

АМЕРИКАНСКИЯТ РОМАН ЗА ВИЕТНАМ: МИТ, ИСТОРИЧЕСКА И ХУДОЖЕСТВЕНА ПРАВДИВОСТ

ЙОНКА КРЪСТЕВА

...варвахме във всички митове, сътворени от най-сладкодумния и незящен митотворец — Джон Кенеди. Ако той беше принцът на Камелот, то ние бяхме неговите рицари и Виетнам беше целта на нашия кръстоносен поход.“

Ф. Капото — „Слух за война“

Виетнамският конфликт, единственият военен неуспех в историята на САЩ, доведе до разцепление на нацията, до противоречиви мнения по отношение на неговите цели и мотиви, породил чувството на угризение и вина. Както става ясно от много писмени източници, по силата на мълчаливо споразумение американският народ като че ли е решил да забрави за Виетнам. „Това, което ни парализира, не бе само вината към Виетнам, но и неспособността ни да погледнем нещата право в очите и да ги разберем; откъзът ни от перспективата на миналото да приемем моралния си дълг към бъдещето“, споделя Питър Мартин¹. Но с течение на времето назрява необходимостта да се оцени това събитие и да се намери мястото му в американското историческо и културно битие. Все по-често се появяват произведения като „Победители и победени“ (1972) на Глория Емерсън, които са едновременно мотивирано обвинение към американското общество за нежеланието му честно да приеме някои събития от своята най-нова история и трезва и критична преоценка на последната. В тях ангажирането на Америка с военна помощ за една от страните в гражданската война и траматичните последствия от това действие се разглеждат като резултат от безрезервната вяроност към романтичния мисионерски идеализъм, характерен за една отминала епоха и изкуствено възроден от президента Кенеди в началото на шестдесетте години. Тази безкритична преданост към моделите от националното минало се посочва от много автори като една от основните причини за участието на голяма част от младежите във войната, убедени, че служат на благородна кауза.

Първоначалната представа за Америка се изгражда върху две противоположни по смисъл и ценностно съдържание митологеми — за градината и за пустинята, — които оформят представите и очакванията на преселниците и отразяват спецификата на новата среда, в която съществуват. Идеята за хаоса е заложена в митологемата за пустинята — девствената земя, която е непристъпна, населена с духове, враждебна към заселника пионер. Този митичен прадед е преди всичко воин мисионер, призван да отвоюва от силите на мрака „обетованата земя“ и да утвърди

¹ P. Martin. Coming to Terms with Vietnam. Harper's. Des., 1980, p. 41.

рая на земята. Следователно и тук се среща с митологичната опозиция хаос — космос и с културния герой родоначалник, който по силата на основополагащата функция на своите действия се превръща в универсален модел за поведение. Още в самото начало можем да забележим как библейският мит за преселението и завоеванията се превръща в история. Заселничните пионери не символизират Христовите войници, те са Христовите войници, за тях е характерно митологично възприемане и разбиране на действителността. Показателно е, че и революцията, и Гражданската война са били тълкувани като доказателства за божия промисъл, като задължителни събития в сътворението на „новия свят“².

Особено значение за психиката и за поведението на американеца, както и за цялостната му концепция за света придобива точно тази междинна, разделяща цивилизацията от девствената природа, от която се ражда типично американският мит за границата. Идеята за вечно преместващата се на запад граница, предоставяща неограничени възможности за експанзия, дава храна за оптимизма, романтизма и предприемчивия дух на американеца. Това разделително пространство с царството на война мисионер, на каубоя, на „благородния дивак“ — типични представители на един непознат дотогава свят. Постепенно те се превръщат в култови герои, чието поведение е образец за масово подражание.

През шестдесетте години митът за границата и за покорителя на неусвоени територии бе отново възроден и служеше като модел за обществени и лични действия. В своето задълбочено и пространно изследване „Фаталната среда: митът за границата в епохата на индустриализацията (1800—1890)“ Ричард Слоткин убедително доказва приемствеността между „индианските войни“ и Виетнам, почиваща на митологична интерпретация на историята. Непрекъснатото възкресяване на мита за обясняване на военни действия демонстрира неговите функции като идеология и историческа памет, а в този случай — и като теория за социално и икономическо развитие на САЩ: „...поколения американци превърнаха нашите войни с индианците в историческа притча и мит, където конфронтацията между червенокожите и бледоликите се превърна в символична легенда за интерпретиране на същността на историческите събития“, посочва Слоткин³. Разигралите се във Виетнам събития още веднъж доказват устойчивостта и функционалността на мита, който доминира в мисленето и предопределя политиката на нацията, илюстрирайки по този начин и тезата на Клод Леви-Строс, че „Нищо не наподобява така митологичното мислене, както политическата идеология“⁴. Митичната вяра на заселника пионер в неговото избраничество не е чужда и на неговия потомък от ХХ век. Тя подхранва чувството за изключителност, убеждението, че американският тип демокрация е най-прогресивен и трябва да бъде предложен и на други общества. Вярата, че по този начин носи добро на света, мотивира участието на американския войник във всички милитаристични действия на неговата страна.

Налице са съществени прилики в начина, по който се схващат войните с индианците и тази с виетнамския народ. И в двата случая американците навлизат в страна, чиято история и култура не познават и не уважават. Срещата с една трудно преодолима, криеща непредвидени опасности природа до голяма степен намалява ефективността на традиционните бойни стратегии и има фатални последствия. И при двете войни населението използва непознат, неудобен и непонятен стил на военни действия. Тези аналогии заедно с многобройните подвеждащи „художествени версии“ на масовото изкуство (типичен пример е „Зелените барети“ на Мур) внушават на бойците, че това е още една индианска война, а те са продължители на героичното минало на техните предци, призвани от хаоса на варварството да изградят нова цивилизация по образ и подобие на своята. Макар че митът за грани-

² R. Slotkin. The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization. 1800-1890. Wesleyan University Press, Conn., 1985, p. 34.

³ Ibidem, p. 19.

⁴ Вж. сп. Литературна мисъл, 1988, кн. 4, с. 138.

щата повествува за събития от „свещеното минало“, неговата структура се съотнася с миналото, с настоящето и с бъдещето. В този смисъл можем да определим мита за границата като архитипен спрямо американската психика, поведение и отношение към света.

За да служи като модел и образец, всеки мит трябва да бъде максимално опростена схема. Но за да има конструктивна приложимост в обществото, необходимо е тази схема непрекъснато да се проверява и прецизира по отношение на нейната адекватност спрямо конкретния исторически контекст. Именно липсата на проверка на явленията на американската култура и на истинността на тяхната интерпретация се отчита като основна причина за допускането на „грешката“ по отношение на Виетнам. Поради това в основен обект на изследване в личните повествования за тази война се превръща проблемът за автентичността на познанието за културните феномени и техния живот в дадена епоха. Съдбата на автора герой се преплита и определя от съдбата на тези културни феномени, а процесът на неговото самосъзнание върви успоредно с изграждането на ценностно отношение спрямо тях.

През 1977 г. в своето изследване на проблематиката на „новата публицистика“ Джон Холуей писа: „Социалните проблеми продължават да изникват пред нас, но университетите са спокойни и виетнамската война вече е предмет на историците, а не на журналистите.“⁶ Но времето непрекъснато доказва, че темата съвсем не е изчерпана. За задълбочената и убедителна художествена интерпретация на дадено историческо събитие е необходима по-голяма времева и естетическа дистанция. Най-популярната книга за Втората световна война от американски автор — „Параграф 22“ на Хелър, излезе шестнадесет години след края на войната, а „Кланица 5“ на Вонегът — след двадесет и три години. Виетнам присъства в настоящето на американския народ и продължава да измъчва съвестта на тези, които волно или неволно са взели участие в тази драма. През 1977 г. се появяват „Дописки“ на М. Хер, всепризнатата класика на „новата публицистика“ на тази тема; „Слух за война“ на Ф. Капюто; през 1978 г. — „След Качато“ на Тим О'Брайън; през 1978 — „Огнен поля“, през 1981 — „Чувство за достойнство“ на Джеймс Уеб; през 1983 — „Размисли в зелено“ на Стивън Райт и много други. Основните въпроси, които те поставят, са: „Как се стигна до Виетнам?“ и „Научили ли сме нещо от тази война?“ На последния Робърт Стоун, авторът на „Редови войници“ (1973), отговаря така: „Надявам се. Трудно е да се научим. Трудно е едно общество да абсорбира даден опит. Мисля, че ако след петдесет години попитаме някого „Какво е Америка?“, „Какво означава да си американец?“, тогава може би ще знаем, но не и преди това.“⁶ Този отговор недвусмислено сочи, че вниманието на писателите ще бъде още дълго ангажирано с анализа на социално-психологическите измерения на това събитие.

Журналисти, писатели и историци са единодушни в мнението си, че войната с Виетнам е от изключителна важност за американската история, но още не е осмислена нейната съдбовност за формирането на американския национален характер и самосъзнание. „Виетнам беше необикновено важно нещо за тази страна“, казва Тим О'Брайън, „като незараснал белег от рана или като чуждо тяло, около което организмът е изградил защитна стена, но то се е сраснало с нашата история, то е част от дефиницията за самите нас, за това, кои сме ние.“⁷ Това нашествие се приема като разрыв с историческото минало и внася объркване по отношение на валидността и надеждността на официално приемани вървания, норми на поведение, начин на мислене. На първо място то доведе до поставянето на екзистенциалните въпроси: „Кои сме ние? Как станахме такива, каквито сме?“, а на второ място внуши необходимостта от преоценка на основните концепции за предимствата на едно ви-

⁶ J. Hollowell, Fact & Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel. The University of North Carolina Press, 1977, p. 148.

⁶ R. Stone. Two Interviews. — In: Modern Fiction Studies, 1984, p. 154.

⁷ Ibidem, p. 154.

сокоразвито технократично общество, което не отделя достатъчно внимание на адекватното формиране на човешкия фактор в съответствие с темповете на напредване на техническия прогрес.

Доминиращата тематика в тази проза, определяща нейните структурно-функционални особености, може най-общо да се определи като противоречиво и конфликтно възприемане на действителността от героите вследствие на конфронтацията им с един амбивалентен, враждебен и неразбираем свят. Откриваме и общи основни мотиви: невероятната неподготвеност на американския войник за конкретната действителност; нетрадиционността и уникалността на военните действия, изразяваща се в сблъсъка на супертехниката на САЩ с възможностите на една аграрна страна; магията и хипнотичната сила на войната. Всички произведения извеждат на преден план темата за търсенето на нови комуникативни форми на езика, чрез които да се разкрие дълбокият смисъл на събитията, да се обясни „тайната история“ (израз на М. Хер) за Виетнам. Пряко свързана с тази проблематика е и темата за безнравствеността на масовото изкуство, което чрез насаждане на готови шапми с пропаганден характер моделира инстинктивно действаща, агресивна личност.

Писателите, отразяващи този конфликт, се оказаха в ситуация, сходна с тази на техните предшественици от предишните войни — Хемингуей, Мейлър, Хелър, Вонегът. За художественото осмисляне на нетрадиционен жизнен опит и на последствията от размесването на нравствените ценности в живота на съвременното поколение са необходими нови технически решения, нов тип проза и стилово-езикови средства. В своите търсения М. Хер, Ф. Капюто, Р. Ковик, Р. Стоун, Т. О'Брайън, С. Райт продължават и обогатяват тенденциите в жанра на военния роман, очертани от Мейлър, Хелър и Вонегът, засилвайки експерименталния и социално-критичния характер на прозата. Основното, което осигурява приемственост в традицията, е и предметът на изследване — не самите военни действия, а последствията от тях и процесите в обществото, довели до тях.

Шестдесетте години в американското общество са характерни с решително отхвърляне на предишни модели и нравствени норми, образци на поведение и начин на реагиране на политически събития, а в литературата — с динамизъм, изразяващ се в непрекъснато нарушаване на установения канон. В борбата на идеи, в търсенето на устойчиви нравствени норми и алтернативи за личен и социален живот писателите са будната съвест на нацията, дълбоко ангажирани с шокиращите събития на десетилетието, активни участници в протестните движения и проникновени интерпретатори на съвременната история. Типичен пример е кариерата на Норман Мейлър, който още в нейното начало заявява непоколебимата си лоялност към „идеята за революция в съзнанието на нашата епоха“⁸, целеща поврат в духовния живот на нацията. Като гаранция за постигането на тази цел той приема активната гражданска позиция на писателя, чийто истински предмет на изследване трябва да бъдат предимно актуални исторически събития. „Армиите на нощта: историята като роман, романът като история“ (1968), „Пожар на луната“ (1970) и „Песента на палача“ (1979), по думите на Джон Хелман, са „образци на публицистично-металитературната естетика“⁹ на Мейлър, утвърждаващи новата тенденция в американската литература. Всички тези процеси говорят за издигането на социалната роля и на моделиращата функция на сериозното изкуство, а произведенията на виетнамската тема, които по мнението на много литературоведи са „... по-задълбочен и респектиращ литературен отзвук, отколкото литературата за която и да е друга война“¹⁰, са убедителна илюстрация на тази теза.

⁸ R. Poirer. Mailer. Fontana, 1972, p. 59.

⁹ J. Hellmann. Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction. University of Illinois Press, 1981, p. 37.

¹⁰ See Journal of Popular Culture, 1987, Winter, p. 160.

Първите отклици на всяко значимо историческо събитие по традиция са мемоарни творби и репортажи, стремящи се да предадат достоверно хода на военните действия. В случая това са „Роден на 4-ти юли“ на Р. Ковик, „Дописки“ на М. Хер, „Слух за война“ на Ф. Капюто и др. Трябва да отбележим, че те не приличат на традиционната мемоарна или журналистична проза, а принадлежат към жанра на „новата публицистика“, който се наложи през 60-те години благодарение на новаторските решения на Том Улф, Норман Мейлър и Хънтър Томпсън. В техните творби автобиографичното аз-повествование се съчетава с изразните средства на експерименталната проза на ХХ век. Вместо хронологическата последователност на събитията и „обективността“ на репортажа те предлагат изследване на спомена за войната чрез съпоставяне на ситуации от миналото и настоящето и проследяване на еволюцията на национални ценностни представи и вярвания.

Редом с „новата публицистика“ се обособи и една втора група произведения, към която спадат „След Качато“ на Т. О'Брайън, „Редови войници“ на Р. Стоун, „Размисли в зелено“ на С. Райт, „Без фанфари и барабани“ на Дърдън и др., които особености на поетиката ги родят с „магическия реализъм“ на Маркес и с неомитологичната експериментална проза. Симптоматичен за новия вид литература на индиректното изображение е романът на Мейлър „Защо сме във Виетнам?“ (1967), който на пръв поглед няма нищо общо с това историческо събитие, но убедително показва как дадени тенденции в националния живот неотменно водят към него. Не е случаен и фактът, че Виетнам беше предречен от една „смешна“ книга, „Параграф 22“ на Хелър, като впоследствие всички ветерани от войната признаха, че Хелър „не е бил достатъчно луд, когато е писал книгата“.

И в творбите с автобиографичен характер, и в художествената фикция има преемство на монтажното изграждане на текста и на художествения свят. Самият О'Брайън казва за своята книга „Ако умра в боя“, че се „състои от винетки, навързани една за друга. Те дори не са и навързани, а просто една малка винетка стои до друга и до още друга.“¹¹ Тази специфична „мозайчна“, а не линейна композиция е художествен израз на действие без цел и посока, без ясно обозрим противник, движение в омагьосания кръг на смъртта. Никой от героите не знае кога и защо е започнало всичко, разрешава ли се някакъв проблем с края на конфликта. Докато при последните две световни войни в съзнанието на човечеството останаха завинаги запечатани имената на местности, градове и реки, то при Виетнам това е невъзможно: „Виетнам ще бъде преди всичко едно място без реално съществуващи обозначения и координати, тогава, пък и сега. Само един пейзаж на съзнанието“¹², казва Филип Бедлър по този повод. Основният обект на изображение във всички романи на тази тематика е именно този „пейзаж на съзнанието“, процесите, които протичат в него, движещи се с главоломна бързина, подредени по някаква сюрреалистична логика, и накрая — търсене на реалните фактори, извикали на живот този кошмарен модел на физическа и психическа реалност. Не откриваме разгръщане на военни действия, пространството и времето придобиват съвсем непонятни измерения, хронологията губи своя смисъл. В основна наративна ситуация се превръща придвижването на персонажите към „сърцето на мрака“, където научават ужасяващи истини за себе си, а сюжетът представя различни вариации на основния конфликт — обречената на неуспех борба на американския войник с „фаталната среда“, с невидимия враг — джунглата, населена с духове. Това е един по същество митичен сюжет, който често води до поетиката на мита („Размисли в зелено“). Процесът на пробуждане на самосъзнанието на героите върви успоредно с изследването на културната история и на динамичните процеси в нея, което се осъществява предимно чрез съпоставянето на текстове, на видове реч, оформящи и различни модели на света. Художествената интерпретация на разбиването и опровержението на идеалистичната

¹¹ O' Brien. Op. cit. Two Interviews, p. 136

¹² Ph. Beidler. American Literature and the Experience of Vietnam, Athens, 1982, p. 16.

и митологична представа за американската история като героично повторение на индианските войни, формулирана от Кенеди и Никсън и канонизирана от поп-арта и средствата за масова комуникация, се превръща в парадигма на американската проза за войната в Виетнам. Обект на изследване в настоящата статия са произведенията с автобиографичен характер, типични представители на „новата публицистика“. Преобладаваща тенденция в тях е насочването на личността едновременно към нейния вътрешен свят и към нейната роля в обществото, в националната култура и история. Повествованието е изповедно и монологично. Успоредно с осмислянето и преосмислянето на събитията от настоящето и миналото се открояват особеностите на националната психика, за да се утвърдят непреходните ценности и през призмата на миналото да се обяснят някои актуални явления. Предвид посочената специфика на художествено-документалната проза намираме за най-уместно в рамките на настоящото изследване нейното разглеждане в социално-психологически план, без да навлизаме в проблематиката за поетиката.

„Новата публицистика“, една от хибридните разновидности на романа, съчетава най-модерните художествени техники с фактологията на репортажа. Както и другите експериментални форми, и тази се роди от осъзнаването на необходимостта да се излезе извън рамките на класическия реалистичен роман, защото фикцията и действителността в нашето съвремие се надпреварват в стремежа си да смаят човека със своята невероятност. „Действителността вече не е реалистична“, казва героят Сам от книгата на Мейлър „Човекът, който учеше йога“. Все по-често срещаме станалото вече традиционно за американския писател оплакване, че действителността надминава със своята фантастичност и най-неземните измислици на романиста. Този проблем беше формулиран за първи път от Филип Рот през 1961 г.:

„В средата на XX век американският писател настойчиво се опитва да разбере, след това да опише и след това да представи като правдоподобни голяма част от явленията в американската действителност. Тя изумява, тя предизвиква отвращение и гняв и накрая тя е предизвикателство към бедното ни въображение. Реалността постоянно надминава таланта ни и нашата култура ежедневно издига фигури, достойни за завистта на романиста.“¹³ Тази констатация издава и затруднеността на писателя да определи какво е социална действителност, а оттам — и да намери най-подходящата форма за нейното представяне. Коментирайки и променения характер на войната в „Слух за война“, Филип Капюто признава: „Да се пише за такава война не е лека задача. Непрекъснато се хващам, че искам да бъда ветеран от една традиционна война, чиито драматични военни кампании и исторически битки могат да бъдат художественият предмет вместо монологична поредица от засади и престрелки.“¹⁴ Всеки един от романите за Виетнам е книга в книгата, едновременно за войната и за пътуването на героя към самия себе си и към националното историческо минало. В същото време тези произведения изпълняват и критически функции по отношение на самите себе си и на американската литературна традиция, което ги определя и като металитература. Борбата на героя със себе си в търсене на своята идентичност протича наравно с борбата със словото и с търсенето на художествени средства и принципи, чрез които да се предадат тези едновременно протичащи процеси. Обикновено откриваме преплитането на три темпорални пласта — периода преди Виетнам — време на невинност и незнание; на по-близкото минало — време на разбиване на илюзиите; и на настоящето, когато се съпоставят тези два минали периода и се търси истината за себе си и за света. Следователно всички тези творби следват модела на романа на възпитанието и на посвещаването на младежта в тайните на живота. Много често въображението на романиста не се стреми към изграждането на една реалност, а изследва вероятните варианти на действителността, което е илюстрация и на идеята на Борхес за възможните

¹³ Ph. Roth. Writing American Fiction. — In: The American Novel Since WWII. N. Y., 1969, p. 144.

¹⁴ Ph. Caputo. A Romance of War. New York, 1977, p. XII.

светове. Най-сполучлив образец на този вид проза е „След Качато“, където смисълът на творбата се поражда от интерференцията на три възможни художествени свята.

Според Д. Холоуей многообразието на художествените форми в американската проза „най-успешно внашва националното объркване и катаклизмените тенденции в националния живот“¹⁵. Сред това многообразие „новата публицистика“ си завоюва една от предните позиции в литературния процес преди всичко поради тясната си връзка с актуалната проблематика на деня, при чието третиране откриваме освен репортажа и личната ангажираност и нравствена перспектива, характерни за белетристиката. Страстта на журналиста към точния детайл се съчетава с личната оценка на автора и проектира неговата социално активна позиция на писател-общественик. Обективът е насочен към репортьора, който е очевиден и интерпретатор на събитията, обект и субект на повествованието. Автори като Мейлър, Джоан Дидион, Джон Бреслин, а по-късно и М. Хер, Ф. Капюто, по думите на Холоуей, пишат „фигурализирана национална история“ (с. 10). Откриваме различни пропорции между факт и фикция, като се използва и терминът „факция“ (faction) за тяхното обозначаване. Известни са няколко термина за този вид проза — „висша публицистика“, „литература на факта“, „нефикция“ (non-fiction). Последният термин принадлежи на Труман Къпоти, който смята себе си за откривател на жанра с излизането на неговия популярен документален роман „Хладнокръвно“.

Новото течение в литературата на САЩ през 60-те години се оформя като реакция на „обективизма“ на традиционната публицистика, която, излагайки само фактите, се докосва до повърхността на нещата, без да проникне в тяхната дълбока структура и истински смисъл. Описанието на нов обект чрез традиционни езикови формули и клишета води до деформирано познание за него. Представянето на фактите без задълбочена, правдоподобна интерпретация възпитават у читателя и повърхностно възприемане, и недооценяване на сериозността и истинската значимост на дадените събития. Образността на клишетата подправя фактите, кара и най-простото нещо да изглежда познато и естествено, тушира драматизма и трагизма на явленията, притъпява сетивността на възприемачия. Деловият, лишен от оценъчен момент тон според представителите на новото течение придава делничност и обикновеност на всяко събитие, отнемайки му специфичното, неповторимото и тревожното, моделирайки неадекватни реакции и у читателя.

В опитите си да обясни разбирането си за новата документална проза Том Улф поставя ударение на „подхода към темата и предмета от нова перспектива, възможно най-пълно освободена от общоприети идеи и установени норми“¹⁶. Нещата трябва да се представят чрез поглед отвътре, чрез конструирана последователност: „Всъщност необходимостта да се пробие създадената от средствата за масова информация институционализирана проза е един от основните мотиви и теми на новите публицистични творби“ (с. 6), обобщава Хелман. Интересът на автора се премества към думата като знак, а самият той има статута на интерпретатор семиотик. Най-добрата илюстрация на тази нова позиция на автора-герой откриваме в „Дописки“ на М. Хер, където съществува опозиция между два вида реч — официалната, публична реч и индивидуалната реч на повествователя. Типичното за произведения като „Армите на нощта“, „Обсадата на Чикаго“, „Дописки“, „Слух за война“, „Роден на 4-ти юли“ е, че повествователят-очевидец е репрезентативна фигура на колективно преживян жизнен опит за разлика от традиционния роман, където се представя съдбата на отделната личност. Новото съдържание е изпълнило традиционната рамка на автобиографията и изповедта, като се използват и елементи от романа-загадка, от филмите на ужасите, митологичният сюжет за слизането в подземното царство и др. Рефлексията и реминисценцията изграждат вътрешното действие, почиващо на анализа, на прегрупирането на спомените и отсяването на най-смислово

¹⁵ J. Hollowell. Op. cit., p. 10.

¹⁶ Ibidem, p. 15.

натоварените. Най-общо поетическият принцип на този тип лични повествования може да бъде определен като „субективна автентичност“¹⁷, насочен към разкриване на индивидуалното, субективно изживяване на историята. На тази цел е подчинено непрестанното връщане на персонажите към минали преживявания, болезненото търсене на потискани и премълчавани пориви в интерес на оформянето на едно социално пригодно „аз“. Една от първите сериозни илюстрации на тази специфична поетика е книгата на Рон Ковик „Роден на 4-ти юли“. Смисълът на творбата се поражда до голяма степен от ироничното напрежение между илюзия и действителност, фалшиви и реални ценности, от несъответствието между „високите стремежи“ и недостойното поведение. На първа страница четем посвещението: „На моята страна и нейния народ, честит рожден ден!“ Но подаръкът не предизвиква радостни чувства, а неудобство и вина. След посвещението следват два епиграфа. Първият е извадка от известната реч на Джон Кенеди от 20. I. 1961 г.: „Не питай какво може да ти даде Родината, питай какво ти можеш да й дадеш“, в която се оглежда типичната реторика на американския мисионерски идеализъм и патриотизъм. Вторият епиграф е поема, написана от Ковик като отговор на призива на президента:

„Аз съм живата смърт,
денят на юбилей на инвалидна количка,
аз съм вашият янки-дудъл денди,
вашият джонюейн, завърнал се у дома,
фойерверките на 4-ти юли,
искрящи във гроба.“¹⁸

Показателно е изписването на името на Джон Уейн — образец за всеки американски войник — с малки букви и като нарицателно име. Това внушава както редуцирането и обезличаването на митичния воин-герой, така и изпразването на самата представа от позитивно съдържание. Ироничният подтекст на заглавието се засилва и от факта, че на 4-ти юли 1976 г., когато излиза книгата, се чествува двестагодишнината на САЩ — оттук и пълното идентифициране на съдбата на героя с тази на неговата страна. Съпоставените текстове са ярък пример за конфликтването и антагонизма между двата вида слово — публичното и личното. Принциплът на противопоставяне определя структурата и метода на изграждане на повествованието и на текста в цялата книга, един вид контрапунктов монтаж, където традиционната патриотична реторика е подкопана и обезсмислена от разобличителното, точно слово на автора. В „Роден на 4-ти юли“ повествованието в първо лице се редува с повествование в трето, съпътствувани с диахронни разрези и преходи в хронологичното време. Това „раздвояване“ на разказвача на нивото на наративната структура, което откриваме и в други произведения („Размисли в зелено“), е израз на действителното раздвояване в неговата личност по отношение на преценката на минали вярвания, представи и поведение. От друга страна, преминаването на „аз-а“ в „той“ или „тя“ води до дистанциране от субективния свят, което е и гаранция за обективност на преценката. Налице е стремеж за балансиране на субективното и обективното начало, който намира конкретен израз в повествователния маниер.

Произведението започва с раняването на героя, което го прави инвалид, и завършва с повторното описание на неговите мисли и усещания в този момент. Близостта и реалността на смъртта водят до отрезвяване и до преценка на позиции и поведение, взети за даденост. Първата реакция е силно желание за живот: „Единственото нещо, за което мислех, което ми идваше на ум, беше да остана жив“ (с. 15). Патриотизмът и героизмът разкриват изведнъж своя наивно-детски характер: „Моя, помогнете — пицяха те (ранените — б. м., Й. Кр.). О, Исусе, вече бяха като малки деца, а не като морски пехотинци, не като тези на постерите, не като в онези

¹⁷ Вж. „Немски тримесечник за литературознание и история на духа“. — Литературна мисъл, 1986, кн. 6, с. 133.

¹⁸ R. Kovic. Born on the Fourth of July. New York., 1976, p. 11.

дни в гимназията, сега беше истинското. . . Не можехме вече да бъдем смели, нямаше причина за това“ (с. 16—17). Към страха от смъртта се прибавя и шокиращото откритие, че вместо в освободител-герой авторът се е превърнал в убиец. „Мисля, че раната ми е може би възмездие за това, че убих ефрейтора и децата“ (с. 20). Темите за греха, за осквернената невинност, за покаянието и за необходимостта от започването на нов живот, оценностен по качествено нов начин, оформят патоса на творбата. Героят настойчиво търси отговор на въпросите: „Кой ме направи убиец? Кой ме превърна в „живата смърт“?“ Сцените от настоящето — пребиваването в публичния дом в Мексико, побоят заради участието му в мирната демонстрация срещу нахлуването на американските войски в Камбоджа — се редуват със сцени от детството и юношеството, между които са разположени двата най-важни епизода от войната — неволното убийство на американския ефрейтор и на групата вьетнамски деца. Истинската драма на героя започва още в болницата, където е третиран като излишен, неудобен човек, към когото често се проявяват грубост, безцеремонност и цинизъм. Физическата и психическа реалност на неговото съществуване е пълно отрицание на идеализираната представа за галантния воин-рицар, завръщаш се като победител, посрещнат с почести в родината си.

Както във всеки изповеден роман, така и тук личното повествование предполага двоен персонаж. Разказващото и разказаното „аз“ се различават до голяма степен и чрез тона на повествованието — наивно-оптимистичен на разказаното „аз“ (детството, юношеството и периода във Виетнам) и ироничен на разказващото „аз“. Например докато в описанието на раняването на героя в първа глава са предадени предимно естествените реакции на страх, разочарование, вина, наред с твърдото убеждение, че „съм ранен лошо, но направих всичко за Америка, а тя го заслужава“ (с. 26), то при описанието на същото събитие в последната глава звучат и темата за „раната за един милион долара“, и признанието: „... чувствах само, че съм изигран. Чувствах единствено безсмислеността на това да умра точно тук на това място, в този момент, за нищо“ (с. 222). Откриваме типичното за тази проза диалогично отношение на говорещия към собствената му реч, пронизана със самоирония и автопародиране. Безкористни и искрени ли са патриотизмът и героизмът на повествователя, след като са обезпечени с пари? „Светец с оръжие“ (определение на Д. Х. Лорънс) или трагична жертва и опасно оръдие на една възпитателна система с умшлено разбъркани нравствени ценности среща читателят на страниците на творбата? Зад разказаното и разказващото „аз“ стоят две диаметрално противоположни морално-естетически позиции — тази на инстинктивно реагиращия и манипулиран индивид и на зрелия и трезв писател-общественик. Колкото по-обектен става персонажът, толкова по-ясно изпква неговата речева физиономия, съответстваща на една нова индивидуалност. Сюжетът се изгражда от различното отношение на героя към мита „преди“ и „сега“, от поведението му в една „митологична ситуация“ и по-късната преоценка на това поведение. Самите разкази, езиково-стиловите средства, чрез които са реализирани, разкриват индивидуалността на автора-герой и го дефинират като характер.

Изграждането на двете лица на повествователя се извършва чрез анализ на културните феномени, на определената социална среда и говорения в нея език, породили тези образи. В детството филмите и телевизията оформят идеала на младия човек — каубоят, суперменът, офицерът от морската пехота. Тези митични национални модели възпитават шампионска психика, дух на гордост и пренебрежение към другите, както и нереална представа за собствените сили. „Винаги беше много важно да спечелиш, да бъдеш най-добрият“ (с. 186); „Няма нищо по-изискано и по-достойно от морския пехотинец на САЩ“ (с. 74), припомня си уроците на юношеството героят. „Като се здрависвах с тях (офицерите — б. м., Й. Кр.), и ги гледах втръчено, все едно, че се здрависвах с Джон Уейн и Оди Мърфи“ (с. 74). Идеалът не е извисяване и усъвършенстване на духа, в служба на разумна, съзидателна дейност, а култивиране на груба физическа сила (която често води до

упражняване на насилие и антисоциална дейност), на съета и лудо препускане след успеха. Ценностите, които трябва да изградят светогледа на младия човек, са представени в конкретни, примамливи образи и „бомбардират“ ежеминутно съзнанието му: „Бях хипнотизиран от рекламите с мускулести мъже в началото на комиксите за Супермена, показващи как един хубав младеж за една нощ може да се превърне в маса от бореща се стомана“ (с. 61). Състоянието на хипноза е най-точното определение на психическата реалност на младия човек. В такъв културен контекст условия за израстване и съзряване на личността няма, защото са отстранени творческите процеси, а в основна норма на поведение се превръща подражанието. Подражайки успешно на своите идоли, човек мисли, че е щастлив. Но всъщност той няма собствено мнение и не е свободен да избира себе си. В романа ясно се показва, че националната мания за светкавичен успех, за абсолютно първенство във всички сфери на живота и ускореното развитие потискат процесите на съзряване и самосъзнание. Поразителен е броят на младите американски герои, които никога не достигат зрелостта — Хък Фин, Холдън Кофийлд, Холи Голайтли, Гетсби, Били Пилгрим. Според съветския литературовед Г. Гачев причината за този прекъснат растеж е липсата на кърмилни сокове от майката-земя, форсираното развитие: „Тук всичко е младо-зелено. . . не успява по естествения път на набъбване на своята субстанция да достигне до зрелостта. . . момчешки нетърпелив дух цари в американската цивилизация“¹⁹, отбелязва критикът.

Авторът-герой в разглежданите творби за Виетнам с автобиографичен характер се стреми да преодолее именно тази бариера между юношеството и зрелостта. Процесът на самоосъзнаването му се представя в неговото протичане и „ставане“, показателна е и честата употреба на сегашно време. Самата романична форма е също незавършена, в процес на ставане, което всъщност е и най-реалистичното поведение на романа²⁰. Читателят е ангажиран активно и в двата процеса, защото анализирането на творческия акт на написването на книгата е неотделимо от самопознанието на личността на нейния автор. Той постепенно придобива съзнание за интелектуалния характер на своя труд, изгражда собствено отношение към истината и нов светоглед, който е отрицание на митологично-езическия светоглед, култивиран у него от културата на съответната епоха. Показателен пример в това отношение е споменът на героя в „Роден на 4-ти юли“ за първото причастие, което в традиционната ценностна система на християнския свят представлява посвещаването на детето в тайните на духовния живот, приобщаването му към вечността. „Първото си причастие приех с каубойска шапка на глава и с два пистолета в ръце“ (с. 50), с ирония си припомня героят за гротеския си вид по време на своето духовно кръщение. Вместо християнските добродетели мир, любов и мъдрост този събирателен образ съдържа в себе си тяхното отрицание — гордост, невежество, насилие. Подмяната на нравствените ценности с тяхната противоположност води до преобръщане на традиционните представи за подредения космос на социума и до изграждането на обрнат модел (картина) на света, в който като доминанта се извежда идеята за смъртта и хаоса. Разкрива се механизъм на действие на псевдокултурата, която, заставайки зад фасадата на традиционни ценности и понятия, в действителност ги дискредитира и обезсмисля. Както посочва П. Макинърни, „Ковик обвинява Америка и американците за това, което му се е случило и уличава своята култура в измама“²¹. Господстващата картина на света, която представлява синтез и обобщение на знания и понятия, е и част от светогледа на отделния човек²², изпълнява

¹⁹ Г. Гачев. Националните образи на света. — Литературна мисъл, 1988, кн. 6, с. 25.

²⁰ Б. Богданов. Романът — античен и съвременен. С., 1986, с. 170.

²¹ P. McInerney. Contemporary Literature. Straight and Secret History of Vietnam. XII, Spring, 1981, p. 198.

²² Вж. В. Д. Цонев. Картината на света и нейната светогледна и методологична роля. С., 1987.

структурнообразуващи функции по отношение на духовния живот и определя начина на мислене и поведение в дадена епоха. В изградения от културните явления модел на света у младия Ковик е отстранено равнището на самосъзнателната художественотворческа дейност, с която е свързан и философският контекст на мисленето. В своите опити да осмисли нанесените деформации и да отстрани празнотите в социалния си опит и духовен живот авторът-герой всъщност се стреми да „постави на крака“ този обърнат модел на света, да възкреси действителните човешки ценности. На този стремеж е подчинено повествованието във всяка една от тези лични изповеди за Виетнам. Проблемът за смисъла на живота е поставя редом с проблема за истината и за същността на словесното творчество в комуникативно-функционален план. Авторът-герой и в „Роден на 4-ти юли“, и в „Дописки“, и в „Слух за война“ вижда своето призвание в социалната реализация на личността си чрез активната гражданска позиция на писателя.

В своите художествени търсения по отношение на формата Капюто и Хер отидоха по-далеч от Ковик. В техните творби особено настойчиво звучи темата за двойствената функция на езика — като мост и преграда към истината — и за фиктивността и недостоверността на информацията, въз основа на която се правят историческите изследвания — факт, признат и от много историци. Х. Уайт определя този тип повествования като „безбройни бунтове срещу историческата съвест изобщо, с които са белзани литературата, хуманитарните науки и философията на ХХ век“²³. Разглежданите от нас автори успешно защитават автентичността и достоверността на своята интерпретация на Виетнам преди всичко чрез изграждането на свой индивидуален стил с определено комуникативно-функционална насоченост.

„Новата публицистика“ се оказва особено удачен жанр за осмисляне на събитията от тази война именно поради факта, че тя бе проведена до голяма степен от средствата за масова комуникация, на широко отразявана в печата и по телевизията чрез апокалиптични сцени на разруха, сипещите „огън и жупел“ хеликоптери, без обаче да се дават имената на местностите, без бойна линия, без да се показва лицето на врага. . . Въпреки че се предлага изобилна информация, както казва Хер в „Дописки“, „Невъзможно беше да разбереш как изглежда Виетнам, когато четеш повечето от вестниците, така както беше невъзможно да знаеш как мирише там“ (с. 6). Той е един от първите писатели, чийто основен художествен предмет е изследването на създадената от институционализиран език вербална действителност, разположена над реалната, и последствията от несъответствието между двете. Убедително е внушена идеята за възможността на словото да създава свят от представи и да мотивира поведение: „Не спирам да мисля за всички деца, които на седемнадесет години бяха вече унищожени от военните филми, преди още да дойдат във Виетнам, за да бъдат унищожени завинаги. . . Те бяха безумни, но не войната ги бе направила такива“ (с. 223). Непрекъснато откриваме съпоставяне на две или няколко версии за едно и също събитие в търсене на автентичната интерпретация. Няма да открием нито едно произведение на тази тематика, което да не се позовава на героите на Джон Уейн и на Хенри Фонда — културни модели, тласнали много млади хора в джунглите на Виетнам за приключения и слава: „Виждах се как правя десант на далечен бряг като Джон Уейн в „Пясъците на Иуо Джима“, а след това се връщам като загорял воин, с медали на гърдите“ (с. 6), спомня си авторът-герой от „Слух за война“. Може би за първи път в световната литература откриваме такова единодушно и мотивирано осъждане на безнравственото изкуство, както в американската проза за Виетнам. Авторите пишат със съзнателното намерение да обортят един светоглед и да определят както световъзприемането си, така и метода си. Наред с дискредитирането на културните модели, които държат в заблуждение личността по отношение на достоверността на дадени знания и приложимостта на утвърдени представи, личи и стремежът за преоткриване на историята и за по-точно обобщение

²³ H. W h i t e. Metahistory. (Baltimore: Hopkins Univ. Press, 1972, pp. 1-2.

ние на практическия и познавателен опит на обществото. Съмнението в способността на съвременната историческа наука достоверно да представя и интерпретира актуалната проблематика мотивира стремежа към историзъм и художествен синтез. Той е заявен още в посвещението на „Тихият американец“ (1955) на Г. Грийн и потвърден и в съвременните американски романи на тази тема: „Тази книга няма претенциите да е история. Няма нищо общо с политиката, властта, стратегията, влиянието, националните интереси или с външната политика; нито пък е обвинение към великите мъже, които ни поведоха към Индокитай и чиито грешки бяха заплащени с кръвта на доста обикновени хора“ (с. XI), предупреждава Капюто в пролога на своята книга. Ироничното отричане всъщност потвърждава обратното. В края на пролога авторът недвусмислено посочва: „Тази книга не е продукт на художествено въображение. Разказаните случки са истински, героите са действителни, макар че в отделни случаи съм им дал измислени имена.“ Все по-често срещаме твърдението, че „само хората на изкуството компенсират липсата на философски поглед върху историята“²⁴. Всяка книга за Виетнам е лична версия за това събитие, но фактът, че те до такава степен внушават едни и същи идеи и обобщения, убедително доказва достоверността и задълбочеността на техните анализи и изводи.

Майкъл Хер пристига във Виетнам през 1967 г. като кореспондент на „Ескуайър“ с твърде неясна представа за своята задача, но с убеждението, че ще бъде и ще си остане само наблюдател. На 10. IX. 1968 г. заминава за дома си, „на 28 години, чувствувайки се като Рип Ван Уинкъл, след дълъг сън в чудновати и непознати земи, неспособен да познае собствената си страна и да заживее с нейния живот. „В началото на честите въпроси на войниците защо е там, отговаря: „Тук съм, за да наблюдавам“, с което иска да покаже, че няма нищо общо с тези, които са там, „за да убиват“. През първата нощ на критичната Тетска офанзива окончателно разбира, че „не бях вече репортьор, а стрелец, че си еднакво отговорен за това, което виждаш, както и за това, което правиш“²⁵. Проблемът за невинността и дълга и за променената концепция за ролята на писателя при създаване на изкуството в масовото общество е вплетен в идейно-художествената структура на творбата. Споменът в личното повествование не служи за възстановяване на хронологията на събитията, а на процеса на постигането на една втора, по-автентична субективност чрез художественото слово. Личността на повествователя е проекция на авторския образ, като въпросът за гледната точка се разрешава не като проблем на композицията, а като оценъчна позиция. Авторът-герой е свидетел, съдник и тълкувател на събитията. Естетическата дистанция между него и читателя е максимално скъсена. Пътувайки с героя, той често се пита как би постъпил в дадената ситуация, какъв би бил неговият избор. Нравственото изпитание на единия е и нравствен тест за другия поради непосредственото съпреживяване на случките и идентифицирането на читателя с разказвача.

Като основна задача на героя-писател се определя не само търсенето на истината, но и осъзнаването и реализирането на творческия акт като процес на непрекъснатата проверка и уточняване на общоприети социално-исторически норми и културни феномени. Процесът на прецизиране на нравствената перспектива предполага на първо място дистанцирането и критичното изследване на нормите на вечерния ден: „Трябваше от много неща да се отучиш, преди да започнеш да учиш отново“, споделя Хер. Това се отнася и до житейските истини, и до методите на повествователното изкуство. В началото на книгата се познаваме с героя, който се взира на картата на Виетнам, висяла на стената в апартамента му в Сайгон, старейки се да открие до каква степен е фалшива и каква трябва да бъде истинската карта на страната. Всъщност той се превръща в гадател и тълкувател на знаците. Съответствието или несъответствието на картата на действителната територия е

²⁴ А. Стойнев. За философския поглед върху нашето минало. — Философска мисъл, 1988, кн. 5, с. 104.

²⁵ M. Herg. Dispatches. New York, 1980, p. 276.

и образно представяне на темата за илюзията и действителността, за естеството на отношението между думата и това, което тя обозначава: „Висеше тук от години, оставена от предишен наемател, тъй като е била направена в Париж. Хартията се бе набръчкала между раемите от дългогодишната влага и жега на Сайгон и хвърляше *тънко покривало* (к. м., Й. Кр.) над провинциите, които очертаваше. Виетнам беше разделен на някогашните си територии. . . когато е бил кралство. Сега беше краят на 67-ма година, но и най-подробните карти не можеха вече да кажат нищо повече: да се опиташ да ги разчетеш е все едно да се опиташ да разгадаеш лицата на виетнамците, т. е. да разбереш какво казва вятърът. . . Знаехме, че информация е разтегливо понятие“ (с. 1). Картите, клишетата, цитатите от официалните речи тук функционират като контекст със заблуждаваща информация. Изчистването на езика и мисленето на повествователя от тяхната подвеждаща реторика е път към самопознаване и получаване на истинно познание за света. Още в първия параграф се разкрива основна истина, която никъде не е заявена официално — че американците са продължители на колониалната политика на своите предшественици, а не спасители на унищожавана от варвари цивилизация.

Картата на страната извиква спомена за изживения Виетнам. Един поглед към заглавията на отделните глави на романа на Хер и на този на Капюто е достатъчен, за да подскаже основния мотив — слизване в царството на мъртвите. Шестте части на „Дописки“ са озаглавени: Вдишване, Адът поглъща, Ке Сан, Илюминации, Колеги, Издишване; а на „Слух за война“ — Малката чудесна война, Офицерът на мъртвите, Сивата долина на смъртта. И тук първият проблем на автора е да приеме реалността на смъртта, в която е заложен и самият принцип за връщане към хаоса. В художествения свят не откриваме процеси, почиващи на причинно-следствени връзки и моделиращи постъпателно развитие на действието. Този свят има силно сценичен характер, с хаотично нанизани един до друг епизоди, които са свързани единствено от анализиращата мисъл и коментирация глас на разказвача.

На третия ден от пребиваването си във Виетнам, когато се намира в обстрелвания хеликоптер, Хер с нарастващо учудване наблюдава едно момче, надвесено напред на седалката, което в следващия момент увисва на предпазните колани и „едно тъмно петно, колкото ръката на бебе, се появи в средата на униформеното яке. Започна да расте — знаех какво беше то, но не съвсем — то достигна до мишниците му и след това тръгна надолу по ръкавите и по раменете му. Покри целия кръст и запълзя по краката, покривайки брезента на ботушите му, докато и той потъмня като всичко останало, което носеше, и започна да се стича на едри, тежки капки по пръстите му. . . О, но това е нищо, не е истинско, това е просто *нещо*, което им се случва, но което не е истинско. . . беше мъртъв, но не (аз знаех) наистина мъртъв“ (178). Години по-късно Хер открива, че тази неспособност да се приеме насилствената смърт е придобита от честите срещи с нея на телевизионния екран или във филмовия салон. Издигната е някаква психологическа бариера между човека и действителността. Измислените светове започват да се преливат с действителните, докато границата между тях напълно изчезва. „Първите няколко пъти, когато стрелях по мен или виждах смъртта на другите в боя, изобщо не реагирах, всички реакции бяха блокирали в главата ми. Същото познато насилие, само че преведено на друг език; една игра в джунглите с хеликоптери-великани и с фантастични чудни ефекти. Актьорите, налягали наоколо в чувалите за мъртъвци, чакаха само края на сцената, за да станат и тръгнат отново. Но каква сцена беше това (разбираш по-късно), такава, каквато не можеш да изхвърлиш от филма“ (с. 223), разказва Хер. Когато грубата действителност се втурне в живота на човека и нанесе поражения в неговия физически свят, той с изненада открива, че е уязвим и смъртен. Внезапността на това откритие го довежда до състояние на шок, поведението му често е неадекватно. Парадоксалността на събитията също засилва чувството за дезориентация и безпомощност. Най-обезпокоителен е фактът, че войната няма определена цел — нещо, което не се покрива с традиционните очаквания на войника! Фронт,

предна линия и тил не съществуват, заемат се позиции, които веднага след това се изоставят, а за успеха на военните операции се съди единствено по броя на убитите врагове. Привидно познатият свят напълно изгубва своите контури и се разпада до една изначална, примитивна и аморфна среда. Неестественото, често патологично състояние, в което се намира войникът — на хипноза, халуцинация, транс, делириум, изблици на жестокост и садизъм, — се превръща в норма на битието. Авторът съвсем ясно показва, че е дадена пълна възможност за развихряне на агресивните и садистични наклонности у психически лабилните. Епизодите, в които се описва неоправданото и безразборно унищожаване на цивилни хора и растителност, напомнят за самоцелното унищожаване на животинския свят в бялата пустиня на Аляска в романа на Мейлър „Защо сме във Виетнам?“. Разсъждавайки над този аспект на войната, Хер отбелязва: „... беше една призрачна война, едно приключение, нямаше истински войници, нито дори съветници, а нередовна войска, действаща в затънтени места, разиграваща своите фантазии със свобода, каквато малко хора познават“ (с. 52). Такава ситуация на конфликтующи представи и понятия от различни временни пластове, цивилизации и стадии на развитие на човешкото общество заварва новакът-войник. В едното му ухо звучи рокендрол, а в другото — картечен огън. След седмица, прекарана сред кошмара на войната, следва друга за „почивка и възстановяване“ (R&R) в най-люксовите курорти. Тези контрасти още повече задълбочават дезориентацията на човека и чувството на призрачност и фиктивност на действителността.

Героите на всеки епизод, както и самите случки придобиват емблематичен характер. Сред тях повествователят се стреми да открие този епизод, който е най-смислово натоварен. Оказва се, че всички случки са инвариантни на една, „за която ми трябваша години да я разбера: „Един патрул заминал в планината. Само един от тях се върнал. Умрял, преди да успее да каже какво се е случило“ (с. 4). Шифърът към разгадаването на смисъла на този епизод е едно превърнало се вече в мит историческо събитие от 5 юли 1876 г., когато на сутринта след чествването на стогодишнината на младата държава се получава съобщението: „Кървава битка, генерал Къстър убит. . . , генерал Къстър, двамата му братя, племенникът му, зет му. . . всички избити и нито един от полка не успял да избяга.“²⁶ Коментирайки последния смисъл, който придобива това събитие, Ричард Слоткин пише: „Беше по-широкото нещо, което някой очакваше. . . Като че ли вечният сценарий на американската история беше обърнат: червенокожите побеждаваха, а белите падаха, цивилизацията загиваше и отстъпваше, а варварството тържествуваше“ (с. 10). За да се утвърди отново вековният модел, да се върне предишната увереност, е необходимо да се даде митично измерение на случката. Поражението на Къстър започва да се тълкува като необходимата изкупителна жертва. Той се превръща в Христова фигура, което позволява и приемането на смъртта му като неминуемо и предопределено. В случая природата, „фаталната среда“, изпълнява ролята на съдбата. В този дух и Уолт Уитман поетизира „последния бой на Къстър“ в „Сонет за смъртта на Къстър“. Момчето-генерал със златните къдрици се превръща в герой и изкупителна жертва, сам сред „индианската засада, коварната, фатална среда“. Но чрез смъртта той се превръща в „слънцето в центъра“ на американския космос, утвърждаващо неговите ценности. Анализирайки процеса на митотворчество в конкретния случай, Слоткин посочва: „Това е основната илюзия, подхранвана от всяка митология. . . Една среда, един пейзаж, едно историческо последствие се изпълва със съдържание под формата на разказ, който превръща пейзажа в символ, а времевата хронология в „съдба“ — притча за необходимостта от обречени действия.“ Това, което критикът пише по-нататък за естествената среда, в която са се водили битките с индианците, важи и за начина, по който американският войник днес се отнася към територията на Виетнам, където разиграва своите митични

²⁶ NJH 76, July, 6, p. 5.

представи: „Границата, в чиято реална география се е движел и действувал Къстър, още по негово време е била пространство, дефинирано не толкова от карти и наблюдения, колкото от митове и илюзии, проектирани фантазии, безумни мечти и екстравагантни очаквания“ (с. 11). Виетнам, „новата граница“, също е дефинирана с неадекватни и неточни понятия. Тя е същата митична земя, която обреченият генерал е тръгнал да покори, чиято девственост и непристъпност я правят едновременно царство на тъмнината и земен рай, примамка за цивилизацията, но и бариера към нея. Природата е неразгадаема загадка, миражно примамлива, но и призрачно опасна: „О, този терен! Неговата кървава, влудяваща тайнственост. Когато ужасната битка за Дак То завърши на върха на 875-ти хълм, обявихме, че сме избили 4000 от тях. Беше чисто клане, загубите ни бяха тежки, но бе ясно, че това е още една победа за американците. Но когато върхът на хълма беше претърсен, броят на убитите от армията на Северен Виетнам беше четирима. Четирима!?! . . . Призрачно. Всичко там горе беше призрачно, щеше да е така даже и да нямаше война. Намирахме се там, където не ни беше мястото; трябваше да заплатим за нещата, които съзирахме, а имаше и неща, които не успявахме да зърнем, и за които също трябваше да платим, едно място, където не те оставяха да си играеш със загадките, а направо те убиваха като нарушител“ (с. 101), ни казва Майкъл Хер. И тук звучи темата за обречеността и смъртта, без надеждата за придобиване на героичен ореол.

Първата реакция на поставения в тази враждебна среда човек е да попита, да поиска обяснение. Но подобно във филмите на ужасите и тук го чака зловеща изненада — той не разбира езика, на който му говорят. Още през първите дни един войник му казва: „Остъргаха ме, братче. Сега съм гладък.“ — Остави ме да се чудя какво искаше да каже. Откъде беше научил този език?“ (с. 28), споделя Хер. В творбата словото на другия, чуждото слово не влиза в диалог с това на героя, двете слова не се поясняват едно друго. Подобен е и случаят, когато на пресконференцията колегата на автора, Питър Брестърп от „Уошингтън Поуст“, пита полковник Дейвид Лаундз: „Какво ще кажете за морската пехота при Ке Сан“, имайки предвид липсата на медицинско обслужване след разрушението на лагера.

„— Радвам се, че засегнахте този въпрос — каза генералът. — Бях за няколко часа в Ке Сан тази утрин и искам да ви уверя, че тези пехотинци са чисти. Настъпни злокобна тишина. Знаехме, че го чухме добре. . . (каза чисти, нали?), но никой не можеше дори да предположи какво означава това.

— Защо въпреки тежките бомбардировки тези пехотинци не са се окопали?
— Питър — каза генералът, — мисля, че от мухата правите слон.“

С тази реплика завършва и пресконференцията. Езикът не само че не служи за комуникация, но целенасочено се употребява за обръкване, притъпяване на съзнанието, приспиване на бдителността, подправяне на фактите и в крайна сметка — за изопачаване на историята. Многобройни са примерите, които авторът привежда, за начините на публичната употреба на речта, която има институционализиран характер и издава агресивната политика на властта. Разкриването на несъответствието между индивидуална и институционализирана реч се установява като основен формално-тематичен похват както в „Дописки“, така и в останалите лични изповеди за Виетнам. Те предлагат един задълбочен анализ на масовопсихологическата функция на езика наравно със способността му за изграждане на освободена от деформиращите норми идентичност. Разсъждавайки над всичко видяно и чуто, Хер се замисля над това, какво става, „когато преследваш една представа, докато тя се превърне в действителност, а след това не можеш да се справиш с действителността“ (с. 70). Реализирайки своята митична представа за „новата граница“, за възкресяване на славното минало на предците, героите всъщност не успяват да се справят с действителността, за чието извикване на живот са били преки виновници. Представят се различни форми на обективизиране на тази извънвременна и неисторическа представа. Разбирането на времето и пространството има пряка връзка с митологичната концепция за устройството на света, в която е заложен цикличният

принцип на връщане на нещата към първоначалното им състояние. По този начин се „убива“ историческото време, а заедно с това и способността то да се възприема като векторно протичащ еднопосочен процес. „Цели дивизии действаха в тежко сънно състояние, разигравайки зловещи сценарии от филми, без всякаква връзка с техния източник“ (с. 57), припомня си Хер. Неадекватното възприемане на времето и пространството води и до деформирано самопознание на личността, тъй като временнопространствените характеристики са нейният основен определител.

Осъзнаването и разбирането на истината за себе си и за света започва с осъзнаването на необходимостта от измислянето на нова азбука, на нов език: „Имаше нещо друго, което въздействуваше на младия пехотинец. В тази война го наричат „остра реакция към средата“, но във Виетнам се излюпи жаргон с такива деликатни изрази, че често е невъзможно да получиш дори и смътна представа за какво става дума. . . . Беше въпрос за военна необходимост да се въведат нови понятия върху предишния, истински Виетнам. . .“ (с. 96), пояснява авторът, демонстрирайки отново процеса на институционализиране на публичното слово. С такива „нови понятия“ си служи традиционната журналистика, от която често черпи сведения и историческата наука. Книгата на Хер нагледно показва как историята започва да прилича на измислица, а сериозният роман, третиращ актуални събития — на история. При липса на традиционна композиция и сюжет впечатлението за цялостност на художествената творба се получава от напрежението между няколко основни опозиции:

митическа представа	— историческа действителност
публична употреба на речта	— индивидуална реч
невинност, несъзнателност	— зрелост, морален дълг
социално обусловено „аз“	— субективна автентичност на личността
масово изкуство	— ангажирана литература

Художествената реализация на тези опозиции всъщност проектира две конфликтующи картини на света. Първата е един обърнат модел на света, който авторът се стреми да „постави на крака“ чрез възстановяване на потъпканите и пренебрегнати нравствени ценности. Процесът на прецизиране на ценностните критерии върви успоредно с изковаването на новия тип слово. Артикулирането на жизнения опит, изграждането и съхраняването на собствената индивидуалност чрез, така да се каже, езиковата професия на журналиста-интерпретатор, се представя като единствена възможност за изкупване на греха и за духовно прераждане. Преоценката на отношението между индивид и общество преминава под знака на речевия анализ. Само чрез точното и ценностно ориентирано слово, което дава автентично познание за човека и неговия свят, личността може да постигне и истинността на своето битие. В основата на сътворяването на качествено новия свят на героя е словото — гравидният материал на вътрешния духовен мир на човека и на храма на непреходните и вечни човешки ценности.

Докато творбата на Хер представя процеса на превръщането на безпристрастния, пасивен наблюдател-репортьор в разбунтувана и обвиняваща съвест, стремяща се да изгради своя твърда нравствена перспектива, то в „Слух за война“ на Капюто се представя един още по-сложен процес — преминаването на поддръжника на официалната провоенна политика на антивоенни позиции. Показателен е фактът, че промяната в начина на мислене и поведение води и до промяна на професията. Това отново доказва наложителната необходимост от преразглеждане и преоценка на понятия и културни знаци, формирани години наред господстващата картина на света, която се проектира и в модела на света на отделния индивид.

През март 1965 г. Капюто пристига в Дананг като офицер на първата американска военна част, а през април 1975 г. се връща като кореспондент. Професията в случая се явява като определител на моралния облик и мирогледната позиция на автора-герой. Отказването от военната кариера е равностойно на отхвърлянето на неистинното, програмирано и манипулирано „аз“, на търсене на тъждество със

самия себе си чрез речевия анализ. И тук способността да се мисли с нови, адекватни на жизнения опит понятия, да се артикулира и конкретизира реалната действителност на достъпен и смислен език, се представя като единствена алтернатива за психическото и нравствено възкресяване на травмизираните и атомизиран човек. Изграждането на активна гражданска позиция, изразител на истината, е и гаранция за успешното разрешаване на проблема за смисъла на живота. Двете пътувания до Виетнам дават образа на една и съща личност и отново доказват, че човек сам трябва да търси своята субективна автентичност в една враждебна на индивидуалността и на нестандартното мислене среда, която преднамерено потиска мисловните и творчески дейности. Стремещт към яснота и достоверност на текста и към твърда нравствена позиция се представя като средство за неутрализиране на ентропичните тенденции за износване на света, било то в микрокосмоса на отделния човек или в макрокосмоса на цялата вселена.

Книгата на Капюто започва с извикването от миналото на оня илюзорен свят, „времето на невинността преди Виетнам“ (с. 24), или по-точно, времето на невежеството преди Виетнам. Авторът реконструира автономния свят на военноморските сили, който има строго определен модел, чието функциониране гарантира и неговото съществуване. Показва се как военният церемониал и ритуал се използват за умишлено поддържане на един тип митологично мислене сред войниците, вместо за изграждане на философски поглед към историята. В този аспект се проявява най-ясно социално-управленческата функция на мита. Разказвачът изследва задълбочено мотивацията си за доброволното участие в „малката чудесна война“ и открива, че тя се основава на остарели вече национални представи за героизъм, първенство и успех. Вярата, че човек може да материализира своите фантазии, да ги „изиграе“ на някаква като че ли специално годготвена за него сцена, се подхранва и от липсата на каквито и да е знания за живота или умения и навици: „Първият ми жизнен опит извън класната стая беше войната, получих известен опит в изкуството да се убива“ (с. 3), коментира с ирония авторът. Възпитаването във фалшив героизъм и патриотизъм, създаването на неадекватна представа за мъжество подменят подготовката за съзнателна и съзидателна дейност, която да съдейства за разумна организация на социалните отношения. Вместо строител на организиран космос, чиято пресекция са нравствено регулираните социални отношения, младият човек става носител на разрушителна дейност, нарушаваща принципната организираност на социума — космоса, връща го към изначалното състояние на хаос — войната.

Показателно е, че и тук има строго разграничение между речта на автора и реториката на публичната, официална реч, която обикновено има закланателен, ритуален характер. Начинът, по който се провеждат тренировките на полигона, лозунгите, които войниците са принудени да скандират, целият посвещението им в тайнствата на военния орден. „Морският корпус беше самостоятелно общество, изискващо безусловна вяност към доктрини и ценности, подобно на някои от тези полувоенни ордени от древността, като този на тевтонските рицари. . . Ние бяхме новаци и интензивното обучение, извършвано от върховните жреци, трябваше да бъде нашето изпитание при посещаването ни в тайните на живота. . . Часовете по история на военноморските сили са часове по митология на военноморските сили“ (с. 8). Използуването на митологични схеми за интерпретация на историческите събития е резултат от съзнателно провеждана политика. Тук се проявява и стремещт на мита да даде форма на дадена представа²⁷ — в случая на идеята за превъзходството и непрекъснатия прогрес на американската демокрация и техническа цивилизация. Лишаването на тази представа от конкретно историческо съдържание всъщност я превръща в неприложим модел за лична и социална дейност.

Обективирайки своето минало като офицер, авторът се дистанцира от него и го подлага на детайлен анализ, дистанцира се и от митовете, които са го създали.

²⁷ See R. Barthes *Mythologies*, London, 1973.

Ясно е показан механизмът на въздействие на тези архитипни схеми — чрез митична идентификация с културните герои от близкото и далечно минало развиване на болезнена склонност у войника към чуждо на неговата същност, р о л е в о и антисоциално, а не собствено-лично и социално-градивно поведение. Сполучлива илюстрация е описанието на бала в чест на рождения ден на военноморските сили, където военният и светски церемониал имат подчертано ритуален характер, моделиращ един изкуствено сътворен свят. „Представях си го като сбор на войниците на Беулф“, признава героят, „влязох вътре и се озовах в XIX век“. Дългите вечерни тоалети на дамите, широките пелерини на генералите, „офицерите в барокови униформи“ създават романтичната атмосфера на рицарското минало, която няма нищо общо със съвременните нрави и с начините на водене на война, с реалността на утрешния ден, на който войникът гледа през илюзорна, митична перспектива.

В своята книга „Първобитният празник и митологията“²⁸ съветският учен Л. Абрамян прокарва тъждество между война, празник и смърт. Празникът има отношение към сакралното, тъй като по време на него се смъкват всички бариели на делничното и профанното. По време на празника и на войната се нарушават всички порядки на мирното време и именно на тази основа може да се тълкува ритуалният характер на военния церемониал в книгата, тъй като ритуалът повтаря това, което е било в началото, т. е. в него е заложена и идеята за хаоса. Заедно с връщането към началото хаосът носи в себе си и потенциата за ново раждане. Целта на войната във Виетнам е раждането на нов свят, на определен тип демокрация, т. е. на нов космос. Празникът се идентифицира с хаоса, защото по време на него се сменя делничната нормативност в отношенията. Следователно естествено е разглеждането на идеята за хаоса и нейното място в художествения свят по отношение на цикъла делник—празник²⁹. Неслучайно отиването на война се съпровожда с пищни тържества. Използват се различни средства, за да се накарат войниците да изпадат в състояние на екстаз и радост, да изживеят отиването си на война като празник. „Когато се върнах вкъщи, често ме питаха как се чувствавах, когато за първи път отивах на бой. Никога не отговарях искрено, защото се страхувах, че хората ще ме вземат за войнолюбец. Истината беше, че се чувствавах щастлив“ (с. 81), споделя авторът.

Слизането на „долната земя“, както често е бил наричан Виетнам, в царството на мъртвите, е равносложно на потапянето в хаоса, защото смъртта е причастна към силите на хаоса. Откриваме и мотива за затвореното пространство (ада; сравни с пещерата у Платон), където хаосът, подобно на материята, се обезсмъртява чрез постоянното възпроизвеждане на смъртта чрез живота. Познаването на истината е възможно само чрез излизането от царството на тъмнината и на подсъзнанието и преминаването в сферата на съзнателната, оценностена човешка дейност.

Анализите дотук убедително сочат, че в художествения свят на разглежданите от нас творби определящо е хтоничното, разрушително начало. Идеята за хаоса се извежда като доминанта. Тъй като по време на войната падат регулиращите норми на поведение, ако у човека не съществуват изградени вътрешни нравствени задълъжки, възпитани от културната традиция на съответното общество, той лесно изпада в състояние на дивачество и садизъм под влияние на убеждението, че всичко е позволено, че той е свръчовек, стоящ извън социалните закони, различен от тях, които са в тяхна власт. Показателно е обаче, че във Виетнам се разпада и структурата на армията, която, както видяхме по-горе, има свои стриктни закони. Поради естеството на военните действия се разпада и традиционната схема на военната част, тя също изпада в състояние на хаос. Изходът от действията е непред-

²⁸ Л. А. Абрамян. Първобитный праздник и мифология. Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1983.

²⁹ Вж. Р. Даникова. Идеята за хаоса в ранната митология и неговото място в модела на света. — В сб.: Методология, моделиране, компютри. Велико Търново, 1988, с. 208.

сказуем, липсва инстанция, която да търси отговорност и да регулира отклоненията от нормалното поведение. С отсъствието на определени норми, които да организират ежедневието и битието на войника и да му придадат отчетливи контури, се обясняват и типичните състояния на полубудуване, полусън, наркоза и халюцинации, които също се съотнасят с хаоса. Всъщност развоят на американската история в известен смисъл е потвърждение на тезата на М. Елиаде, че „всяка непозната, чужда територия (която често означава ненаселена от нашия народ) се възприема като хаос“³⁰. Разглежданите от нас типични представители на „новата публицистика“ за вьетнамската война поставят въпроса, адекватен и оправдан ли е този начин на възприемане на чуждия космос. Във връзка с това се налага преосмислянето на основни понятия — за доброто и злото, истината и лъжата, гордостта и любовта, мъдростта и безумието. Книгата на Капюто подобно на другите на тази тематика е построена върху мотива за грехопадението, покаянието и духовното прераждане. Показателно е осезателното присъствие във всички текстове на цитати от Библията. Самото заглавие „Слух за война“ е взето от Евангелието на Матей, а целият откъс служи като епиграф на творбата:

„И ще чуете за войни и за *военни слухове*; но внимавайте да не се смущавате; понеже тези неща трябва да станат; но това не е още свършекът. Защото ще се повдигне народ против народ, и царство против царство. . . . Тогава ще ви предадат на оскръбление и ще ви убият. . . . Но който устои докрай, той ще бъде спасен. Матей, 24:6—13.“ Този откъс всъщност е и авторовият коментар над собствения му живот, над книгата, това е и неговото верую — да устои и да бъде спасен. „Всичките ми резерви бяха вложени в борбата за емоционално и психическо оцеляване. . . . Защото да издържа за мен беше акт на покаяние, разбира се, съвсем неадекватен, но чувствавах нужда да намеря някакво изкупление за смъртта, която бях причинил“ (с. 331). Тези мисли се поражат по време на военния съд — кулминацията и повратният момент в живота на офицера. В състояние на ужас, свръхвъзбуда и страх, неспособни да отличат врага от цивилното население, войниците от взвода на Капюто избиват мирните жители, без той да съумее да овладее положението. В резултат на полученото се оплакване виновниците трябва да бъдат съдени. Съдът естествено се превръща във фарс, Капюто успешно изиграва определената му роля и говори „като Джек Армстронг, стопроцентов американски младеж“. Очаквайки присъдата, той застава пред „Страшния съд“ — този на своята съвест — и започва да прави равностетка на живота си: „Всяко добро дело, което бях извършил през живота си, щеше да изгуби стойността си. Нямах да струва пукната пара“ (с. 332). Авторът осъзнава, че е най-трудно, но и най-необходимо да осъзнае и признае, че злото е у самия него, подхранвано от гордостта и презрението към тези, които е смятал за по-низши от себе си: „Ние бяхме станали самоуверени и горди. . . . Всички те бяха стопроцентови американци и с достойнствата си, и с недостатъците си: идеалистични, нагли, великодушни, прями, склонни към насилие и провинциални в смисъл, че вярваха, че земята, на която стояха, беше завинаги част от САЩ само защото те стояха на нея. . . . Повечето от тях идваха от оръфаната периферия на Великата американска мечта“ (с. 21—25). Тези прозрения по отношение на еволюцията на американския воин ясно показват неговите заблуждения, както и изчерпването на онази привидна и гибелна мъдрост, която години наред е мотивирала арогантно му поведение: „Краят на една ера“ — мислех, че беше така, но бях твърде умерен да разсъждавам над историческите последствия от събитието, в което току-що участвах. Америка за първи път беше загубила война“ (с. 346). Неуспехът се представя като резултат от предателството към висшите ценности на пуританската етика, залегнали дълбоко в американския демократизъм и хуманизъм. Показателен пример за вулгаризирането и профанацията на традиционни християнски добродетели, заложили в основата на американския космос, е споменът на Хер в „Допис-

³⁰ M. Eliade. *Australian Religions*. Ithaca, L., 1973, p. 236.

ки“ за войника, който носи кръст и непрекъснато чете Библията, и който е един от най-добрите убийци. Присядайки до автора по време на едно пътуване, хилейки се самодоволно, той му прочита любимия си псалм:

„Няма да се боиш от нощен страх,
от стрелата, която лети денем,
от мор, който ходи в тъмнината,
от погибел, която опустошава сред пладне.
Хиляди души ще паднат от страната ти,
но до теб няма да се приближат.“

Изпитах коварното желание по пътя до Донг Ха да прочета псалмите и да му покажа такъв откъс, който изобличава тези, които са се опозорили чрез собствените си дела“ (с. 164), реагира възмутено авторът. Вместо Христов войник, какъвто претендира да е, морският пехотинец е воин на тъмнината; вместо „под покрива на Всевишния“ той обитавя в свърталището на Лукавия и чете евангелието така, както го чете дяволът. Битието му е напълно лишето от направляващата и духовно извисяваща сила на нравствения закон. За невежия и доброто, и злото остават скрити, те са неотличими едно от друго и той завинаги остава пленник на злото. Признанието на героя, че сам той е негов носител, е първата крачка към истинното познание за двете начала в света — доброто и злото. Авторът-герой в „Служ за война“ се стреми да разбере как злото е влязло в неговия свят и кои са тези сили, които са го тласнали да върши злини. И той достига до изводите на Ковик и Хер — невежеството и арогантността, маскирани в неговата култура като знание и мъдрост. В стереотипите, които предлага масовата култура, е заложен принципът на максималното удоволствие, който се реализира чрез славата, властта, парите и успеха. Тяхна вечна спътница е гордостта, с която е дошло и грехопадението на човека. Подчинявайки битието си на егоистичните стремежи за власт, слава и удоволствия, той всъщност обиква греха, превръща себе си в идол и се обрича на безнравствен и безсмислен живот: „Беше зората на сътворението на една както географска, така и етическа пустиня в Индокитай. Там без всякакви ограничения, с разрешението да убиваме, застанали срещу една враждебна страна и непоколебим враг, ние се превърнахме в дваца“ (с. XVIII). Митологемата за произхода на света е обърната — вместо от хаоса на пустинята да изникне нов свят, подреденият космос се превръща в безплодна и безжизнена пустиня.

Проблемът за свободата на личността се разглежда в пряка връзка с нейната способност да разпознава истинското от фалшивото, духовното и комерсиалното, вечното от преходното и да определи позицията си спрямо тези категории. Както видяхме, в контекста на двойствения модел на света човек не е способен да реализира своята същност, поведението му е манипулирано и детерминирано. Свободата най-лесно се губи чрез подаване на изкушението, когато човек стане роб на своите егоистични стремежи. Нейното спечелване предполага отказване от онези ценности на господстващата картина на света, които стимулират само желанието за консумативно удоволствие, чиято най-деформирана и крайна проекция е удоволствието, което човек изпитва при убийството на друг човек. В момента, в който авторът-герой осъзнава своята зла природа и амбивалентния характер на действителността, той е свободен да избере доброто, т. е. нравствения принцип, което предполага преосмисляне и пренареждане на ценностите. В този ред на мисли в дните преди произсаянето на присъдата Капюто разсъждава: „Ако обвинението (в човекоубийство — б. м., Й. Кр.) се потвърдеше, те трябваше да приемат истината, че у тях живее злото. Но никой не искаше да признае това. Никой не искаше да застане лице с лице със собствения си дявол“ (с. 332). Избирайки пътя на покаянието и изкуплението, героят излиза от порочния кръг на смъртта, хаоса и войната. Смисълът на неговия живот вече не са славата, medalите и парите, а изпълнението на висш морален дълг, който той вижда в духовния труд, в словесно-образното творчество, чрез което да разкрие

диалектичката връзка между йерархията от ценности и историческия процес, и ролята на човека като пазител на непреходните ценности и творец на историята. Пътят към премахването на социалното зло война и изграждането на хармоничен космос се представя като безкомпромисна борба с тези тенденции в обществото и в изкуството, които, измествайки духовното и творческото начало, утвърждават принципния безпорядък в света и уязвимостта и беззащитността на единственото разумно същество в него, способно на съзидателна и мисловна дейност.

Изследвайки еволюцията на културните феномени и факторите, оформили светогледа на едно поколение, Ковик, Хер и Капюто всъщност изследват аспекти от американския образ на света. Г. Гачев посочва, че под национален образ на света трябва да се разбира „гносеологията, националната художествена „логика“, начинът на мислене; с каква „координатна система“ даден народ определя света и съответно какъв космос (според древното значение на думата: като организация на света, световен порядък) изниква пред неговите очи. Този особен „поврат“, в който се представя битието на даден народ, образува и националния образ на света.“³¹ Както показва и нашите анализи, в своите произведения тримата писатели се стремят към „разшифроване“ на „косридатната система“, чрез която американецът възприема света. Бихме могли да приемем, че изходът на войната се предопределя именно от деформацията на тази „координатна система“, вследствие на разместване на йерархията от стойности, което води до налагането на обрнат дуален модел на света. Ясно е показано, че подмяната на някои традиционни ценности с техните противоположности е отклонение от хуманистичните традиции на американския демократизъм.

При изследването на такъв сложен предмет авторите създават една непозната художествена тъкан, романична структура от нов тип. Това е една от поредните метаморфози на жанра, разкриваща го като динамична система от принципи за художествено усвояване, която е в непрекъснат процес на развитие. „Новата публицистика“ предлага една парадоксална форма, защото традиционният роман-изповед изследва вътрешната действителност, интимния свят на героите, докато в нашия случай това съдържание е подменено с исторически и културен жизнен опит, който се „интимизира“ чрез субективното му изживяване от автора-герой. Основното съдържание е това на традиционния социален и политически роман, изследващ една обективна действителност, която е поместена в субективната рамка на изповедното повествуване. То от своя страна не следва причинно-следственото разгръщане на неговите образци — дневника, писмата, мемоарите, — а е организирано въз основа на асоциативни връзки, контрапунктов монтаж, лайтмотиви, които са елементи от съвременните модернистични техники. Резултатът е създаването на проза с определена функционално-комуникативна насоченост, която включва читателя наравно с автора-герой в изграждането на художествения свят на творбата.

Произведенията на „новата публицистика“ — една от най-популярните литературни тенденции в САЩ от 60-те години насам, — чинто типични представители са „Роден на 4-ти юли“, „Дописки“ и „Слух за война“, заострят вниманието към изучаването на литературата като своеобразно социално явление. Те поставят остро проблема за статута на „масовата“ култура и за нарасналата отговорност на писателя в съвременния компютризиран век, поставящ нови и по-високи изисквания към нравствения ръст на личността, при формирането на устойчив светоглед, почиващ на проверени и непреходни морално-естетически ценности.

³¹ Г. Г а ч е в, Национальные образы мира. М., 1988, с. 44.