

ЧЕТИРИ ЕСЕТА ЗА РОМАНА

МИШЕЛ БЮТОР

Мишел Бютор, един от седмorkата „нови“ френски романисти, посвети шест години от живота си на практиката на романа и двойно повече на размисъла върху романа. Раздвоението между тези взаимно допълващи и осмислящи се дейности определя облика му на творец, за когото литературата е начин за постигане на единство в живота, а писането — „гръбначен стълб“. Според Бютор всяка инвенция е критика и всяка критика — инвенция, и в този смисъл функцията на твореца включва функцията на критика и обратно. Плод на това виждане са литературно-критическите и теоретическите текстове, събрани в сборниците *Репертоари I, II, III, IV и V*, които в продължение на петнадесет години (1960—1975) съпътствуват неотлъчно всички негови изяви и подплатяват формално-литературните му търсения. Ядрото на тази тълкуваща критическа дейност са текстове, в които личи стремежът на автора да осветли по нов начин романната действителност. Като изхожда от собствената си практика на творец, Мишел Бютор създава в тях своя „поетика на романа“, и без да има претенция за личен теоретичен принос в разработването на тази проблематика, излага своето схващане за романа като целенасочен експеримент, протичащ в наситена с литература среда, като при това всяко ново писане се явява вмешателство в един предхождащ литературен пейзаж. Бютор не се ограничава в сухо теоретизиране и жанрово неговите текстове за романа най-много се приближават до есето. В тях пулсира животът като необходим фон и естествена среда за разгръщане на тоталния разказ, в който се къпем всекидневно. Всички ние, казва Бютор, се намираме в една огромна библиотека и нито един от нас не може да храни илюзията, че е измислил романа.

През 1960 г. издателство „Галимар“ публикува подбор от негови текстове, посветени на проблемите на романа, под заглавие „Есета за романа“. Предлагаме ви четири от тях, включени в тома с избрани творби на Мишел Бютор, подготвен от ДИ „Народна култура“.

Силвия Вагенщайн

ИЗКАЗВАНЕ В РОАЙОМОН*

Към романа се насочих по необходимост. Нямахме как да го подмина. А ето в общи линии как стана това. Бях студент по философия и още докато следвах, съчиних купичка стихотворения. Получи се така, че между тези две страни на моята дейност съществуваха огромно разминаване. Позицията ми в много отношения беше

* Сградата на бившето абатство (1228) е център на разнообразна културна и фондацията Роайомон. — Б. пр.

дълбоко ирационалистична, воезия на безпътницата, а в същото време естествено аз се стремех да въвеся яснота по неразрешените философски проблеми.

Когато научавах Франция, пред мен стоеше следната трудност: как да свържа всичко това? Романът ми се показва като разрешение на този личен проблем от мига, в който проучването на големите автори на XIX и XX век ми доказа, че в техните произведения намираме великолепно приложение на следната мисъл на Маларме: „Щом има усилие, отнасящо се до стила, има и поетическо творчество“ и че в тях се извършва „отразяване“, което може да бъде тласнато много далеч дори само посредством определени начини на описание, при това методичната описателност предпадно точно се вписва в продължението на съвременната философска еволюция, която намира своя най-ясен израз и най-остро поставяне на своите въпроси във феноменологията.

Поетът си служи с прозодия, била тя от класически тип, което във Франция понастоящем ще рече да се бори до дванадесет, или от сюрреалистичен тип, което предполага въвеждане на поредници от контрастни образи; поетът твори, разполагайки думите вътре в определени форми, стремейки се да ги организира съобразно звукови и визуални изчисления; по този начин той успява да извлече техния смисъл, да ги разголи, да им възвърне здравето, тяхната жива мощ.

Ако се разшири смисълът на понятието стил, което се палага от опита на модерния роман, ако той бъде отнесен на всички равнища, лесно може да се докаже, че служейки си с достатъчно мощни структури, съпоставими с тези на стиха, съпоставими с геометрични или музикални структури, осигурявайки системно взаимодействие на елементите, докато те се домогнат до откровенното, което поетът очаква от своята прозодия, възможностите на поезията могат да бъдат цялостно интегрирани в рамките на описание, изхождащо от най-посредствената баналност.

Аз пиша романи не за да ги продавам, а за да постигна единство в живота; аз мен писането е гръбначен стълб и ако трябва, ще си послужи с една мисъл на Хенри Джеймс: „Романистът е човек, за когото нищо не е загубено.“

За момента няма друга литературна форма с такъв голям потенциал като романа. В него с изключителна прецизност могат да се свържат посредством чувството или разума най-незначителните наглед случки от всекидневието и привидно най-отдалечените от всекидневната реч мисли, прозрения, мечти.

Така той се явява ненадминато средство, което ни позволява да стоим здраво на краката си, да продължим да живеем смислено в един едва ли не освирепял свят, който ни връхлита от всички страни.

Ако е вярно, че съществува тясна връзка между съдържание и форма, както са ни учили в училище, струва ми се уместно да наблегнем на факта, че в промислицето на формата романистът намира привилегировано средство за въздействие, средство да застави реалното да се саморазкрие, да следва собствените си цели.

Несъмнено някои наивни творци съумяват да ни трогнат, но преобладаващата част от нас не могат да се задоволят с наивността; да твърдим, че е възможно връщане назад, би било лъжа, отминава това време. Ние сме принудени да разсъждаваме над онова, което вършим, с други думи, пред заплахата на доброволно поетия риск от оглуляване и посрамване, да направим от нашия роман инструмент на новаторство, сиреч на освобождаване.

Звното глупостта и безчестието се свотайват във всички кътчета, откъдето ни дебнат, готови всеки миг да ни обсалят. Нима не ви облъхва всекидневно мирисът им, излъчващ се от страниците на някои вестници и от салонните разговори?

Та нали ако писателят печата книгата си, тази жизнено важна дейност, то е, защото на всяка цена се нуждае от читател, който да му помогне да осъществи важността си, в качеството на пряк участник в неговото изграждане, като храма и неговия растеж и оформяване, като личност, интелект и поглед.

Безспорно той е сам на себе си читател, но непълноценен читател, окаяващ се за своята непълноценност и търсещ вечно допълване от друг, дори този друг да е непознат.

За да не отзвучи, моят глас се нуждае да бъде категорично подет от собственото си ехо. И за това съвсем не са достатъчни приятелите и познатите, необходимо е от цялото пространство, от цялата губителка да се прокрадне, макар и едва чуто, това утешение, това насърчение.

Отговорът ще се прояви по всевъзможни начини: чрез критически статии, чрез разговори, чрез писма, иначе казано, с посредничеството на поименно назовани индивиди, открояващи се като изразители, като вестители, но много по-незабележимо и по-углъбено чрез неизмеримо бавната промяна на самата среда, в която романистът живее, същата тази среда, чиито напрежения, чиито нещастия са станали конкретно повод за раждането на романа — малко по малко хората променят начина, по който я възприемат и сами се възприемат, начина, по който гледат на всичко заобикалящо, следователно нещата придобиват ново временно равновесие, на основата на което ще започне ново приключение.

Съществува една определена материя, която се стреми към самоизразяване; в известен смисъл не романистът създава романа, романът се създава сам, а романистът е само оръдието за раждането му, неговият акушер; известно е какво умение, каква съвестност и търпение се изискват за целта.

От момента на това смътно, почти болезнено осъзнаване на такава една област, тънеща в мрак, която неведомо изисква да бъде изявена до края на книгата, има внимание и очакване, има наблюдение и насочване, съветване и позоваване; през цялото време, докато трае това раждане, има отразяване и следователно формализация в музикален и математически смисъл, в смисъла, в който думата се употребява във физиката и химията, отразяване, което може да протече в адекватна форма, да придобие отчетливост само посредством определен брой символизации и схематизации, само в рамките на определена абстракция. Помиряването на философията с поезията, което се осъществява в нажежените недра на романа, пуска в действие математиката.

Мога да пристъпя към писането на роман едва след като месеци наред съм проучвал стросжа му, едва когато разполагам със схеми, чиято действителност по отношение на областта, която ме е привлякла първоначално, най-сетне ми се стори задоволителна. След като вече съм се снабдил с този инструмент, с този компас или, ако предпочитате, с тази временна карта, аз започвам моето издирване, започвам моето ревизиране, защото самите схеми, с които си служа и без които не бих се осмелил да тръгна на път, онова, което откривам благодарение на тях, ме принуждава да ги усъвършенствувам, а това може да се наложи още на първата страница и да продължи до последната поправка на коректури; така тази кожна система се развива едновременно с целия организъм, с всички събития, изграждащи клетките и тялото на романа, при което всяка промяна в детайла може да се отрази върху цялостната структура.

Следователно аз не зная какво се случва в една книга, в състояние съм да го формулирам с приблизителна точност едва когато книгата е завършена.

Това осъзнаване на творческия процес в романа, ако смея така да се изразя, ще го разкрие като разкриващ, ще го подтикне да изяви своите подбуди, да развие у себе си елементите, които ще посочат по какъв начин се свързва с останалата реалност и в какъв смисъл я осветлява; романистът започва да осъзнава какво върши, а романът — да говори за същността си.

Но осмислянето, което се извършва в рамките на книгата, е само началото на едно публично осмисляне, което ще внесе яснота в представите дори на самия писател. Той се стреми да се самоизгради, да придаде единство на живота си, смисъл на

съществуването си. Очевидно не може да направи това сам; този смисъл е отговорът, който малко по малко намира сред хората въпросът, какъвто сам по себе си е романът.

ПРОСТРАНСТВОТО НА РОМАНА

От няколко години насам критиката започва да си дава сметка за решаващото значение на романия труд в овладяването и проучването на измерението време, за близкото родство на това изкуство с друго едно, разгръщащо се предимно във времето — музиката. От определено равнище на размисъл наметне сме принудени да отбележим, че повечето музикални проблеми имат съответствие в романичната област, че музикалните структури са приложими към романа. Засега сме едва при първите плахи опити в това взаимно изясняване, но така или иначе пробивът е направен.

Музика и роман се осветляват взаимно. Музикалната критика не е вече в състояние да не заимствува част от речника си от критиката на романа и обратно. Онова, което досега е било емпирично, трябва чисто и просто да стане методично. Така в интерес на музикантите е да четат романи и в същото време все по-належащо ще става за романистите да трупат познания по музика. Всички безспорни авторитети въпреки интуитивно са го предчувствували.

Какво по-естествено? Ако романът има амбицията да предложи, колкото и малко изчерпателна да е, картина на човешката реалност, да наложи върху нея своя отпечатък и следователно да ѝ въздействува нанстина, задължително условие е да ни говори за един свят, в който възшествието на музиката не само е възможно, но и неизбежно, да ни покаже как музикалните изживявания на някои от героите — слушане, изучаване и дори композиране — се свързват с останалото съществуване, макар без тяхно знание.

Що се отнася до пространството, значението му за романа е не по-малко, както с близко и родството на романа с изкуствата, които го изследват, и по-конкретно с изобразителното изкуство. Той не само може, но е и длъжен в определени моменти да ги включи като свои обекти.

Разбира се, обратното също е възможно и най-горещото ми пожелание е за музика и живопис, които да обемат в себе си романичното начало, да са в състояние да служат за негова критика.

Преди да навляза в същинския свят на романа, такъв, какъвто ни се представя от книгата, бих искал да се опитам да уточня по какъв начин пространството, което тя ще разгърне пред нашия вътрешен взор, се вмести в реално съществуващото пространство, където тя се появява и където аз я чета.

Както всяка организация на времетраенето в рамките на един разказ или на една музикална творба — репризи, връщания към темата, наслагване на няколко едновременно звучащи мотива и прочее — може да се осъществи само като следствие от пълното спиране на обичайното време при четене и слушане, така и всички пространствени отношения, които поддържат помежду си персонажите, или приключенията, за които научавам, могат да достигнат до съзнанието ми само благодарение на разстоянието, с което се ограждам от всичко заобикалящо.

Когато чета в някой роман описание на стая, мебелите, които са пред очите ми, но които не виждам, отстъпват пред онези, които избликват или се процеждат от знаците, изпъстрищи страницата.

Както се казва, „томчето“, което държа в ръка, освобождава под моя внимателен поглед видения, които се натрапват, изпълват с присъствието си цялото околно пространство, създават ми усещане, че се пренасям на друго място.

Това друго място ме интересува и може да се „вълбори“ само дотолкова, доколкото мястото, където се намирам самият аз, не ме удовлетворява. Тук се оттеглявам, а четенецето ми позволява да не излизам в буквалния смисъл. Романичното място е

следователно обособяване на едно спомагателно „другаде“, производно на реалното място, където то е извикано на живот.

Преди земната повърхност да бъде напълно проучена, този предел отвъд познатия хоризонт, който не е могъл да не занимава умовете, се е превръщал естествено в средоточие на всички блянове. Над границата, до която е бил изкачван, Олимп се е смятал за убежище на боговете. Всички *terre incognitae* са се изпълвали с ужаси или приказни чудовища: *hic sunt leones!*¹ Така целият „отвъден свят“ у Данте се вписва в белите полета на неговата космология, в недостижимото за момента, в разположеното отвъд най-далечния известен предел. Истината е, че всяка експедиция, донасяйки от плаванията по далечни морета „различни“ породи животни, подправки, скъпоценни и редки метали, с една дума, тъкмо онова, което липсвало, задълбочавала тази връзка между далечно и баснословно.

Следователно всяка фикция се вписва в нашето пространство като пътешествие и в този смисъл би могло да се каже, че това е основната тема на всяка приключенска литература; всеки роман, който разказва за някакво пътешествие, е по-ясен, по експлицитен от онзи, който не е в състояние да изрази метафорично разстоянието между мястото на четенето и мястото, където ни пренася разказът.

Но когато пътешественикът е далеч от дома, когато насилствено е задържан на островите, за които е мечтал, тогава той копнее за своята родина, тя го привлича непреодолимо и му се показва в нови, неподозирани свежи багри. От момента, в който далечното става близко, онова, което доскоро е било близко, придобива обаянието на далечното и ни изглежда дори още по-далечно. Първата голяма епоха в модерния реалистичен роман, тази на испанския или елизабетинския пикарескен роман, съпада много точно с епохата на първите околосветски плавания. Земята е кръгла и ако продължим все нататък в същата посока, в даден момент на хоризонта ще се покаже точката, от която сме тръгнали, само че сега тя ще ни се стори обгърната с ореола на новото.

Основното разстояние в реалистичния роман следователно е не какво да е пътешествие, а експедиция през морета и океани; близостта на мястото, което е обект на описание, побира в себе си цяло околосветско пътешествие.

Спирката, каквато представлява мястото, обрисувано при това присъщо на всяко четене пътуване до дадена точка и, обратно, може да има твърде разнообразни пространствени връзки с мястото, където се намираме; романиото разстояние е не само бягство, то може да внесе в личното жизнено пространство извънредно оригинални промени. Благодарение на това особено „томче“ ние се пренасяме в провинцията, пренасяме се в Русия. Нещата около нас се подреждат по съвсем друг начин. С каква лекота прелитаме от страна в страна или дори от къща в къща! В редуването на тези места ни се поднасят какви ли не игри и песни!

У Балзак например взаимоотношението на описаното място с местонахождението на читателя придобива особено значение. Той осъзнава остро, че фактът има точно определено място, и организира цялото си построение, като изхожда от това най-важно условие.

Балзак пише предимно за парижани и ако искаме да оценим истински оновз, което той ни разказва, необходимо е да се постареем, дори да сме другаде, да се пренесем в този град, изходна точка, от която тръгат всички разстояния в „Човешка комедия“. Да си припомним предговора към „Дядо Горю“. След като е заговорил книгата, казва ни той, читателят може би ще пролесе някоя съзла *intra muros et extra*, което ще рече вътрешно в душата си и на показ, но също и вътре в чертата на града и вън от него, както уточнява следващото: „Дали тя (книгата) ще бъде разбрана вън от Париж?“

Често пъти тази загатната пространственост остава твърде неясна. Лицата, кон-

¹ Тук са лъвовете (лат.) — б. пр.

то ни говорят и за които ни се говори, са „някъде“ и това е всичко. Мъглявост, която скоро ще придобие очертания, тъй като известно е, че човек не разговаря и не се държи по един и същи начин в гостна, кухня, гара или пустиня. И тъй, ще трябва да ни се посочи „декорът“, тоест свойствата на дадено място.

Както в някогашното театрално представление, отначало ще е достатъчно едно ориентировъчно обозначение: „великолепно кътче“, „китна горичка“, „страховит лес“, „на улицата“, „стая“, което впоследствие ще се доуточни; ще трябва да се посочи точно каква стая. Великолепно кътче, казвате, но в какъв смисъл? Ще почувствуваме нужда от повече подробности, да ни бъде предложен образец на този декор, предмет или мебел, който ще играе ролята на емблема. Стая, но каква? В която може да се намери такъв и такъв стол.

Наличност или отсъствие на даден предмет. Последното може да придобие смисъл на знак. „В стаята имаше стол, груб одър, един разкривен скрин и това беше всичко.“ Следователно не е имало маса.

За момента стаята, която постепенно добива очертания пред погледа ни, си остава някакво безформено вместилище, нещо от рода на чувал, в който предметите са нахвърляни в безпорядък и откъдето повествователят ги изважда наслуки един по един. Още малко и ще поискаме да узнаем точното им местоположение: приближени или раздалечени, мебели, между които може да се минава, в които се спъваме, които се виждат ясно или се закриват едни други, които се намират вдясно или отдолу, образуват самостоятелен кът.

За нуждите на подобна „разбивка“ ще бъдат привлечени задължително детайли или предмети, за които поначало не е ставало дума, така че да оформят в изрисваното от въображението пространство точни и устойчиви фигури.

Едно от най-ефикасните средства е въвеждането на наблюдател, око, което ще остане неподвижно и бездейно — и в този случай ще имаме пасажи, които ще бъдат равнозначни на фотографии — или ще бъде подвижно и дейно и тогава ще имаме филм или картинно изображение.

Разполагайки статива или камерата си в дадена точка на изобразяваното пространство, романистът ще се сблъска с всички проблеми на фокусиране, композиция и перспектива, които има да разрешава художникът. Като него и той ще може да избира между определен брой похвати, за да създаде впечатление за дълбочина, като един от най-простите е наслагването на няколко от тези застинали неподвижно гледки. Така Балзак, когато ни описва пансона „Воке“, започва с това, че ни навива в очите кафявия и въобще тъмния цвят:

„...гъстата мрежа от улици между куполите на Вал дьо Грае и Пантеона, два паметника, които променят естествените багри на атмосферата; придават ѝ жълтеникави оттенъци и помрачават всичко със суровите цветове на кубетата си... Особено улица Нюв Сент Жьовниев е като бронзова рамка на този разказ, единствената, която му подхожда, и никакви тъмни тонове и мрачни мисли не ще бъдат достатъчни, за да подготвят читателя за него.“²

Сетне той насочва вниманието ни към улицата, като ни описва гледката, която ще се разкрие оттам:

„...сградата образува прав ъгъл с улица Нюв Сент Жьовниев, откъдето се вижда тясната ѝ страна.“

Фронтален изглед:

„Къщата е четириетажна, с мансарда; построена е от пясъчлив варовик и боядисана в ози жълт цвят, който придава толкова отвратителен вид на поличето парижки къщи. Всеки етаж има по пет прозореца с малки стъкла и жалузи, вдигнати на различна височина — така че образуват разкривени линии...“

² Дядо Горио — В: Оноре дьо Балзак. Избрани творби в 10 тома. Т. 2. Народна култура, 1983, преводач Ерма Гечева, Б. пр.

допълнен от гледката на други фасади; следва вътрешното разпределение. Той ни показва как са свързани помежду си различните помещения на партера, съставляйки нещо като архитектурен план, хоризонтален поглед, или по-точно разрез:

„Салонът е свързан с трапезарията, отделена от кухнята с площадката на стълбището, чиито дървени стъпала са боядисани на квадратчета и лъснати с паркетин“, преди да направи пълен опис на мебелировката на всяка стая, повече или по-малко износена, но бледнееща в сравнение с трапезарията, където предметите са почти неузнаваеми, затънали в нечистотия, в лепкавата затлаченост на въздуха, който тук е още по-кафяв, отколкото другаде, така че не успяват истински да се открият на фона на стените:

„И все пак въпреки този ужас, ако сравните салона със съседната трапезария, то ще ви се стори елегантен и ухаен като будоар. Цяла облицована в ламперии, трапезарията никога си е била боядисана в цвят, който днес е невъзможно да се отгатне, защото образува само фон, върху който мръсотията се е наслоила така, че е наричвала страни фигури. До стените са опрени мазни бюфети...“³

Художник на декори, но също и художник на характери. Така в „Търсене на абсолютното“, след като е съперничил с холандците в описанието си на дома Клас: „Тази галерия, украсена с мрамор, винаги свежа и застлана със ситен пъсък, отвеждаше към квадратен вътрешен двор, с настилка от големи и излъскани плочи със зеленикав цвят. Вляво се намираха помещението за пране, кухнята, стаята на прислугата; вдясно — складът за дърва, за въглища и други. Навред украсата на вратите, прозорците и стените бе поддържана в изрядна чистота. Светлината, смекчена между четирите червеникави зида, добиваше розови отблясъци, които придаваха на лицата, както и на най-малките подробности, тайнствен чар и фантастичен изглед.“

ето че „нахвърля“ портрета на жената на алхимика:

„Дори ако някой посредствен художник би се заловил да нарисува тази жена в момента, безсъмнено би създал ярка творба от това лице, изпълнено с мъка и меланхолия. Положението на тялото и издадените напред крака...“

От дрехите той преминава към лицето, което проучва така, сякаш е натюрморт: „Онова, което придаваше най-голяма изисканост на това почти мъжествено лице, беше носът, извит като орлов клюн. Доста изгърбен в средата, на пръв поглед той изглеждаше зле оформен; но от него се излъчваше неопишуемо изящество, незрима бяха толкова тънки, че прозрачността им позволяваше светлината да ги зарозовява.“

Необходимо ли е да подчертаваме интереса на едно сравнително проучване на фигурите, образувани в пространството вследствие разположението на предметите, ролята на цветовете и прочее у художниците и романистите, принадлежащи към една и съща епоха или към една и съща среда?

Това, което е вярно на равнището на декора, важи с пълна сила за обединяването на различните декори в едно по-обширно единство на място. Както не можем да оставим да тече в неопределеност разположението на различните мебели, които дават облика на една стая, така не можем да не диференцираме пространствените отношения на тези стаи помежду им, като оставим жилищната сграда, града или страната също така безформени.

Пиер и Жюлиет са били у родителите си; в следващата глава ги намираме в едно кафене. Друг романист би посочил как тези два декора са разположени един спрямо друг, как може да се отиде от единия до другия, как действащите лица са се озовали там.

Проучването на тези съчетания, на тези преходи повдига безчислени проблеми, при което понятията пробег и скорост придобиват определящо значение.

³ Търсене на абсолютното. — В: Оноре дьо Балзак. Избрани творби в 10 тома. Т. 9. Народна култура, 1985, преводач Пенчо Симов. Б. пр.

Един може да си плати самолетен билет, друг се движи само пеша, неравенството, което винаги е съществувало — да си спомним колко важно е било през средните векове да си собственик на кон, — но което значително се задълбочи и усложни във връзка с развитието на транспорта в последно време. Градът е сбор от маршрути, чийто закони са различни за автомобилни и пешеходни. Съществуват завои, преки пътища, препятствия, променлива натовареност на трафика в зависимост от часовете и дните. Някои страни са целите разчертани от пътна мрежа, други нямат дори пътна настилка, в някои се срещат бензиностанции на всяка крачка, в други трябва да се предвиждат бензинови запаси.

Дори обикновеното съчетаване на статичните места може само по себе си да предостави възбуващи „подтици“. Музикантът проектира своята композиция върху пространството на нотната хартия, при което хоризонталът представлява протичането на времето, а вертикалът — партията на различните инструменти; така и романистът може да помести различни индивидуални истории в триизмерно пространство, разделено на етажи, да речем парижка жилищна сграда, при това вертикалните връзки между различните предмети или събития ще са също толкова изразителни, както между флейтата и цигулката.

Но когато тези места се разглеждат в тяхната динамика, когато се вземат предвид маршрутите, проекциите, скоростите, които ги свързват, какво разрастване! Но и какво задълбочаване, тъй като тогава ясно долавяме темата за пътешествието, с която ви занимах преди малко.

Към преодоляването от самите индивиди пространство, представата за което ще претърпи прелом вследствие изобретяването, усъвършенствуването, разпространението и организацията на нови транспортни средства, се прибавя пространството на означенията, които настъпващите изменения в средствата за информация ще смутят силно.

Психологическото пространство съвсем не е евклидовото пространство, частите на което се изключват взаимно. Всяко местонахождение е център на хоризонт от други местонахождения, изходна точка за цяла поредица възможни пробези, преминаващи през други повече или по-малко обособени области.

В нашия град присъствуват множество други градове чрез всякакъв род посредничества: указателни табели, учебници по география, предмети, донесени оттам, вестниците, в които те се споменават, изображенията, филмите, които ни ги показват, спомените, които пазим от тях, романите, които ни създават усещане, че самите ние се скитаме из тях.

Присъствието на останалия свят има специфична за всяко място структура, при това наличните връзки на близост може да нямат нищо общо с първоначалните съседства. Надълго е възможно да сме в течение на някакво произшествие, станало на няколко метра от нашия дом, само благодарение на някоя телеграфна агенция, на някой редактор или словослагател, които за разлика от нас се намират на стотици километри.

Организацията на авиолиниите в момента е такава, че за тези, които имат средства да си го позволят, по-бързо и по-лесно е да отидат от Париж в Ню Йорк, отколкото в някое затънтено френско село. По подобен начин информацията преминава през центрове и възли с огромни отклонения в зависимост от обществата и дори от индивидите. Един има телефон, друг няма. Добре известно е каква роля е отредил на телеграфа Стендал в „Люисен Льовен“.

Някои места се явяват по такъв начин разпръскватели на информация: за тях се знае на много други места, такъв е например Мон Сен Мишел; други са приематели: там се знае за много други, например Националният географски институт; трети са колектори — те получават, отсяват и разпределят информацията, като по този начин установяват нови взаимоотношения между всички останали. Париж и досега си остава може би най-крупният от тези центрове.

В тази потенциалност на едно място спрямо друго произведенията на изкуството винаги са играли особено важна роля, независимо живописна творба или роман, така че, ако романистът действително иска да осветли структурата на нашето пространство, дължен е да си послужи с тях. Специфичното, което с оглед на това той ще съумее да изтъкне в произведенията на другите, без разлика, дали тези други съществуват реално или са фиктивни, ще го ползува по няколко линии: не само онова, което е осъществено в тези произведения, ще бъде осъществено и в неговото, но той ще е в състояние да се поучи от тях и по-нататък да употреби своя собствен опит, за да продължи тяхното тълкуване. Така че и в тази област на пространството, както в много други, те ще бъдат оръдия за размисъл, чувствителна точка, чрез която авторът открива критиката на самия себе си.

Безспорно романът внася своето най-съществено изменение в пространството на означенията, но няма не е очевидно за всеки как информацията въздействуват върху пробите и вещата, как вследствие на романичната измислица действително могат да бъдат премествани предмети, да бъде променен порядъкът на маршрутите?

УПОТРЕБАТА НА ЛИЧНИТЕ МЕСТОИМЕННИЯ В РОМАНА

Романите обикновено са написани в трето или в първо лице и не е тайна за нас, че изборът на едната от тези форми съвсем не е случаен; онова, което ни се разказва, е различно в двата случая и най-вече променя нашето положение на читател по отношение на това, което ни се казва.

1. Трето лице

Най-наивната, изконна форма на повествование е третото лице. Всеки път, когато авторът използва друго лице, това в известен смисъл ще бъде „образ“ и той ще ни прикажи не да го възприемеме буквално, а да го отнесем към подразбиращото се при всички случаи трето лице.

Така, да речем, героят от „По следите на изгубеното време“ Марсел се изразява в първо лице, но самият Пруст набляга на факта, че в случая „аз“ означава друг човек и ни дава следния неопровержим довод: „Това е роман.“

Всеки път, щом има романен разказ, трите лица на глагола задължително влизат в обръщение: две реално съществуващи лица — авторът, който разказва историята, съответстващ в обикновената реч на „аз“, читателят, на когото я разказва — „ти“, и едно фиктивно лице, героят, чиято история се разказва — „той“.

В хрониките, автобиографиите, всекидневните разкази личността на онзи, чиято история се разказва, се покрива с личността на този, който я разказва; в похвалните слова, речите при приемане във Френската академия или обвинителните речи този, към когото най-вече е адресирано изказването, е същевременно и лицето, за което се говори. Но в романа не може да става дума за буквално разбирана гъждественост, тъй като този, който се има предвид, е лишен от реално съществуване и задължително се явява трети по отношение на двете същества от плът и кръв, които установяват контакт посредством него.

Въпреки това самият факт, че става въпрос за фикция, че не може да бъде доказано материалното съществуване на този трети, че никога не се натъкваме на неговото физическо присъствие, на неговото обективно проявление, идва да ни покаже, че в романа разграничението между трите грамагически лица далеч не е така строго както в ежедневието: между тях се извършва непрекъснат обмен.

Всеки знае, че романистът изгражда своите персонажи, и то независимо дали го иска, или не, дали го съзнава, или не, като изхожда от своя собствен живот, че неговите герои са маски, с помощта на които той се саморазкрива и самоизмисля,

че читателят не е чисто пасивен, а възпроизвежда на основата на съсредоточените върху страницата знаци дадено зрително явление или приключение, като от своя страна също си служи с материала, който е на негово разположение, ще рече със собствената си памет, и постигнатата по този начин мечта е показателна за това, какво не му достига.

Следователно в основата на разказваните в романа събития винаги стои някой, който едновременно разказва и ни разказва за себе си. Осъзнаването на този факт предизвиква приплъзването на повествованието от трето към първо лице.

2. Първо лице

Главното тук е да се изтъкне, че въвеждането на гледна точка бележи напредък по посока на реализма. В един момент, когато всичко се е разказвало в трето лице, се е създавало впечатление, че наблюдателят е напълно безразличен: „Някои може би са се заблуждавали относно случилото се, но днес всички знаят, че нещата са се развили именно по този начин.“ Когато стигнем до извода, че твърде често нещата не биха се развили именно по този начин, ако някой от хората, замесени в тях, са знаели тогава какво става другаде, че това незнание е един от главните аспекти на човешката действителност и че събитията в нашия живот не успяват никога да се историзират до такава степен, че разказът за тях да не съдържа непълноти, явява се необходимост да ни бъде представено това, което се предполага, че знаем, но също така да ни бъде подробно изложен механизмът на това знание.

Показателен в това отношение е фактът, че при всички свързани с романа мистификации, всеки път, когато е правен опит една фикция да бъде представена за документ — да вземем като пример „Робинзон Крузо“ или „Дневник на чумавата година“ от Даниел Дефо, — съвсем естествено се е прибегвало до употребата на първо лице. И наистина, ако изборът на автора беше паднал върху третото лице, автоматично би възникнал въпросът: „Как е възможно друг никой да не знае нищо за това.“ Повествователят, който ни разказва своите преживяния, предварително дава отговор на това запитване и отлага всяка проверка за бъдещето: той сам ни обяснява и какво се дължи фактът, че само „един“ е знаел, а „останалите“ са били в пълно неведение.

Повествователят в романа не е чисто първо лице. Той никога не е в буквалния смисъл авторът. Не бива да се смесват Робинзон и Дефо, Марсел и Пруст. Самият той е фикция, но сред тъпата фиктивни персонажи, естествено назовани всички в трето лице, той е представител на автора, на неговата личност. Нека не забравяме, че той също така е представител и на читателя, по-точно — гледната точка, която авторът приканва читателя да заеме, за да съди, да съпреживее дадена поредица от събития, да се възползува от тях.

Това привилегировано, насилствено отъждествяване (читателят е „длъжен“ да му се подчини) по никакъв начин няма да бъде пречка да се извършат и други; често се срещат романи, в които повествователят е второстепенно действащо лице, което става свидетел на трагедията или на възвеличаването на даден герой или дори на неколцина, които преживяват ни разказва. Нима не е ясно за всекиго, че по отношение на автора героят възпява това, за което този автор мечтае, а повествователят — неговата същност? Разграничаването на двата персонажа ще отрази в рамките на творбата изстраданото от автора разграничаване между всекидневното съществуване такова, каквото го изживява, и онова друго съществуване, което обещава и допускат неговите романи занимания. И тъкмо това разграничение той се стреми да направи осезаемо до болка за читателя. Той не желае вече да се задоволи с това да му предложи мечта, която му носи разтуха, а да го накара да почувства разрыва между тази мечта и нейното практическо осъществяване.

Въвеждането на повествователя — допирна точка между разказвания свят и

този, в който протича разказът, междинно звено между реално и въображаемо, ще отключи цяла една проблематика около понятието време.

Когато се придържаме към разказ, воден изцяло в трето лице (без диалозите естествено), към разказ без повествовател, въпросът за разстоянието между излаганите събития и момента, в който те се излагат, естествено не се поставя. Това е стабилизирани разказ, който по същество няма повече да се променя независимо от това, кой и в какъв момент го разказва. Всичко, в което той протича, следователно няма да има отношение към настоящето; това е едно много силно откъснато от сегашния момент минало, което повече не се отдалечава — митически аорист, на който в нашия език отговаря минало свършено време.

От момента, в който се въвежда повествовател, е необходимо да се знае какво е съотношението между писането и самото приключение. Отначало повествователят също ще възприеме позата на човек, който изчаква развързката на кризисната ситуация, окончателната версия на събитията; преди да разкаже историята, той ще изчака да я узнае в цялостния ѝ вид и чак по-късно, остарял и вече успокоен, завърнал се сред хората, мореплавателят ще обърне поглед към своето минало, ще сложи ред в спомените си. Разказът ще бъде представен под формата на мемоари.

Но както авторовото „аз“ проектира във фиктивния свят „аз“-а на повествователя, така и настоящето на последния ще проектира в неговия фиктивен спомен едно безвъзвратно отминало настояще. Ще видим да се множат изрази като: „В този момент все още не знаех, че...“ Окончателната организация на перипетиите, каквато тя се представя на една идеална и уталожена вече памет, среща все по-силен отпор от временната организация от попълващи се ден след ден данни, която единствено позволява да се разберат и да се „възкресят“ събитията.

След като читателят е поставен на мястото на героя, необходимо е също така да бъде поставен в съответния момент, да не знае онова, което и героят не знае, да вижда нещата такива, каквито и той ги е виждал. Ето защо временната дистанция между повествовано и повествование показва стремеж към съкращаване: от мемоарите се минава към хрониките, при които писането става успоредно със самото приключение, през някоя почивка, например от анализите към дневника, при който повествователят всяка вечер прави равниосметка на изминалия ден, споделя с нас своите грешки, безпокойства, въпроси. И в този смисъл естествен е стремежът да се скъси до минимум това разстояние, да се постигне повествование, абсолютно съпадащо по време с онова, което пресъздава, но тъй като явно не е възможно човек едновременно да пише и да се сражава, да яде и да прави любов, по необходимост ще прибегва до една условност: вътрешния монолог.

3. Вътрешен монолог

Дори и в дневника, между действието и разказа за него пишещият е имал достатъчно време да прехвърли сто пъти нещата в главата си. Според това, което е твърди, при него действителността ни се предоставя още „топла“ заедно с чудесната възможност да проследим всички превращения на събитието в паметта на повествователя, всички промени, които е претърпяло, всички поредни тълкувания, стайните на неговата локализация от момента, в който се е зародило, до момента, в който е отбелязано в дневника.

Но при обичайния вътрешен монолог проблемът с писането чисто и просто е пропуснат, заличен. Как от езика се е стигнало до писането, в кой момент то е съмняло да го подчини на себе си? Тези въпроси грижливо се оставят в сянка. Следователно на по-високо равнище се натъкваме на същия род затруднения като при разказа в трето лице: казват ни какво се е случило, какво е преживяно, не ни казват как са го узнали, как в действителност би могло да се узнае за събития от този род.

Това премълчаване, това заличаване у големите майстори на вътрешния моно-

дог има огромното неудобство, че прикрива един по-сериозен проблем, проблема за езика. Наистина допускаме уклоняване при разказващото лице там, където обикновено то не съществува. Съвсем различно е да видиш стол и да произнесеш мислено думата „стол“ — произнасянето на тази дума съвсем не предполага неизбежно граматическата поява на първото лице; уклоненият, ако смее така да се изразя, образ, подетият и осмислен от думата образ може да остане на равнище „Има стол“, без да достигне „Виждам стол“. Именно цялата тази динамика на съзнанието и осъзнаването, на словесното изразяване е невъзможно да бъде предадена.

При разказа от първо лице повествователят разказва онова, което знае по свой път, и само него. При вътрешния монолог обсегът се стеснява още повече, тъй като представителят на автора има право да разкаже само онова, което знае в даден момент. Следователно изправени сме пред едно затворено съзнание. Четенето се очертава при това положение като стремеж за „насилне“, срещу който действителността оказва непрекъсната съпротива.

Как да бъде отворено това съзнание, което е недопустимо да бъде до такава степен затворено именно защото при всяко четене лицата преминават едни в други? Как да бъде отразено това преливане?

4. Второ лице

Тук именно на преден план изпъква употребата на второто лице в романа, което може да бъде характеризирано по следния начин: този, на когото разказваме собствената си история.

Тъкмо защото съществува някой, на когото разказваме собствената си история, съществува нещо от самия него, което той не познава или поне все още не познава на равнището на езика, е възможно да има разказ във второ лице, който разказ следователно винаги ще бъде „дидактичен“.

Така при Фокнър се натъкваме на разговори, на диалози, в които някой от персонажите разказва на други факти от тяхното детство, които самите те са забравили или за които винаги са имали само частична представа.

Озоваваме се в положение на наставници: срещу себе си вече имаме не някой, който само притежава словото като неотменно право, като вродена способност, която само упражнява, но някой, на когото даваме думата.

Необходимо е следователно въпросният персонаж по една или друга причина да не е в състояние да разкаже своята собствена история, да му бъде забранен достъпът до езика и тази забрана да бъде престъпена, да бъде провокиран словесният израз. По подобен начин един съдебен следовател или полицейски инспектор при разпит ще набави отделните елементи на историята, която главното действащо лице или свидетелят не е в състояние или не желае да му разкаже, и ще ги вмъкне в разказ във второ лице, за да накара да избликне затормозеното слово: „Върнали сте се от работа в толкова часа, от съпоставката на такива и такива сведения знаем, че в едни колко си часа сте напуснали жилището си. Какво сте правили в този промеждутък от време?“ или: „Вие твърдите, че сте правили едни какво си, но това е невъзможно по тази и тази причина, следователно сте правили едни какво си...“

Ако героят познава от край до край своята собствена история, ако нищо не го спира да я разкаже на другите или сам да си я припомни, първото лице би било паложително: това ще е неговото свидетелско показание. Но тук става въпрос за случай, при който се налага то да му бъде изтръгнато било защото той лъже или скрива нещо от нас или от себе си, било защото не разполага с всички елементи или дори да разполага, е неспособен да ги съчетае по подобаващ начин. Произнесените от свидетеля думи ще образуват нещо като островчета от разказ в първо лице сред предизвикващия появата им разказ във второ лице.

Така всеки път, щом авторът пожелае да опише същинско прогресиране на съз-

Нанието, самото раждане на езика или на някакъв език, най-въздействащо ще е второто лице.

В рамките на романия свят третото лице е представител на този свят в смисъл на неговата разграниченост от автора и читателя, първото лице „представява“ автора, а второто — читателя; но всички тези лица са във връзка помежду си, извършват се постоянни подмени.

5. Подмяна на лица

Във всекидневната реч много често употребяваме едно лице на мястото на друго, за да компенсира отсъствието на съответната форма или за да поеме функцията на отсъстващо от нормалното спрежение лице; най-вече това важи за „учтивата форма“. Така във френски се употребява второ лице множествено число вместо второ лице единствено число, но в много други езици в този случай се употребява трето лице (от това произтичат големи трудности при превод на роман, написан в учтивата форма).

Употребата на трето лице вместо второ за постигане ефект на учтивост позволява да се преодолее дидактичният оттенък, който то придобива в разказа, както и произтичащото от него впечатление за йерархия. При тази употреба лицето, към което се обръщаме, е включено в Историята, в категорията на обществено значимите хора, на тези, чиито думи и дела са известни и би трябвало да се знаят от всеки.

По същия начин би могла да се проучи и подмяната, която се извършва при множественото число за короновани величия.

Двете първи лица за множествено число в действителност не са обикновени умножавания на съответстващите на тях в единствено число, а оригинални и променливи съчетания. Формата „вие“ не е неколкократно повторено „ти“, а сбор от „ти“ и „той“; когато този сбор се отнася за един индивид, получаваме френското множествено число за учтивост, когато той се отнася за цяла група хора, във всеки един момент, както знаем, можем да изолираме който и да е от включените в нея индивиди и тогава формата „вие“ се разлага на едно „ти“ и множество „той“, за да се свърже отново веднага щом престанем да се интересуваме от някой индивид поспециално.

Местоимението „ние“ не е неколкократно повторено „аз“, а съчетание от трите лица. Когато някое височество казвало „ние“, вместо да каже „аз“, то е, защото в това число е подразбирало и лицето, към което са били отправени думите му.

Би могло да се отиде още по-далеч и да се докаже, че исторически лицата за единствено число се обособяват малко по малко на фона на едно недиференцирано множествено число, че фактически „ние“ предхожда „аз“, че „ние“ се подразделя на „аз“ и „вие“, „вие“ — на „ти“ и „те“ и така нататък.

Кой от нас не се е хвалчал с учудване, че говори на малко дете, бебе, дори животинно, служейки си, за да го назове, с първо лице: „Я да видим, слушкали ли сме тази сутрин?“ Подобна употреба разкрива именно невъзможността детето да вмъкне формата „аз“ посред нормалния разказ във второ лице; тъкмо защото то въобще не знае да говори, му натрапват словото в този момент или по-късно — защото това, което му казват, не изисква отговор.

6. Цезаровото „той“

Щом като във всекидневната реч извършваме подмяна на лица, за да запълним някои от празнотите в традиционната граматика, то тогава не бива да ни учудва фактът, че в литературния език подобно явление може да се слобие с внушителни риторични и поетически приложения.

Ще заимствувам два примера от произведения, станали синоним на класиката.

Цезар в своите „Записки“^{*} говори за себе си в трето лице. Това е често срещан похват в множество литератури, при това извънредно богат смислово. За да оценим риторичния ефект от подобна употреба, достатъчно е да си представим как би си подействувало, ако някой от бележитите държавници на нашето време бе написал мемоарите си в трето лице; да вземем, ако желаете, Уинстън Чърчил за пример.

Тази подмяна на първо лице с трето у Цезар има изключително политическо значение. Ако бе писал в първо лице, би означавало да се представи за свидетел на разказваните събития, но да допусне съществуването на други меродавни свидетели, в състояние да поправят и допълнят казаното от него. Служейки си с трето лице, той смята процеса на историческо отсяване като завършен, предлаганата от самия него версия като окончателна. По такъв начин той предварително отхвърля каквото и да е друго свидетелство и тъй като за никого не е тайна, кое е първото лице, което се крие под това трето, той не само го отхвърля, но и не го допуска.

7. *Аз-формата в „Размишленията“ на Декарт*

В „Разсъждение за метода“ с първоличната форма „аз“ е обозначен самият Декарт, който ни разказва своята история, докато в „Размишленията“ има фикция, роман и там формата „аз“ придобива съвсем друга стойност. Става дума за замаскирано второ лице.

В началото на първото Размишление може да се сметне, че аз-формата служи все още да назове самия Декарт:

„... Но това начинание ми изглеждаше твърде непосилно и аз зачаках възраст, когато ще съм тъй зрял, че няма да мога да се надявам да доживея друга възраст, когато да съм по-пригоден да го изпълня“, и така нататък.

Но много скоро става ясно, че историята, която ни разказва Декарт, не е неговата собствена история, че са отнася за приключение, което той иска да бъде изживяно колкото се може по-пълно от читателя. Така стъпка по стъпка той ще го преведе през всички разсъждения подобно на ангел пазител или ментор.

„Макар сетивата може би да ни лъжат понякога относно неща, твърде слабо осезаеми и твърде отдалечени, срещат се все пак и много други, в които не можем разумно да се усъиним, ако и да ги познаваме чрез тях самите: да речем това, че аз съм тук, седя край огъня, облечен с халат, и държа в ръцете си тази хартийка, както и други неща от този род.“

Кой всъщност седи облечен с халат край огъня? Декарт си представя мизансцена, декора, сред който най-вероятно ще се намира неговият читател, и го помества в този предполагаем декор.

В края на първото Размишление той му описва уталожването, което трябва да изпита след това първо умствено упражнение:

„... Някаква ленност ме тласка неусетно в руслото на привичния ми живот... Така неусетно за мен самия аз се връщам към някогашните си схващания.“

След което кротко го повежда към съня. Едва на другия ден, при условие, че мизансценът е спазен, читателят трябва да пристъпи към второто Размишление.

„Размишлението, на което се отдадох вчера, ме изпълни с такива съмнения, че не е вече в моя власт да ги забравя...“

Тук съвсем недвусмислено може да се твърди, че е осъществен „неусетно“ преход към второто лице, тъй като за нас е очевидно, че Декарт не се е впуснал в подобно размишление предния ден. Не той, а читателят послушно ден след ден трябва да се подлага на тези умствени упражнения.

Но това тайно приплъзване замаскира един въпрос, който Декарт, при все

* Авторът има предвид „Записки за галската война“ и „Записки за гражданската война“. Б. пр.

че го емята второстепенен, защото според него щом аргументацията е явлеще (а за това е достатъчен един-единствен човек — той самият), всичко трябва да следва по необходимост, щом като кристалът на разума веднъж е измерен и почистен, нищо не би трябвало вече да го помътни, и следователно ако читателят не е в състояние да осъществи буквално експеримента, който му се предлага, на това не би следвало да се отдава голямо значение, въпрос, който Декарт на драго сърце оставя в сянка, а именно за присъствието на събеседник, за неговото собствено, на Декарт, присъствие като предводител в цялата тази поредица от размисления, което е немислимо наистина да бъде поставено под съмнение, в противен случай би трябвало да захвърлим книгата.

Употребата на аз-формата следователно цели в случая да ни накара да забравим присъствието на повествователя. Когато той бъде разкрит чрез анализа на повествователния способ, едновременно с него бива разкрит и основополагащият въз феноменологично отношение характер на второто лице.

Когато се премине от разказа на Декарт към неговото възобновяване у Хусерл, това умишлено потуляне ще има много сериозни последици: то ще го подтикне да сключи кръга на индивидуалното съзнание и в петото си Размисление да се натъкне на неразрешими трудности в опита си да обрисова радикалната поява на *другия* — типична за онези мними проблеми, срещу които така сполучливо ни е предпазил в други свои произведения.

8. Сложни местоимения

Тук имаме два примера — у Цезар и Декарт — за сложни лични местоимения и междуременно се убедихме, че в романите употребените лични местоимения по правило винаги са сложни, бидейки съчетания от обикновените лица в разговорната реч. Формата „аз“ на повествователя несъмнено е сплав от „аз“ и „той“ и по този начин могат да се оформят местоименни построения, натрупвания, да речем, от повествователни „аз“, напласани едно върху друго, с които действителният романист си служи, за да се разграничи от онова, което разказва. У Хенри Джеймс в „Затягането на примката“ откриваме наслагване на четирима различни разказвачи; Киркегор в новелата „Една възможност“, включена в „Стадии по жизнения път“, си служи с конструкция от четири псевдонима, за да ни разкаже един анекдот, който фигурира и в неговия дневник.

Несъмнено ще е от полза да се проучи системно употребата на „всички“ лични местоимения в романа. След като трите местоимения за единствено число се използват и включват в съчетания, би могло да се види какви възможности предоставят местоименията за множествено число, тези по същество първични съчетания. Съществува ли ситуация например, на която да отговаря разказ от първо лице множествено число? Най-непосредственият разговор ни предлага многобройни примери. Да речем, върнали сме се от почивка и разказваме пред приятели как сме прекарали; онзи от нас, който е взел думата, употребява първо лице множествено число, за да ни покаже, че в рамките на означената по този начин група повествователното „аз“ във всеки момент може да премине от един индивид към друг, че то се предава като шафета от човек на човек.

Големите епистоларни романи ни предоставят изобилен материал от примери за подобно изследване; особено богат в това отношение е, струва ми се, „Новата Елиза“.

9. Местоименни функции

Изучаването на такъв род структури, методичната употреба на сложните местоимения ще ни позволят да накараме да заговорят човешки общности, аспекти от

човешката действителност, които по начало не говорят, поне не в романа, или остават в сянка, да осветлим романната материя едновременно вертикално, тоест отношенията ѝ с нейния създател, нейния читател, света, сред който тя ни се явява, и хоризонтално, тоест отношенията между изграждащите я персонажи, тяхната „обусловеност“.

Местоименните „функции“ са тези, които ще им позволят да разговарят — структурите, които в течение на разказа ще се развиват, взаимозаменят, опростяват или усложняват, уплътняват или стесняват.

Що се отнася до проблема за лицето в най-общ план, подобни разсъждения и подобни практики налагат все повече да бъде разграничено това понятие от понятието физически индивид и да бъде тълкувано като функция, изявяваща се вътре в дадена мисловна и социална среда, в дадено диалогично пространство.

ЗА ТЕХНИКАТА НА РОМАНА

1. Понятието разказ и ролята на романа в съвременната мисъл

Светът в голямата си част достига до нас чрез това, което ни се казва за него: посредством разговори, уроци, вестници, книги и така нататък. Много скоро онова, което виждаме с очите си, което чуваме с ушите си, придобива смисъл само като частица от този вселенски концерт.

Най-малката градивна единица от този разказ, в който се къпем постоянно, можем да наречем „информация“ или, както е прието да се казва, „новина“. „Знаете ли новината — провикват се, — досега се е казвало така или иначе, отсега нататък трябва да се казва другояче.“ Някой си е присъствувал на неподозирано събитие, този някой става преносител на „новина“, която трябва да разгласи. Общественият разказ, знанието за света ще претърпи деформация.

В отделни случаи „новината“ ще намери без никаква трудност мястото си в рамките на онова, което се е казвало дотогава; тя налага корекция само на даден детайл, като оставя непокътнато останалото. Но когато броят и значимостта на тези „новини“ нараснат, ние няма вече да знаем къде да ги сместим, какво да правим с тях.

От този момент нататък се виждаме в невъзможност да държим сметка за онова, което би трябвало да знаем. Очите ни ще гледат напразно, ушите ни ще слушат напразно, сега вече това няма да ни помогне. Ще бъдем последни бедняци сред цялото това богатство, което ще ни се изплъзва, щом понечим да го уловим, същински нови танталовци до деня, в който намерим начин да внесем порядък в това море от информации, да ги организираме стабилно.

Разказът ни дава картина на света, но тази картина неминуемо е невярна. Ако искаме да обясним на Пиер кой е Пол, залавяме се да му разказваме неговата история: сред спомените си, сред натрупаните знания подбираме определен брой, от които ще скалпим „образ“, при това много добре знаем, че в повечето случаи се проваляме в една или друга степен, че портретът, който сме нарисували, е неточен в ред отношения, че отделни аспекти от личността, които познаваме отблизо, не „пасват“ с предложената от нас представа.

И това е така не само когато разговаряме с трето лице; разминаването е също толкова голямо, когато разговаряме сами със себе си. Внезапно научаваме изумителна „новина“, която засяга Пол. „Но как е възможно?“ питаме се ние. А после споменим изплува. Не, той не е скрил от нас това свое намерение или тази страна от неговата си и дори ни е говорил надълго по въпроса, но сме забравили всичко това, изключили сме го от нашето „резюме“, не сме знаели как да го навържем с останалото.

И така, колко много илюзии между нас и света, между нас в другите, между нас и самите нас!

А е по силите ни да назовем, да проследим тези илюзии. Известно ни е, че в това, което ни разказват, има неверни неща, не само погрешни, но и измислени, известно ни е, че една и съща дума „история“ означава едновременно истина и неистина, означава нашата представа за света в движение, „всемирната история“ и приказките, с които приспиваме децата и детето у нас, което все не заспива. Най-бъте известно ни е, че дядо Горно не е съществувал по същия начин като Наполеон Бонапарт.

Във всеки един миг ние сме принудени да правим разграничение в разказите между действително и въображаемо, граница твърде нестабилна, с твърде много шупли, която непрестанно се отдръпва, тъй като онова, което до вчера сме възприемали като действително, „знанието“ на нашите баби и дядовци, което ни е изглеждало повече от очевидно, днес го обявяваме за плод на въображението.

Немислимо е да се самозалъгваме, че тази граница е веднъж завинаги фиксирана. Опитайте се да прогоните въображаемото, то се завръща в галоп. Единствения начин да стигнем до истината, да издирим истината е да съпоставяме неуморно, методично това, което разказваме по навик, с онова, което виждаме, чуваме, получаваме като информация, следователно да „работим“ над разказа.

Романът — фикция, подражаваща на истината — е най-подходящото място за този вид работа. Но щом резултатите от нея бъдат почувствувани достатъчно осезателно, тоест щом романът сполучи да се наложи като нов език, да наложи нов език, нова граматика, нов начин на свързване на подбраните като примери информации помежду им, за да ни посочи накрая как да отсеем отнасящите се пряко до нас, той ще оповести принципното си различие с онова, което се говори всеки ден, и ще прерасне в поезия.

Безспорно съществува наивен роман, съществува наивно потребление на романа като средство за отмора или развлечение, което позволява да се запълнят един-два часа, да се „убие времето“, а и всички най-велики произведения, най-учените, най-амбициозните, най-строгите са по необходимост във връзка със съдържанието на тази необозрима мечта, на тази разсеяна митология, на това безгранично общение, но те изпълняват и друга функция, много по-различна и безусловно решаваща: променят начина, по който ние възприемаме и разказваме света, следователно променят света. Подобна „прицеленост“ не е ли достатъчна, за да оправдае всички усилия?

2. Хронологична последователност

Разказвачът в примитивния смисъл, „аедът“, който държи, както се казва, аудиторията в напрежение, за да я отъждестви по-пълно със своите герои, трябва да ѝ представи събитията в предполагаемия ред, в който те са ги преживели. При това положение времето на разказа се явява един вид съкращаване на времето на приключението.

Казвам събитията, тъй като от самото начало е ясно, че не може да се слезе под определено стъпало, че не става въпрос за реда на думите, нито дори на изреченията, в най-добрия случай за реда на епизодите. При все, че тази най-груба линейна подредба се натъква на трудности от всякакъв род: нишката се къса, пресукава се. Препрочетете при случай „Одисея“.

Всеки път, когато две основни действащи лица, след като са се срещнали, трябва да се разделят, ние сме принудени да изоставим за известно време приключенията на единия, за да разберем какво е правил другият през това време.

Всеки нов персонаж, ако се вгледаме по-отблизо, повлеча обяснения, отнасящи се до неговото минало, връщане назад, и много скоро най-съществено за разбиране

на разказа ще се окаже не миналото на този или онзи, а това, което другите знаят или не знаят за него в даден момент; следователно ще трябва да се предвидят изпенади, признания, разкрития и прочее.

Балзак, умножавайки персонажите и връщайки се неуморно към тях, по необходимост се е сблъскал с този проблем, който разглежда издълго в предговора към „Евина дъщеря“.

„Насред някой салон срещате ваш познат, когото от десет години не сте виждали: сега той е министър-председател или капиталист, а на времето сте го познавали без редингот, без нюх за обществените или личните дела. Възхищавате се на неговото блестящо положение, удивлявате се на богатството или на уменията му. Сетне се оттегляте в едно зъгълче на салона и там някой словоохотлив човек с талант на разказвач за някакъв си половин час претворява пред вас живописната история на десетте или двадесетте години, които сте пропуснали. Често пъти тази скандална или достопочтена, прекрасна или долна история ще ви бъде разказана чак на другия ден или месец по-късно, а понякога и на части. Нищо на този свят не е монолитно, всичко е мозаично. Може да разкажете хронологично само историята на отминалото време, но тази система е неприложима към настоящето, което не спира своя ход.“

От това положение обикновено се излиза, като разказът се организира около една доста груба хронологична нишка, при което всяко уточнение в датите излага на опасност самата тази „форма“, около която налуки се струпват позовавания, спомени, пояснения. Насочим ли вниманието си към този проблем, установяваме, че фактически нито един класически роман не е в състояние да следва естествения ход на събитията (впрочем хуманистичната поетика не препоръчваше ли да се започне повествованието или представлението *in medias res*¹?), следователно налага се да се проучат временните структури на последователност.

3. Времени контрапункт

Неотслабващото усилие да се следва строгата хронология, като се избягва всякакво връщане назад, води до удивителни констатации: всякакво позоваване на всемирната история става невъзможно, както и всякаква препратка към миналото на срещаните действащи лица, към паметта и отгук невъзможен става всякакъв поглед отвътре. Действащите лица при това положение по необходимост се превръщат в предмети. Могат да бъдат видени само отвън и е почти невъзможно да бъдат накарани да проговарят. И обратно, с въвеждането на една по-усложнена хронологична структура паметта ще се открие като един от нейните частни случаи.

Трябва веднага да отбележим, че фактическите хронологични структури се отличават с таква главозамайваща сложност, че и най-находчивите схеми, привлечени било в изграждането на творбата, било в критическото ѝ проучване, ще бъдат винаги само груби наподобявания. Това не им пречи да хвърлят обилна светлина. Редното е да се започне от първото стъпало.

Когато епизодите, разказани посредством „връщане назад“, на свой ред също се подреждат в хронологичен порядък, получава се наслагване на две временни вериги като на два гласа в музиката. Чист пример за такъв „диалог между две времена“ намираме още в „История на едно страдание“, която е част от „Стадии по жизнения път“ от Сърен Киркегор. Повествователят в него води „дневник“ на предишната година, като го изпъстря с бележки за настоящето:

„Редовете, които пиша сутрин, се отнасят за миналото и принадлежат на изтеклата година; онези, които в момента пиша, тези „среднощни мисли“, съставляват дневника на годината, която тече.“

¹ В средата на цешата, като се започне от най-главното (лат.). В. пр.

Именно между тези два „гласа“ се извява „плътността“ или психологическата „дълбочина“.

Тук паралелността е търсена особено грижливо. Разбира се, ние можем да увеличим броя на гласовете. Да си представим, че повествователят води не двоен, а четворен дневник; преобръщенията в хронологията неизбежно ще се умножат в рамките на произведението. Ще рече да се тръгне обратно срещу течението на времето, да се навлезе все по-дълбоко в миналото подобно на археолога или геолога, които при своите разкопки се натъкват най-напред на по-нови пластове, а след това постепенно достигат до най-старите.

Появата на нови данни понякога променя това, което знаем за една история, до такава степен, че се налага да я разказваме по два или повече пъти.

Паралели, преобръщения, репризи — музикалната теория показва, че тук става въпрос за елементарни дадености на нашето възприятие за време.

Оказва се, че всяко събитие може да бъде изходна и приземяваща точка за няколко повествователни вериги, един вид фокус с повече или по-малко изразена притегателна сила по отношение на това, което го заобикаля. Повествованието не е веле линия, а повърхност, по която засичаме определен брой линии, точки или видими натрупвания.

Към връщанията назад следва да прибавим и всички погледи напред, каквито са плановете за бъдещето, този свят на възможностите.

4. Времева прекъснатост

Всеки път, когато напускаме един повествователен пласт на разказа заради друг, „нишката“ се къса. Всяко повествование ни се представя като ритмично редуване на пълни и празни тактове, тъй като е невъзможно не само да се предадат всички събития в линейна последователност, но и в рамките на една завършена поредица от епизоди да се проследи целият низ от факти. Ние изживяваме времето като прекъснатост само в определени моменти. От време на време разкажат ще приижда на приливи, по между тези островчета почти неусетно ние ще правим огромни скокове.

Навикът не ни позволява да обръщаме внимание на някои изрази в най-грижливо извезаните, най-плавно разгръщащи се творби, от рода на: „на другия ден“, „след известно време“, „когато отново го срещнах“.

Тъй като съвременният живот неимоверно изостри екстремността на тази прекъснатост, мнозина автори прибегнаха до накъсване на повествованието на блокове в желанието си да ни накарат да почувствуваме по-добре разрывите; този подход бележи безспорен напредък, но както досега връщанията назад ставаха случайно в процеса на самото писане, по моментно вдъхновение, стихийно, така и тези накъсвания често пъти са не дотам обосновани.

Изводът е, че трябва да се изработи техника на прекъсването и скока, като за целта се проучат обективните ритми, на които фактически се основава нашата преценка за време отгласите вътре в самия този елемент. И тук също, ако отделим внимание на това, което обикновено се преценява като разбиращо се от само себе си, ще разкрием неизчерпаемо богатство.

Когато в начало на изречение употребяваме израз като „на другия ден“, всъщност преpraщаме към един основен ритъм на нашето съществуване, към обновлението, което настъпва всеки ден със събуждането от сън, към тази толкова осъзната и предвидима форма, каквато е за всички нас денят. Времето в случая е улосено в неговото главно подразделение. Всяко събитие не само ще бъде отправна точка за анкетирание върху онова, което го е предхождало, и онова, което го е последвало, ще го последва и може да го последва, но и ще събуди отгласи, ще запали отблясъци във всички области на времето, които предварително му откликват — предишния ден или следващия ден, седмицата преди това или седмицата след това — с една дума,

изобщо във всичко, което може да придаде конкретен смисъл на изразите „предшляя път“ или „следващия път“.

Така всяка дата предлага цял спектър от хармонизиращи дати.

5. Скорости

Празният ред, поставянето един под друг на два параграфа, описващи две отделени във времето събития, изпълва при това положение като възможно най-бързата форма на разказ, при която скоростта заличава всичко. В рамките на този интервал авторът може да въведе допълнителни ориентири, което ще принуди читателя да употреби известно време, за да премине от единия параграф към другия, от едно събитие към другото, и най-вече да определи за себе си някакъв мащаб между времето за четене и времето на самото приключение.

В най-простия случай, когато някой разказва, има вече наслагване на две времена, при което времето на разказа е съкратеният израз на другото. Но от момента, в който можем да говорим за литературен „труд“, ще рече от момента, в който се насочим към областта на романа, задължително ще наслагват най-малко три времена: времето на приключението, времето на написването и времето на четенето. Времето на написването често пъти се отразява в самото приключение с намесата на повествовател. Между тези две различни протичания обикновено се предполага нарастване на скоростта: така авторът ни предоставя резюме, което ни отнема десетина минути (самият той може да е употребил два часа, за да го напише), на разказ, за който на дадено действащо лице ще са нужни два дни и който се отнася за събития, разпростиращи се на две години. Следователно можем да говорим за различни организации на скоростите при разказа. Лесно е да се схване значението, което могат да придобият в този смисъл пасажите, в които се получава съпадение между времето за четене и времето за протичане на онова, което четем, например при всички диалози, въз основа на които ще могат да се изтъкнат такива именно забавяния и избързвания.

В епистоларния роман на XVIII век четенето вече се възвежда като основополагащ елемент в рамките на разказа. Действителният читател, в случая ние, ще употребим приблизително толкова време, колкото и Жюли д'Етанж², за да прочете писмото на Сен-Прьо³; фактически ние налагаме на този фиктивен читател нашия диапазон, а всичко останало след това ще се нагажда по него.

Идеалният случай при всекидневния разказ, разбира се, е да подберем само най-важното, „знаменателното“, с други думи, онова, което може да замести останалото, онова, в което останалото се съдържа, и така да го премълчим и дори, прибягвайки до степенуване, да се „спрем“ на същественото и да се „плъзнем“ по второстепенното. Но такъв паралел между заемащата от един епизод дължина и неговата смислова функция в огромното множество от случаи е чиста илюзия; една-единствена дума може да има по-големи последствия от цяла една дълга реч. Въз връзка с това ще се натъкнем на структурни инверсии. Значението на даден момент ще може да се открие чрез неговото пропускане, чрез проучването на неговите околности и така да се внуши усещане за нещо липсващо в тъканта на разказа или за нещо прикрито.

Това може да се постигне само чрез методично използване на времевите ориентири — тъй като само ако сме се погрижили да упоменем къде е бил Пиер в понеделник, във вторник, в четвъртък, в петък и в събота, срядата изведнъж ще се

^{2,3} Герои от епистоларния роман „Жюли, или Новата Елоиза“ от Жан-Жак

очертае като пропуск (този похват се среща още в криминалния роман) — или чрез щателно описание на покрайнините, на съзнателно пропуснатите места, на онова, което в даден момент ни възпрепятства да узнаем нещо повече за тях.

6. Свойства на пространството

Ние изживяваме протичането, хода на времето само откъслечно. Всеки един отрязък в нашите представи безспорно е ориентиран, има времетраене и подлежи на ориентиране спрямо другите отрязъци, но това не ни пречи да го възприемаме като отрязък на фона на някакъв пропуск или невнимание.

На практика, за да може да бъде проучено времето в неговата непрекъснатост, сиреч да се открият липсите, необходимо е то да се наложи върху някакво пространство, да се разглежда като пробег, като маршрут с определена дължина.

Не е ли показателно, че метафорите, които Бергсон употребява, за да ни направи възприемчиви към някои „непрекъснати“ аспекти на нашата представа за време, са именно, макар и сам той да не си дава сметка за това, типично пространствени метафори: потокът на съзнанието, реката, конусът на паметта или бучката захар, която ни приканва да наблюдаваме, докато се стая малко по малко в чаша вода, експеримент, създаващ ни такова усещане за забавеност („трябва да се изчака захарта да се разтопи“) само защото сме в състояние да пресмятаме — по това какво остава от първоначалния обем — скоростта на протичащия процес?

Именно плъзгайки поглед по едно ясно въобразимо пространство, ще можем истински да проследим хода на времето, да изучим неговите аномалии. Но пространството, в което живеем, съвсем не е това на класическата геометрия, а още по-малко нашето време е съответстващото на него време от механиката; това е пространство, в което посоките съвсем не са равнозначни, пространство, задръстено с предмети, деформиращи всички наши маршрути, където движението в права линия от една точка до друга, обобщено взето, е невъзможно, с достъпни или недостъпни области (вътрешността на предметите например) и най-вече разполагащо с цяла система от връзки между различните си точки: транспортни средства — доказателства за това, че психологическите отдалечености не могат по никакъв начин да бъдат сведени до картографските.

Един опит за прилагане на прости геометрични фигури към психологическото пространство ще ни позволи да разбулим най-разнообразни свойства на същото това пространство, обикновено отминавани с мълчание. По такъв начин ще могат да бъдат проучени методично неговите плътности, направления, потенциалните начини за въздействие на различните местонахождения едни спрямо други. Физическото преместване на индивида — пътуването, ще се схваща като частен случай от едно „локално поле“, както се казва „магнитно поле“. Местата винаги са исторически обусловени било по отношение на биографията на индивида, поради което всяко преместване в пространството ще повлече преустройство на времевата структура, промени в спомените или в бъдещите замисли, в онова, което изпъква на преден план с различна дълбочина и проникновеност.

Нека отбележим мимоходом, че ако е лесно да се намерят точки на относително съвпадение, що се отнася до времетраенето, то обичайната форма на нашите книги не позволява това да става така пряко с пространствата. Ето кое обяснява усиленото, лъхащо от някои съвременни произведения, да наложат на въображението на читателя „видения“ без всякаква двусмисленост, подробните описания на предмети с техните точни размери и разположение на детайлите — кое е горе, кое вдясно — този нов оптически реализъм, който предизвиква такова удивление.

Подчертаното внимание към предметите отвежда неизбежно към проучване на особеностите на самата книга като предмет, към системно оползотворяване на нейното пространство, използване на илюстрации и прочее.

7. Лица

При четене и на най-обикновения епизод в един роман винаги са замесени три лица: автор, читател, герой. Последният приема обикновено граматическата форма на глагола за трето лице: той е този, за когото ни се говори, чиято история ни се разказва.

Въпреки това лесно е да се установи какви предимства може да извлече авторът, ако въведе в своето произведение представител на самия себе си, повествовател, който да ни излага своята собствена история, да казва „аз“.

Формата „той“ ни оставя отвън, докато „аз“ ни дава достъп до вътрешността, за съществува опасност тя да се окаже непристъпна за нас като тъмната станчка, в която фотографът проявява негативите си. Въпросният персонаж не би могъл да ни каже какво знае сам за себе си.

Ето защо понякога се въвежда представител на читателя, на това второ лице, към което е отправена речта на другия — онзи, на когото разказваме собствената си история.

Първото и особено второто лице в романа не са обикновени местоимения като онези, с които си служим в действителните си разговори. Формата „аз“ всъщност крие „той“, а „вие“ или „ти“ — двете други лица, между които се установява един вид преливане.

Усилието на авторите ще цели да направи възможно по-явно това преливане между лицата на глагола и действащите лица: така в романите, съставени от писма, всеки по-значим герой става на свой ред „аз“, „вие“, „той“.

Към тези размествания ще се прибавят и натрупвания: повествователят подобно на романиста „предоставя думата“ и първото лице на някой друг.

С това се постига цяла една местоименна архитектура, която ще позволи да се внесе в романното цяло нова яснота и съответно да се издирят и изобличат възможни нови неясноти.

Едно по-обстойно проучване на местоименните функции би разкрило тясната им връзка с времевите структури. Да вземем само един пример. Похват като „вътрешния монолог“ е връзката между разказа в първо лице и въображаемото заличаване на всякаква дистанция между времето на приключението и това на разказа, при което действащото лице ни разказва своята история в момента, в който тя се случва. Понятие като „подразговор“ позволява да разчупим затвора, в който остава арестуван класическият вътрешен монолог, и да мотивираме много по-убедително връщанията назад, припомнянията.

Играта на местоименията позволява не само да се разграничат персонажите един от други, тя е и единственото средство, с което разполагаме, за да разграничим успешно различните равнища на осъзнатост или на датентност, от които е съставен всеки един, за да се намери мястото им сред другите и сред нас самите.

8. Преобразуване на изреченията

Връзки между времена, места, лица — ето ни в стихията на граматиката. Ще ни е нужно да призовем на помощ всички ресурси на езика. Кратката фраза, която ни препоръчваха някога нашите преподаватели, „лекокрила с къса дрешка“ вече няма да ни задоволява. Излезем ли веднъж от утъпканите пътеки, ще трябва да уточним каква е „връзката“ между две следващи непосредствено едно след друго изречения. Няма да е достатъчно вече тя да се подразбира. Щом се стигне дотам, кратките изречения, ако е нужно, ще се обединят в големи, което ще позволи да се оползотвори по-пълно — както това правеха някои велики писатели от миналото — великолепният набор от форми, които ни предлагат нашите спрежения.

Когато тези глаголни цялости се разраснат прекалено, съвсем естествено те ще се разделят на параграфи, ще се заякчат с повторения, ще се възползват от цялото многобагрне, което позволяват различните „стилове“ посредством цитати или пародии, ще обособят местата с изброяване чрез подходящо типографско оформяне. Така ученият усъвършенствува нашите оръдия.

9. Подвижни структури

Когато се отделя толкова голямо внимание на реда, в който е поднесен изходният материал, неизбежно се поставя въпросът, дали този ред е единственият възможен, дали задачата не допуска няколко решения, дали не е възможно и наложително в рамките на романното здание да предвидим различни маршрути на прочит както при посещение в катедрала или в чужд град. Писателят би трябвало в този случай да контролира творбата във всичките ѝ версии, да поеме отговорността за тях, както скулпторът е отговорен за всички ъгли, под които може да бъде заснета неговата статуя, а също и за общото движение, обединяващо отделните гледни точки.

„Човешка комедия“ на Балзак ни дава пример за творба, замислена от отделни блокове, към които всеки читател пристъпва в различен ред. Сборът от разказаните събития в случая остава непроменен. Независимо от коя врата ще влезем, случилото се си е все същото. Но би могло да се подходи и с мисълта за една по-висока подвижност, не по-малко точна и недвусмислено заявена, при която читателят става отговорен за случващото се в микрокосмоса на творбата — огледало на нашето битие — до голяма степен, разбира се, без негово знание, както и в живота всяка негова крачка, всяко негово предпочитание придобива и придава смисъл, разкрива му чувството за свобода.

Един ден несъмнено ще стигнем и дотам.

Преведе от френски Силвия Вагенщайн