това, което убягва. Необходимо е, за да се боря срещу това убягване, да изразходвам постепенно всяко определение. Впрочем, в самия миг, когато пиша и още повече го заявявам от вътрешността на написаното, моят опит лети на парчета: толкова внезапни думи, но висящи над брега на празнотата. И тук отново ставам тяло, което усеща, че диша, вслушва се и заявява; аз живея; аз живея. Но това са думите, които пиша.

Тяло, казвам аз. И пред мен е ръката, с която пиша. Поглеждам я. Тя спира. Тя пише, че спира и следователно, не спира. . . Това би могло да стане повод за наблюдение върху наблюдението и аз ще мога да отбележа разликата между погледа и написаното, или може би посоката на образа между неговата реалност, неговото съзнание и неговото описание — посоката през моето тяло. Възниква въпросът: какво е моето тяло в този миг? Машина, за да обмисли реалността и да я назове. И дали това тяло, всъщност, е било преобразителят, който материализиращо превръща реалността в думи?

Предварително казано, това откритие не е твърде оригинално; то повдига дори въпроса за здравия разум. Кой говори? Моят уста. Кой говори чрез устата ми? Моето тяло. Но ако тялото ми има нужда да говори и да се говори, защо словото е изгубило почти всяка физическа очевидност? Защо назоваването е свършено абстрактна операция? Защото тялото не създава своя език, а го научава, за да го говори. Научават го. Ето го веднага снабдено с един вид допълнително чувство, на което другите пет са само прислужващи го и снабдяващи: езикът. Едно чувство. Не, думата не е достатъчно силна: един *двойник*.

Тялото, което говори, се захласва в своето слово. Като че ли влиза в друго тяло — абстрактно тяло, това на езика. Тялото от думи познава вече целостта на света, достатъчна му е една уста, все едно каква, за да го изрази и отрази. Например: този, който говори за Луи XIV или за Галапагосите, няма нужда да ги е виждал, езикът вече е направил своето за него и той има достатъчно източници, за да си представи дори най-малкия детайл, дори и неизвестния: достатъчно е да си помисли за това! Но какво е това да си помислиш? Да произведеш думи. Всъщност, да ги възпроизведеш.

Странни делукции могат да се изведат, и то преди всичко от успоредността между двете функции на тялото: то възпроизвежда вида, възпроизвежда и езика. Следователно, мисленето е изместена биологическа активност. Долава се ясно природата на тази активност в ероса поради едно изместване от действието към езика и от езика към действието. Това засрещане осветява едната и другата посока благодарение на хибрида, който се поражда. Какво характеризира еросът? Преди всичко изразходването. Той използва двете основни функции, за да ги изтощи: чрез него възпроизвеждането на вида се изразходва в удоволствието, докато възпроизвеждането на езика се изразходва в мълчанието. Удоволствието е това, което е неизразимо вече, не се произнася: връх на всичко, потънал в себе си.

Тук може би трябвало да се намери отликата на този, който не говори за това, за което не се говори, но чието тяло постига мълчанието чрез насилено или чрез удоволствието: какво се случва, когато той преоткрие думата? Той възниква от своето изчезване. И ето ме отново в началото: аз живея, аз пиша. Какво узнавам накрая? Моят проблем е всъщност да изоставя това, което узнавам, след като го узная — такова е поне моето желание, защото това, което пиша става, обратното на това, което живея. Как да изразхода това, което съм написал? Всичко се случва така, като че ли писателят служи за възпроизвеждането на езика и след всичко една само книга е достатъчна да го увековечи!

Но мисълта! Мисълта е родовият инстинкт на езика. Откакто човекът срича, той задвижва този порив, който отложда първите думи, за да се родят още много други думи. Всички поводи са добри: обхването, любовта, познанието, писането. . . И тялото, паразитирано от думите, стига дотам, да забрави, че ги възпроизвежда: то е *удвоено*. Мога ли все още да пиша: „аз живея, аз пиша“? Или по-скоро трябва да се опитам да открия по какъв начин това „аз живея“ и това „аз пиша“ се съотвясат? Когато кажа „аз живея“, само констатирам, че тялото ми продължава: съществува; когато кажа „аз пиша“, не откривам ли, че писането е на път през моето „аз“ да използва „моя“ живот? Какво е материализацията, ако не съединяване на различни елементи, които изоставят всеки своята особеност за да възникне една друга, която обединява всичките особености. Говорим, без да се занимаваме с разлюбяване на думите: мислим, без да разлюбяваме мисълта си. Все пак

първото занимание на материалиста би трябвало да бъде опознаването на това, как тялото му произвежда думите, които му позволяват да твърди за своя материализъм. Но нашето тяло и нашият език са толкова основни величини, че изглеждат неизменни. Ако трябва да погледнем по-отблизо, няма думи: би трябвало да ги измислим. Лингвистът работи върху това засега, от една страна, но тялото? Ще бъде забавно да установим, че метафизиката не е служила никога за нищо друго освен да запълни отсъствието на техническите думи, които биха ни казали как тялото мисли? Как тялото влиза във връзка с езика или как го присвоява? Така ще се поставят основите на едно истинско красноречие — красноречие, което е съществувало в Индия (на санскритски) и което ни навежда към друг въпрос: това, което сме възприели, това, което възприемаме за мистика в източната мисъл не е ли лош превод на един материализъм, който западните езици са неспособни да изразят?

Ако се върнем към нашата Традиция, ето, в нейното начало изразът: „И Словото се възплъти.“ Но не е ли по-скоро плътта, която във всеки от нас се превръща в слово? Време е да се постави въпросът за духа. Кой говори? Моят уста — казвам аз. Дали изказва света или мисълта, тя изрича думи. Откъде идват тези думи? От плътта на езика, който съществува независимо от мене, както животът съществува независимо от живота ми. Тази странност на езика по отношение на всички, които го използват, не е ли истинската и единствено дълбоката причина за дуализма? Езикът е баща на универсалния дух в смисъл, че неговото използване „вразумява“. Оттук между измислянето на духа и противопоставянето му на тялото има едно пространство на присвояване, а манията за притежание е така естествена!

С какво тогава езикът предизвиква така боговете? С това, че той е *всичко* за нас, които сме лишени от всичко. Езикът всъщност замества това, което не е тук; също така той ни дава илюзията, че можем да задържим това, което няма да е вече тука. Той владее ключа на повторението — повторение, което би могло да спре движението на времето. Аз живея, аз говоря, аз пиша: това триединство попада в бездната на „аз умирам“. Езикът е безсмъртен поне по отношение на нас. А защо той, който не само съдържа всички „безкрайни пространства“, но и ги назовава, защо той да не бъде произход на свещеното? Защо да не бъде единствената свещеност?

Ние сме обкръжени, но тайнствено, от използвани думи. Боговете имат имена. Езикът е бог, но неговата божественост няма име. Езикът е безимен бог, баща на другите, застанал на устата ни и осинояващ безразлично всички Азове.

Но самите ние, които притежаваме живота и притежаваме думите, какво можем в края на краищата? Не голямо нещо: да предадем, разбира се, и после може би да прибавим една дума към останалите думи: нашето име. Тук започва друга зона на езика: внезапно пада една маска, аз казвам „цвете“ и ако погледна, отсъствието на цветето — на всички цветя — се появява. Защото думите са знаци, балсамиращи отсъствието на нещата. Аз пиша, гледам как пиша и какво виждам аз? Виждам, че започвам да измавам себе си от някой друг. Някой друг, който носи моето име, но не е обаче този, който тук и сега пише: Аз. Впрочем, не е ли езикът в своята цялост този Друг, около който се стремят да се откъсват всички Азове — всички Азове, които се провикват: Аз съм някой друг!

Живенето. Писането. Живенето търси Писането, за да се окаже най-накрая пред огледалото на откритието. Какво вижда то? Точно това, което всеки може да забележи, като гледа със собствените си очи: нощта — тъмната нощ. Названото от мене е пропуснато в назоваващата го дума и внезапно заприличва на център на око — център, който е отворен кладенец. Да се промени животът, беше казано. Думите могат само да препарират живота, за да изглежда жив в смъртта. Думите са продължаваща агония. Без надяност. Ние сме застанали откъм лошата страна. Би трябвало да се промени реда на нещата. Да се извърши революция. Но как да отидем отвъд нашия собствен край?

Тогава още веднъж да се заличи всичко и да се започне отново, още веднъж да се изпита направилия стремеж да се намери смисъл, да се напредва с открито лице без уговорки към това, което вече е названо мое отсъствие, така да се каже, към моето собствено име.

Казваме, пишем: Пас, Октавио Пас¹; произнасяме сричка по сричка Ок-та-ви-о-Пас; започваме отово, за да почувствуваме звученето на името, чието *С* съска между зъбите; очакваме, без да знаем какво очакваме; и винаги започва отново малката операция, която трябва да раздели прешлените на гръбначния стълб: да, изследвашо раздробяваме името и го преоткриваме непокътнато, още и още: *Ок-та-ви-о-Пас*; гледаме тези десет букви и внезапно се отчайваме, защото нищо няма свое място, нищо не може да има свое място: името е затворено. Двойното му *О* е уста, която заличва устата, името не може нищо да разкаже, защото то, което иска да изкаже всичко, не излиза и следователно не може да влезе в обръщение за изговаряне. Името е неподвижно като образ, който никога не се променя, който присъства, без нищо да доказва, че той е реално тук. В името се чува само името, въпреки музиката на не знам каква си обещана близост, която така се прокрадва, че предчувствието, носено от шепота на сричките, като че поглъща себе си. Името изчезва в името точно през мига, когато се усеща, че ще се появи това, което трябва да съдържа нещо, но което не съществува. Изпарение от изпарение: бихме помислили, че имаме пред себе си същото нещо и ето че се появява само неговото отсъствие — отсъствието на единствената реалност, известна все пак от самото име. Няма личност. Бихме пожелали да премахнем езика, за да открием човека, но без езика не би имало човек. Нещата са тук: маса, хартия, писалка — тези неща не се нуждаят от мене, от други, от вас: те могат да сменят ръцете си, и няма да бъдат по-малко от това, което са. Но какво е името, когато се сменят устата? Може би когато казвам и повтарям *Ок-та-ви-о-Пас*, аз искам по-малко да откроя Октавио Пас и повече да знам как се произнася това име с крайчеца на моя език, и какво общо има то с моя живот. В този случай, дали става дума за присъствие или за присвояване? Името е произнесено и мислено веднага се образува някаква връзка. Това разуверява: знае се, че се знае. Но какво се знае в мига на произнесеното име — миг на неговото възникване — точно преди да се раздвижат групово спомените, поясненията и обмислянето? И това движение, дали е движение, задвижено от обич, или по-скоро е обратното, желание да убиеш, да погубиш? Всяко действие на присвояване премахва другия — изключва го от това, което представява той за себе си. Това име, ако го повтарям, не е ли предполагаемо за мене? Отдава ли ми целия си смисъл и принадлежи ли ми определено този смисъл? Дали Октавио Пас не е изключен от *Ок-та-ви-о-Пас* и се оказва сведен до това, което искаме той да бъде? Но защо са тези въпроси и защо толкова се говори за името, когато трябва да отидем при творчеството, за което името след всичко друго е само етикет? Защо? Съвсем точно заради Октавио Пас и заради неговата книга, която тук пред мен излага върху своята обложка няколко твърде лични редове, понеже си личи грижата не само да бъдат поставени отпред, но и да се възпроизведе почерка на автора:

В тази книга пътят до Галта е писане, а писането е тяло. Премахването на писането като път разсеива смисъла — поезията е телесна: спрямо имената.

Когато прочетем тези редове и по-нататък цялата книга *Граматическата маймуна*, ще сме прочели една прекрасна книга, чиято красота се засилва точно от това, че става въпрос за името, за думата, за фигурата, за знаците, но се надига, бих казал, срещу себе си, защото после рухва и се разпилява. Не зная дали съществува друга книга, в която литературата — постигнала се толкова напълно, да се самоизобличава на това ниво — една книга, в която литературата е стигнала до съвършенство, за да покаже, че не в него е въпросът, защото значителното се разиграва на обратната страна, в едно контра-движение. Откъдето е необхо-

¹ *Октавио Пас* (1914) — мексикански поет, започнал да пише с удивителна зрелост по време на Испанската гражданска война, когато той защитава Мадрид. Творчеството му търпи редица европейски вливания, от които най-силно е това на сюрреализма. Пас обаче се различава в търсенията си от водача на това движение Андре Брютон, неговите образи никога не идват от сънищата, а по-скоро от реалното виждане на нещата. Въпреки че самите неща са твърде обусловени от архетиповете на мексиканската култура, от съвременните митове на психоанализата и западните нови социологически течения, тази двойственост извежда в един великолепен поетически път. Трябва да се спомене също така гражданската доблест на Октавио Пас, проявявана неведнъж досега. Така например, когато през 1966 г. мексиканската полиция стреля срещу студентите, в знак на протест той напусна своя пост на посланик в Индия. По-важни негови книги: „Орел или слънце?“, „Лабиринт на самотата“, „Камък от слънце“, „Лък и лира“, „Свобода на словото“, „Граматическата маймуна“ и др.

„Дъщерята на Рапацини“ е театрална пиеса от Октавио Пас.

дмостта, нарастваща непрекъснато в продължението на тази книга, да се питаме за този, който назовава, и този, който е назован; да питаме за името и съвсем естествено за този, който, постави начело, е първоимето: името на автора, защото ако „писането е тяло“, то трябва да бъде написано и писателят: трябва да бъде Октавио Пас. Но не избързва ли това умозаключение? Редовите, поставени върху обложката имат силата на поредица от твърдения. Предвожда ги книгата, по отношение на която, така поставени, те са това, което е лицето за тялото: нейната граница е и нейна сигнатура. Те прокарват очертанятия на отношението Октавио Пас /Грамматическата маймуна и го образуват шриха подир шриха:

В тази книга пътят до Галта е писане.

Галта е индиански град. Мъртъв град. Книгата трябва да ни отведе там, следователно да бъде пътят до Галта. Но когато се пише, не се прокарва никакъв път: пише се, и това е всичко. Странното е, че това е забелязано едва след толкова много книги. Описването не представлява някакво място, това е писането, което се търси все още и завинаги, то напредва към нищото място, където краят на книгата не би бил край.

И писането е тяло.

Тук е напразно да се каже нещо, а нищо да не кажеш е непоносимо бягство. Трябва да се пише, да се влезе в писането, но мигът, когато пиша, е мигът, когато писането изчезва, така да се каже, самото то става толкова реално, че не прави нищо, за да бъде. Как да се предаде това изчезване в мига, когато аз също изчезвам? Читателят на свой ред не търси ли същата близост? И каква е близостта, ако не премахване на разликата? Като тръгнем оттук, не трябва да питаме: къде е тялото?, а — къде го няма?

Премахването на писането като път.

Пътят е това, което отива и води към един край; но къде отвеждат книгите, забелязва се само краят на края, безкрайно. И спасението по този начин е единствено движението: не трябва нищо да напредва; то се изразява, без повече.

разсейване на смисъла —

На страница 112 Октавио Пас пише: „Поетът не е този, който назовава нещата, а този, който премахва имената им.“ Никога няма да узная какво означава това *Ок-та-ви-о-Пас*, защото в едно от неговите *О* пропадат всички книги и изчезват, докато другото *О* излива киселинна вълна, от която побелява действието за притежание, поставено от самия мен в главата ми. Кой е казал: „Нищо не ше има място, освен мястото“?

поезията е телесна:

Това твърдение изглежда излага накратко премахването на пътя и разсейването на смисъла. Може ли да се каже, че телесното съществува при тези условия? „Нямам нищо за казване, никой няма нищо за казване, нищо и никой освен кръвта (нищо освен това отиване-и-върщане на кръвта, това писане върху написаното. . .“ (Пас, „Реката“, стихотворение в *Свобода на словото*, с. 149). Телесното призовава близостта: може би то е близостта.

спрямо имената.

Книгата е опакото на обложката, както тялото е опакото на кожата, но лицето представлява напълно кожата, и точно то носи името. Ако се преобърне името, преобръща се също това, което с назоваването ни маскира — само че тази маска сме самите ние: веднъж преобрънатата, тя показва одрания с лице от кръв, която бие с огромен анонимен пулс. Под обложката, Октавио Пас отново се е заел с това, което беше поставил отгоре, но след като е преминал през „опакото“, цялата му първа фраза се променя (с. 142):

Думата е обезпльтияване на света в търсене на неговия смисъл; и възпльтияване: разсейване на смисъла, възвърщане към тялото. Поезията е телесна: спрямо имената.

Когато поетът говори, имената мълчат; когато той престане да говори, звучи неговото име — но това е вече само ехо, което блуждае в търсене на неоткриваемата уста, в която, върнало се при своето начало, то отново ще стане това, което е било. Казал, и повторно казал: Октавио Пас, аз се питам да бъде тази уста и моят език е изместен от един друг език, чийто връх се пъха в мойто гърло, вместо да дойде застана срещу моите зъби. Образ, образи? Но как да се предаде това, което пристига понякога, когато думата променя обмяната на веществата в тялото и кръвта се видоизменя? Това може да се проваери, защото е написано върху опакото на кожата, точно зад името, което в този миг се разпилява в прах и в ритъм на това писане. Но достатъчно е, че аз желая да го прочета, за да се придвижи и да се възвръщане. Върхът на моя нов език би могъл да го последва; окото ми не може, защото неговата граница.

матика има други закони. Впрочем, в мига, когато извърща очи от текста, чийто смисъл ѝ изглежда невъзможно отвъд. Граматическата маймуна забелязва присъствието на Яснотата. И като се приближава до тази жена — *Своята* жена, вижда как сянката на двете им тела танцува върху стената и описва тяхната среща. И в написаното двете тела се докосват, и се сливат, но какво има в техните ръце?

...тялото е винаги отвъдното на тялото. Докосне ли го, то се разделя (като текст) на частици, които са мигновени усещания. . .

Тялото, което притискаме, е река от промени, продължително разделяне, прилив от видения, разкъсвано тяло, чийто късове се разпилват, разиръскват се и се събират в напрегната светлина, която се устремява към една бяла, черна, бяла неподвижност. Неподвижност, която преминава в друга бяла светлина: тялото е място за изчезване на тялото. Примиряването с тялото стига до премахване на тялото (на смисъла). . . (с. 142).

Казал, и написал Ок-та-ви-о-Пас, аз се отдалечавам от това, което искам да кажа, от това, което искам да напиша. И все пак това име е точно знакът, който търся; но знакът, който означава тялото, е също знакът, който забранява тялото, защото като имам знак в главата си, не виждам тялото, а като стана тяло, губя знака. Винаги има едно тук и едно там, и като извличам техния смисъл едно от друго, те не могат да бъдат заедно. Чува се някакъв шепот и това е шумът на кръвта в ухото; откъдето познавам неговия смисъл, аз съм сигурен, че съм жив, но като зная, че съм жив, аз зная, че умирам. Ние всички имаме същата мечта, като стария лекар от *Дъщерята на Рапацини*: „Ако успее да определи точната мярка и точните съотношения, ще накарам смъртта да приеме своята срещуположност животът; тогава двете срещуположности ще се обединят и ние ще бъдем като боговете.“ (с. 34). Винаги единът клони към смъртта, като че ли говореното преустановява живота. Гледам своята ръка и тъмната мрежа, която лежи върху нея, за да разруши този миг — за да го запази. И ако, още веднъж аз пиша името на Октавио Пас, зная, че като го пиша, не зная нищо, но че писането, което изисква всичко от живота, без да познава нищо от живота, има нужда от това противоречие, защото то извлича от страха и крепкостта, които го правят подобно на живота това, че в него има повече материалност. Животът заплашва смъртта, смъртта заплашва живота и това се описва от самото писане, винаги в състояние да бъде зачеркнато от превръщането на това, което назовава в това, което е назовано — и обратното.

ДРУГОТО ИМЕ

Да се направи видимо не нещото, а неговото отсъствие, ето за какво би трябвало да служи езикът; само че навикът унищожава така добре силата на думите, че би трябвало по някакъв начин да я удвоим, за да се преоткрие. Поетическата операция се състои може би и в това *удвояване*, което като наименова, пре-именова; без да се състои, обратното, в заменянето на присъствието с отсъствие. Но какво значение има дали нещото е там, или не е, стига само неговата празнота или пълнота да се налагат наравно! Странното е, че и в двата случая цената за заплащане е същата: трябва да се промени обичайното съотношение, а за да се промени, трябва да го преразкажем. Връх на всичко тогава ще е даването и отгеглянето едновременно; така Маларме успя със своя *заличен предмет* да ни представи конкретно това, което е изтрил с гумичка веднага. Същината на този образ показва, че очевидността може да бъде докосвана само в едно отиване-и-върщане, извеждащо я от това, което я отрича. Отричането я поддържа; и насочва. То утвърждава това, което е подкрепяно от него. Желанието да се разруши литературата би било изобидно желание за край на *Не-то*, и по известен начин това би било богатство в литературата, която се развива само като се самоотрича. Тук още парадоксалното е, че литературната очевидност е отиване-и-върщане, при което до безкрайност отсъствието е прекосявано ту през неговата празнота, ту през нейната противоположност. Това „вътрешно“ прекосяване е единствено възможната реалност в текста; другата реалност, тази, която не ни заобикаля, е само модел, чийто фотография, по-малко или повече реалистична, никога не би могла да mine за критерий, нито пък за стойност. Следователно, всичко е в *текста*, но при условие да се подчертае, че това е повърхностно и че думата „вътрешно“ не означава тук всъщност прекосяване, че колебането, което носи думата за всяка от своите крайности, а към *Да-то* на нещото, което тя не е и към *Не-то* на това, което тя е. Думата винаги се колебае между себе си и Другото име.

Това *Друго* име има ли вид на дума? Тогава време е да отидем на мястото, където съм я виждал да се определя и това място е *Мрамор* от Андре Пиер дьо Мандиарг¹. Но, разбира се, до сриче-

¹ *Андре Пиер дьо Мандиарг* (1909). Френски поет, романист, критик, драматург, Мандиарг е опитал всички жанрове и е отбелязал върху своите произведения дълбоката си индивидуалност, според д-

вината на нещата не се стига направо, като се има предвид, че в едно произведение, дори бароково като това на Мандиарг, всичко е очертано. Удивителното е, че обикновено не се забелязва, как това, което е извивка при образа или при формата, като последица заражда едно пространство, различно от това на перспективата, от пет или десет века направляваща изключително нашето виждане. Ние сме свикнали да виждаме чак до края — като че има край! Това, което се нарича, упрекващо понякога, „стилт“ на Мандиарг, е способ да ни настани в спокойствието; да, да смъкне едно пространство, където всичко се движи направо, където всичко отива напред към своя край. При Мандиарг светът не е подреден по права линия, той кръжи и ако краят се появява неочаквано отнякъде, това може да е — изотаз. Следователно се създава едно особено действие на колебание между това виждане и обикновеното виждане: и това колебание, което въвежда вече Другия, се разпространява от заобикалките на един подвеждащ реализъм, който е най-чудесната литературна измамлива привидност.

Измамливата привидност, като си играе със законите на класическата перспектива, ни налага да приемем едно отсъствие за присъствие; получава се един вид осъществена фикция, при която ние вярваме, че виждаме това, което всъщност не е там. Това действие — чисто литературно вече по природа — би трябвало, отгледено обратно в текста, да усили литературата, но Мандиарг извършва едно използване като отклонява описанието. Би могло да се каже по традиционен начин, че описанието е толкова по-реалистично, колкото е по-точно. (А отличителното на писателя реалист е да забрави, че той съчинява една измамлива привидност.) Мандиарг е толкова по-точен, колкото повече измисля и новата точност, овеществила въображаемото, подвежда преди всичко върху реалността. Неговият реализъм на реалността успява да разтърси до крайност всяка дума така, че всичко написано става опора на колебанието, чиято тръпки ни достигат повече от затвореността. И тези тръпки, чрез които се постига удвояване на думата спрямо нейното значение, са сами по себе си възникването на Другото име.

Но кого съм на път да се опитам да означа с този Друг? Има една физиология от думи, която обуславя цялото наше психическо пространство — и обуславя е малко да се каже, понеже тя го сътворява. Тази физиология е създадена, разбира се, чрез словообращението от дума на дума, но тя също е и пулсирането, което се опитвам да опиша. Във всяка дума пулсира нещо, което не идва от връзката и от названото нещо, а от отдалечаването ѝ от това начало, към което тя се придържа все още, за да поддържа разстоянието, разделило ги вече. И животът на думата е това напрежение, чиято сила дори го носи към онази крайно отдалечена точка, където това, което тя назовава поначало, изчезва от възникването на Другото име. Всяка дума е най-важното за един Друг, когото читателят вижда или чувства според това, дали текстът си играе с думите за удоволствие или по-скоро заради смисъла.

Силата на *Мрамор* идва, струва ми се, от това, че Мандиарг играе тази двойна игра и дори различножава „двойностите“, поради привидното замисляне в началото на книгата на един свидетел, който е „героят“, но не изказва всичко, а усилва възможността на Другия, способен след това да каже Аз, като че ли е бил дотогава само едно заимствувано име. По този начин авторът става Другият на своето творение и реалността преминава през неговото отражение, вместо да остане отпред; центърът се премества, той е от „другата страна“. Разбира се, това, което казвам за дадено нещо, е само това, което аз го казвам за това нещо, но ако *нещото* се задържа неочаквано върху него без никаква остатък, който би бил малкото, останало да се каже, тогава казаното е неограничено. Накратко, перспективата е преобърната: крайната точка се издига към вас, вместо да се отнася натам. Игрите на *Мрамор* се усложняват дори поради положението, че съзнанието винаги възниква с това, с което се е заловило; защото след

лите на литературните си съвременници, една от най-привлекателните днес. Навсякъде Мандиарг се проявява като чудесен изразител на своето подсъзнание, неговите истории се случват по невероятни пътища, в стаи за измъчвания, сред живописни пейзажи или бедни жилища. Героите му са обзети от воля за свобода, от реалното и фантазияното, от красотата и ужаса, от светлината и мрака. Това бароково олицетворяване ни кара да мислим както за елизабетинските поети и сюрреалистите, така и за немските романтици, или, както казва Салах Стеги в томчето от поредицата „Съвременни поети“, посветено на Мандиарг, творчеството на последния е „средиземноморска мечта и нордически сън, черно слънце с отблясък на Ероса“. В поетическото му творчество се намират същите черти, поетът се е ангажирал с безкрайния пътувания, за да ни покаже неочакваното за нас и прозрачното от него. В литературните си отношения Мандиарг се е ситуирал малко встрани от сюрреализма, но винаги във връзка с неговите представители, дори е подписвал техните манифести. Но свободата на въображението предполага и лична свобода, на която Мандиарг държи не само като творец, но и като гражданин. Неговият подпис е стоял под редица акции за свобода във Франция и другале по света. По-важни заглавия на негови книги: „Камеиен век“, „Отвратителни години“, „Любовна нощ“, „Просторът“, „Луен часовник“, „Безредното на паметта“, „Под острието“, „Пияното око“, „Многовековната нощ“, „Мрамол“, „Черният музей“ и други.

като предметът на съзнанието го осуетява и го задължава да служи на въображаемото, всичко е безспорно.

Тук, с риск да направим нов завой, както в двореца на *Черния музей*, където първо се влиза в стаи, чиито стени напомнят „вътрешността на гигантски охлюв“, трябва може би да определим Андре Пиердьо Мандиарг. Исторически, и с пълно право, той минава за сюрреалист, но от второто поколение на това движение, което образува с Жулиен Грак², с Октавио Пас, и има предимството спрямо предшествениците си да не се лови за думата. Не повече от двамата си приятели Мандиарг не показва презрение към литературата, за да се връща по-нататък при нея, като си играе с двусмислието на таланта. Литературата преди всичко е въздигната от него и тя не го принуждава да замине за Харар, защото Харар е в нея — сред нейните думи; по-късно, и именно в *Мрамор*, той я преповтаря, и тя с привързаност го задължава да се заема с нея при преобръщането на името, станало Другият. Литературата е поставена на своето място и му служи.

Значението на *Мрамор* е, че се придържа умело към това преобразяване — чак до промяна. Как сме ние? В една книга, разбира се, но в една книга, която се изключва от самата себе си с хумор. Свидетелят, Фереол Бюк, пристигнал от Сен Жан дю Дезер, извършва известен брой престои, след което пътят му се изгубва, „обстоятелствата в края“ са оставени за читателите. А какво става с Другият, кой би трябвало да бъде той, и в кого е успял да се препрати авторът? Е, добре, Другият, вместо да пропадне внезапно с края, Другият жадува за една нова игра, за която донякъде вече е мечтал:

Представях си, че излизам от кудата призори, че се спускам по стълбалата към прага, и виях една голяма статуя или огромен труп. . . Знаех от някакво вродено познание, че това огромно тяло от камък, от дърво или от плът, което изнемогваше сред затруднения, се наричаше читател и че това беше трупът на един бог (така да се каже на същество с по-висша същност от моята), по чиято воля самият аз бях сътворен. . .

Така чрез игра на отражение в книгата се е поставил над всичко един друг, който непрекъснато променя изображението. Мандиарг примамва измамливата литературна привидност и нейната машинерна допълнително завишава обичайното отношение на читателя към действието, като го наелектризира. И странното е, че с хумор: това е, да се наименова проникновено! Да-то, което осъществява годежите, обещава по-малко от не-то, което отстранява думите. До „двореца на Речника“ се стига, след като си изписал „стълбището на азбуката“. Какво преброяда четенето, преди да се изтегне мъртво на прага, наречен *край*? И дворецът на Речника, ако ви даде един знак, в какъв смисъл ви го предтага? Има толкова много отивания-и-връщания в психическите тръпки, които ни поддържат връзката с крайностите, че би трябвало това също да подражава на безкрайното отиване-и-връщане, където родният вид намира своя край, а ние — своето удоволствие. И какво значение има името, когато това винаги ни постига под Друго име.

СРЕЩА ПО СРЕДАТА НА МОСТА

Има виене на свят без обясними причини, без външен причинител. Тялото внезапно подлудява и все пак нищо не се е случило. По-късно се питаме: защо? Няма отговор, остава единствено споменът за случая, като че ли тялото е било наведено над себе си. Странен спомен, вече неприемлив за мига, когато е възникнал; но той нараства от силата, която го отрича, и преобръщане въпроса, на свой ред пита. Тялото иска да изгони този вътрешен странник, който се стреми от само себе си да се означи като стран-

² Жулиен Грак (1910). Псевдоним на Луи Поарие. Френски романист и есеист. Държал се встрани от литературните групи, той все пак клони според изразните си средства към сюрреализма, без да изпадне в неговите крайности. Дори една от книгите му е „Андре Брьотон, няколко аспекта на писателя“. Понякога тънките социални намеци в творчеството на Грак пускат ярки искри. Те по-скоро озаряват съзнанието на човека, за да разбере своето положение и да види изхода, който, разбира се, невинаги съществува в книги, като: „В замъка на Аргол“, „Балкон в гората“, „Предпочитания“, „Като чета, като пиша“, „Формата на един град“ и други.

което се знае, че ви принадлежи, въпреки че никога не сте го живяли. Инстинктът, отбелязва Майринк, е достатъчен, за да разкрие присъствието на предците в тялото. Това присъствие, щом като му се обърне внимание, престава да е очевидно; но появилото се тогава е неочаквано: всички предци имат същото лице, и това лице е неговото — откъдето се получава игра на отражения, пряко времето описващо постоянството, което свързва настоящето и миналото, и им дава, благодарение на факта, че е повторение, нещо вечно в самата среда на изтичащото време.

Трябва да свикнем преди всичко без страх да се навеждаме над празнотата, която постоянството настойчиво дълбае в тялото, като ни отнема това наше единствено владение. И този жест — обикновеният жест да се навеждаш над себе си — става изследване на паметта: трябва да се научим да си спомняме, защото паметта и съзнанието не биха били достатъчни, те имат нужда от въображението, което оживява образите и ги влива в ритъма на времето, тази река на празнотата, винаги блъскаща се в стъпите на фунията, за да я задвижи. Да си обладад от този напор и едновременно да съзерцаваш себе си на показ, е приспособяване, практикувано от погледа, преди да разбере, че му е достатъчно да се съсредоточи в центъра на всички тези образи и да им служи за огледало, така да се каже, за мост.

Между бденето и съня между спомена и познатието преминава този вътрешен мост, широк колкото дълбочината на едно огледало. Защо това, което е било спомен от една страна, става познание от друга? И как той, и то са сходни, след като са толкова различни? Би трябвало да пропътуваме себе си и да изпитаме *промяната*, но това пропътуване е невъзможно, защото на полу-път някой ни прегражда пътя — някой неизбежен. И той е толкова бързо отблъснат, че няма време да съзрее лицето му. Остава волята да се пътува и тя ни позволява да открием какво означава да си по средата на моста, мястото за среща. И после, малко по малко, мисълта се уточнява и приема форма:

огледалата са знаци, и то така полирани, че всеки може да ги прочете посвоему, понеже те ни връщат само собствения ни образ; но какво би се случило, ако имаха душа? Може би този, който се приближава към нас, когато се приближаваме към него, ще престане да бъде един познат Аз, за да стане изведнъж един Друг, или по-скоро наш двойник.

Да, но огледалото тук не е самото то, а само образ. И разбира се, всичко е само игра на думи: мостът, огледалото — и в тази игра единият повтаря другия. Но кой, през този миг се навежда върху себе си и вижда празнотата? Колкото повече се навежда, толкова повече празнотата се втвърдява, докато приеме полирания вид на огледалото. Този, който се навежда върху празнотата, обсева сякаш теиничката сянка на една игла, и тази сянка, равна на неговото време, не е ли също мост? И върхът на дъното на празнотата не е ли също подобен на сянка, навела се над себе си така добре, като че е паднала във въздуха. . .

Но какво да си помислим за това, което ни внушава страница 103 от *Голем*, най-известният роман на Майринк:

„Според традицията, трима мъже се спуснали един ден в Царството на Тъмнините; единият се върнал полудял, другият ослепял, само третият, раби бен Акиба се върнал здрав и читав, като заявил, че се е срещнал със самия себе си. Колко са такива като неговия случай, колко като Гьоте са се срещнали, обикновено върху един мост, или по пътя, който води водата от единия бряг към другия, погледнали са се в очите и не са полудяли! Но тогава това ще е било отражение на собственото им съзнание, а не истинският им двойник, не това, което се нарича Хабал Гармен, дъхът на костите. . .“

ПРИКОВАН В ДУМИТЕ

Как да бъдеш самият ти? Писането нарушава живеенето, но живеенето се изпитва точно когато престане стремежът към писане. Между това, което ни се съпротивлява, и това, което ни убягва, ние сме голи: с такава цялостна голота, че тя никара да подскочим от същината на белотата. Нараняването на това равновесие разкъсва самото ни съзнание и на края падаме в бездна. Живеенето се самозабравя в живеенето. И все пак каква непълнота се надига винаги, за да възроди волята, тук дори, за да се излезе от успоредните пътища на писането и живеенето в надеждата, че от тяхната среща ще възникне същността? Литературата е секретия на неподвижността, животът секретира своето преминаване: едното призовава другото, заслепено от своята граница. Така, преминал през писането, като през своята

смърт, при живеещото може да повярваш, че се познаваш и от другата страна, но този, който починало е преходен, веднага обръква определеността, обитавана от носталгията. И всичко започва отново.

Писането и живеещото могат да се срещнат само в нараняването, защото в него се осъществява двойното движение на саможертвата, която от една страна те прави неподвижен и от друга те подтиква отново. Но нараняването, което разкъсва, е също знак за уста — знак за отвореност: това, което ни припуща да умрем, е подобно на онова, което ни кара да говорим. И не само в символичен план, защото един човек поне е дал доказателство чрез своето тяло.

Този човек, Жю Буске¹, беше ранен на 27 май 1918 година и по-нататък осъден на неподвижност през тридесетте и две години, които му оставаха да живее. Оттогава, макар и жив, той е откъснат от живота, и тялото му, вместо както нашето да се забравя ту в живеещото, ту в писането, остава неподвижно: то е по някакъв начин трета кончина, която той може да изпитва от едната и от другата страна. Откъдето, по отношение на времето, се установява неподобната ситуация, която Буске отбелязва в своите *Писма до Жан Касу*². „Това е небивало предимство за един живот като моя, който чрез всеки факт се храни от времето, вместо да му служи за храна.“ (с. 129).

Неподвижното тяло не изследва вече друго пространство, а себе си: то е точка и взема решение за това, което свършва и за това, което започва. В този случай то е мястото на рухването, мястото на възвратимостта, защото единственото движение, което то провежда, е движението на мисълта и това движение при своите възвръщания като че ли се изкачва и спуска по времето. Писането и живеещото стават симетрични: едното е ниският глас, а другото — високият глас на една активност, неотличима вече, защото неподвижността ѝ осигурява прозрачността, за която Буске казва, че тя е „душата на този, който принадлежи на живота, без да преминава през различието на телата“ (*Стоик*, с. 98).

Как да се каже, че неподвижният човек вече няма пол, но че дори чрез това не е отделен от изразяването, чиято сексуална активност остава да е само апетитът? Неговото определяло го нараняване определено го приковава в неговия двойник. И то лице в лице с това, че думите са мрачни: лице в лице с „голямата извън гроба“, която Буске притежава в отражението, когато трябва да се вдигне от своето тяло и така далеч от раздвоението да познае своето *повторение* отсреща.

„Всеки — казва Буске — е скитникът и обетованата земя.“ (*Стоик*, с. 185). Тази формула сближава и движението, и неговата цел: тя премахва разстоянието между тях и ти представя едновременно като настоящи: обединява ги. Формулите от този вид, които изразяват всъщност единството на противоположностите, са чести у Буске. Те осъществяват това *удовляване*, което аз не зная как да обясня друго-ляче, но което е сближаване чрез нейната проекция и чрез нейното преминаване през тялото. Тази проекция и това преминаване, които „физиологизират“ в себе си образа на другия, са описани много точно от Буске в писмата му до Белмер (*Кореспонденция*, с. 117/168), но те съответствуват на целия процес на неговото писане, ръководено от следния принцип: „Да се търси истината чрез сетивата; да не се зачева никаква мисъл, която не събужда своята форма дори в паметта на нашето тяло.“ (*Стоик*, с. 258). Писането се стреми в продължение на години да стане отражение на тази интерференция, която на мо-

¹ Жю Буске (1897—1950) — френски поет и писател. Неговите произведения са трудно определими жанрово: в повечето случаи не може да се отдели стихотворението от есето, дневника, вътрешния монолог и писмото, адресирано до някого. Зад драмата на неговия живот ни интересува личния му поетически експеримент и духовния му опит като изход в едно съществуване. Доброволец в Първата световна война, той е ранен в гръбначния стълб и остава парализиран на легло до края на дните си. Победата на Жю Буске е всъщност неговото писане. Вън от всякакъв нарисизъм, този човек постига завидна пълнота на усещането на явленията от реалността и приятелството на Пол Елюар и сюрреалистите, на Жан Касу и Андре Жид, на Жан Полан и Пол Валери, на много други писатели и художници. Най-същественото при Буске е, че намиращ се на място, непознато за другите, той им изпраща послания от другата страна на живота и все пак остава пълноценен отсам, в битието. Сред многобройните произведения на този толкова необичаен автор проличават: „Среща през една зимна вечер“, „Пътникът заспа“, „Ирис и малкото дим“, „Познаване на вечерта“, „Злословещият от доброта“, „Снегът от друг век“, „Бележки за неведението“, „Пеперуди от сняг“, „Писма до Марта“, „Писма до Жан Касу“ и други.

² Жан Касу (1897) — френски поет, романист и естет. Привързан към поезията още от ранната си младост и сам поет, той издава редица теоретически книги върху този жанр като за почти отделило съкуство. Участник във френската национална съпротива и попаднал в затвора, той написва известните си „Тридесет и три тайни сонета“ под псевдонима Жан Ноар. Други книги: „За поезията“, „Безумието на Амадис и други стихотворения“, „Розата и виното“, „Балади“ и други.

ментя, се осъществява в тялото между състоянията, наречени субективни, и фактите, наречени обективни. Накратко, писането престава малко по малко да бъде едно изтичане, за да *бъде*. Но подобно ангажиране се постига само като се изчерпят всички литературни форми — изчерпване, което приключва една книга без начало и край, каквато е *Стоик*.

Може би след всичко казано, забележително е това, че са се появили почти едновременно *Стъпка в отвъдното*, *Тя или Последната книга* и *Стоик*. С Бланшо, Жабес³ и Буске, също с *Вътрешният експеримент*, се образува нещо като нова „форма“, която се дообработва: тъждествеността се оголва, за да заговорят всички нейни гласове и произлязлото от тях прекъсващо се повествование, ако завършва още една книга, ще бъде поне отворена книга. Парадоксалното е, че в тази отвореност, в която писането поддържа най-интензивна близост с живота, чак докато стане съвсем естествено биоописание — описание на разбирането на живота — като че ли е достатъчно да се опишат както бездната, така и текстът, за да може голотата да разкрие единството. И толкова по-добре, ако това единство потъва в анонимността.

В своите *Писма до Карло Суарес* Буске говори за „моето отсъствие, което изчерпвам, докато живея“ (с. 74). По-нататък той заявява: „Живият е понятие, което укрива от нас част от своите значения. Смъртта на човека го въвежда в живота на духа“ (с. 177). Тези редове имат едно по-точно отражение, ако ги сравним с другиредове, на Жабес: „...думата живее само в смъртта. Следователно, за писателя всичко се случва така, сякаш след като смъртта го е поразила със своето перо, той отива накрая отвъд-нощта, за да може да говори; но на кого и защо? Може би той се отказва от речта, за да обитае недоловимата дума, която Бог запазва пред себе си, за да прониква в мълчанието.“ (*Тя*, с. 91—92). Буске допълва с едно последно изречение: „Има само един Бог, и това е мълчанието на Бога“ (*Стоик*, с. 82).

Извън книгата може да се поставят само очертавания, защото не става дума да се затворим в едно познание, което още в началото отрича всяко познание — всяко възприемане. Буске по твърде елиптичен начин отбелязва: „Нараняването е пеперуда, прикована в своите цветове“ (*Стоик*, с. 123). Би могло да се преведе: Нараняването е човек, прикован в своите образи. Но мигновено се налага друга фраза, също взета от *Стоик*: „Човек представлява живота си, преди да е станал човек.“ Странно твърдение, което звучи като снигма и което представлява при творенето винаги същото удвояване. И какво е човекът, който пише, ако не човекът от *живота*? Така да се каже, човекът, който веднъж прикован в думите, губи чрез своите бездни всичко, което е било негово, всичко, което е било лично. Тогава думите (словата) преживяват от тази неизчерпаема смърт, защото те са от другата страна на нараняването: негово излияние извън живота и повик обаче към живота да не приключи своето възвръщане.

Превел от френски Николай Кичев

³ *Едмон Жабес* (1912). Френски писател от египетски произход. Според него „извън поетическия живот няма пространство, няма изход, няма отдиш“. Но стихотворението отваря една възможност за приключения и чудеса.