

## ПОВЕСТВОВАНИЕТО В ЛИРИКАТА НА ЖАК ПРЕВЕР

ИРЕНА КОТЕВА

Проблемът, който се поставя в тази статия, не засяга цялата лирика на Жак Превер, тъй като в част от нея повествователният елемент отсъства или е незначителен. Например едно от най-популярните стихотворения — „Градината“ — ще остане извън нашето внимание, тъй като то напълно се вписва в традицията на съвременната асоциативна поезия. За разлика от него стихотворението „Сутрешна закуска“ представлява модел на интересуващата ни поетическа линия в творчеството на Жак Превер.

Защо отдаваме предпочитание на „Сутрешна закуска“, а не на „Градината“?

От една страна, „Сутрешна закуска“ заедно с редица други стихотворения, които по един твърде равностоеен начин съчетават поетиката на събитийността с мощното лирическо начало, в известна степен отблъскват поезията на Превер от съвременните литературни тенденции във Франция, насочени предимно към разрушаване на повествователното действие. Тези тенденции са най-силно изразени в поезията, и особено в лириката, чиито жанрови особености естествено се противопоставят на постъпателно-събитийната перспектива. Във френската поезия историческите източници на антиповествователната вялна са естетиката и поетиката на романтизма и символизма, които налагат едно ново поетическо виждане на света в неговия асоциативнометафоричен строеж. А това е един принципно нов поетически модел, при който животът не съществува в неговите видими, ефективни връзки и отношения, чрез неговите логически подредени събития и случки. Сюрреализмът довежда тази тенденция до крайност, като атакува дори езиковата нормативност чрез автоматичното писане, безпрепятствено произтичащо от бездните на подсъзнателното.

Следвоенната френска поезия се развива в същата посока на пълно освобождение на пищната фантазия и онирическото преобразяване на света<sup>1</sup>.

В своя настъпателен поход процесът на деструкция на сюжетността засегна и прозата, като нанесе удар дори на романа, образцовия повествователен жанр. „Новият роман“ е безсюжетен, неповествователен. Неговият свят е амфорна съвкупност от разбъркани описания, които не образуват повествователно цяло.

На този литературен фон поетическата фигура на Превер е повече или по-малко самотна. Неговите лирически истории го обособяват по отношение на потока на съвременната френска литература, или по-точно го противопоставят на този поток, и така го свързват с него посредством най-силната връзка — на несходството. Ето защо изследването на повествованието в лирическата поезия на Превер извежда към неговия оригинален облик на „разказвач“ в литературно време, в което дори романистите не разказват.

От друга страна, самата формулировка „повествователна лирика“ поставя проблема може ли повествованието да се интегрира в лирически текст и по какъв начин става това.

<sup>1</sup> Вж. S. B r i n d e a u. La poésie contemporaine de langue française depuis 1945. Edition Saint-Germain-des-Prés, 1973.

Според френските структуралисти<sup>2</sup> повествователният и поетическият (особено лирическият) текст си противостоят по своите структурни особености. Повествованието предполага линейна и времева организация на материала. Елементите се подреждат един до друг и значимостта (функцията) на всеки от тях възниква като резултат от съотнасянето му с предшестващите и следващите елементи. Времевата връзка най-често е дублирана от причинна връзка. Тъкмо обратното, в лирическата поезия елементите се групират в асоциативни полета, следвайки синхронни (невремеви) и пространствени модели. Паралелизмът, подобие (и съответно противопоставянето) е основен конструктивен принцип в поезията. Значимостта на даден елемент не произтича от това, че той следва (във времето или логически) друг елемент. Неговата значимост се определя от едновременните му взаимодействия с текста като цяло. Поетическият текст, и това важи в особено голяма степен за лирическата поезия, има пространствен и невремеви характер. Той притежава предимно метафоричен вид свързаност, за разлика от повествователният текст, който притежава предимно метонимичен вид свързаност.

Това противопоставяне, разбира се, е относително. Двата типа организация са еднакво присъщи на всеки текст. Противопоставянето се основава на доминиращата роля на линейния и времевия (синтагматичен) конструктивен принцип в повествованието и съответно — на доминирането на пространствения и невремеви (парадигматичен) конструктивен принцип в лириката.

Част от лирическата поезия на Жак Превър представлява интерес от тази гледна точка, тъй като тя би могла да бъде обект на някои наблюдения върху възможностите на лирическата поезия да се изгражда посредством повествованието. Тази поезия се оказва едновременно управлявана от двата противоположни принципа, които встъпват в една до известна степен равностойна борба. Творбата съществува в напрежението, породено от този сблъсък между повествователното и лирико-поетическото начало.

Повествованието, като навлиза в територията на лириката, която му е по-скоро враждебна, търпи по необходимост известни деформации. От своя страна лиризмът съществува по особен начин.

И така, основните проблеми, които си поставя настоящата статия, са: първо, по какъв начин в лириката на Жак Превър повествованието съществува и се преодолява по посока на лирическата поетика; второ, какви промени, движения и размествания налага повествователното начало в лирическия модел и по-специално в отношенията автор—герой—читател.

Поради немалкия обем на тази проблематика ще се ограничим в подробното изследване предимно на едно стихотворение — „Сутрешна закуска“ — което особено отчетливо представя онази част от лириката на Жак Превър, чийто поетически материал е организиран около някаква случка.

#### DEJEUNER DU MATIN СУТРЕШНА ЗАКУСКА<sup>3</sup>

1. Il a mis le café  
Той сложи кафето
2. Dans la tasse  
В чашата
3. Il a mis le lait  
Сложи млякото
4. Dans la tasse de café  
В чашата за кафе

5. Il a mis le sucre  
Сложи захарта
6. Dans le café au lait  
В кафето с мляко
7. Avec la petite cuillère  
С малката лъжичка
8. Il a tourné  
Разбърка

<sup>2</sup> Вж. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1963; R. Jakobson, *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973; R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, 1965; R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits* en *Communications*, 8, 1966; Th. Todorov, *Poétique*. Paris, Seuil, 1973.

<sup>3</sup> Преводът има работно значение.

9. Il a bu le café au lait  
Изпи кафето с мляко
10. Et il a reposé la tasse  
И постави чашата
11. Sans me parler  
Без да ми проговори
12. Il a allumé  
Той запали
13. Une cigarette  
Цигара
14. Il a fait des ronds  
Направи кръгчета
15. Avec la fumée  
Със дима
16. Il a mis les cendres  
Тръсна пепелта
17. Dans le cendrier  
В пепелника
18. Sans me parler  
Без да ми проговори
19. Sans me regarder  
Без да ме погледне
20. Il s'est levé  
Той стана

21. Il a mis son chapeau sur sa tête  
Сложи на главата си шапка
22. Il a mis  
Сложи
23. Son manteau de pluie  
Палтото си за дъжд
24. Parce qu'il pleuvait  
Защото валеше
25. Et il est parti  
И замина
26. Sous la pluie  
Под дъжда
27. Sans une parole  
Без да ми каже дума
29. Sans me regarder  
Без да ме погледне
30. Et moi j'ai pris  
А аз хванах
31. Ma tête dans ma main  
Главата си с ръце
32. Et j'ai pleuré.  
И заплаках.

Очевидно стихотворението представлява поредица от действия, включени в поведението на един мъж и една жена. Случката е изключително проста. И все пак дори след няколко прочитания читателят е затруднен да я възстанови. Стихотворението, макар и изцяло построено върху случващото се, по някакъв начин го отхвърля. Събитийното начало е едновременно всеобхватно и компрометиращо се, градивно и разграждащо се. Поетичният текст съществува като една динамична система, в която действуват противоположни сили. Именно тяхното взаимодействие, което поражда поетическото богатство и в същото време спецификата на лириката на Превър — ще се опитаме да проследим в стихотворението.

„Сутрешна закуска“ представлява скрупулозно описание на жестове на човек, който закусва, пуши, облича се и излиза. Те са подредени в едно пунктуално време, способно в максимална степен да избягва „белите петна“ в повествованието и по този начин доближаващо се до реалното. Тази сгъстена хронологическа перспектива закономерно се свързва с очакването за причинна междусъбитийна свързаност<sup>4</sup>. И такава действителност съществува, но отново като крайност, каквато е сферата на баналното. Поведението на човека, който закусва, ни е прекалено познато, всеки следващ жест е в много голяма степен предвидим. Читателят се оказва оказва малко озадачен, тъй като крайно баналното граничи с абсурда, безсмислицата.

Монотонната постройка на стиха (степенуваният граматически паралелизъм) също косвено подкрепя внушението за баналност — стихът е също така предвидим, повтарящ се, както и случката. Паралелизмът в стихотворението се отличава с особена сила и всеобхватност — поетическото движение е всъщност периодическо възвръщане и възвръщане, понякога на цели блокове от текст.

Изучаването на паралелизма в повествователен, т. е. темпорално организиран текст, предполага анализ на глаголите, тъй като глаголт е граматическата категория, изразяваща понятието за време. В поезията на Превър това е особено наложително поради факта, че функциите (повествователните единици) много често са ситуирани

<sup>4</sup> Според Р. Барт времевата връзка между събитията най-често се възприема и като причинна. (Вж. Introduction à l'analyse structurale des récits en Communications, 8, 1966).

на нивото на глаголната синтаagma. Глаголната формула субект — обект може да бъде считана за определяща в повествователния текст, тъй като той предполага действие, т. е. субективно-обективно отношение, при което даден субект извършва действие, насочено към определен обект.

В системата на глаголите това отношение (отношението на процеса към външните за него опорни точки субект и обект) се изразява чрез граматическата категория залог и нейните подкатегории. Активността на субекта, а оттам и напрежението, енергийната пълнота на процеса нарастват от непреходните, екзистенциални глаголи (съм) по посока на преходните актансиални глаголи (правя), които най-пълноценно реализират идеята за процес, като в максимална степен обособяват субекта и обекта. В този случай субектът е антропоморфен агент, а обектът е неодушевен резултат от неговото действие. Така глаголната формула добива най-разгърнатия си вид<sup>6</sup>. По този начин тя се съотнася изоморфно с повествователната формула, което ни позволява по принцип да считаме повествованието за преходно.

В стихотворението „Сутрешна закуска“ тази особеност на повествованието е много отчетливо изразена чрез преходните глаголи, които са преобладаващи. Пряко преходните конструкции са подредени в една верига, прекъсната само три пъти от друг тип тип субектно-обектни отношения (разноенергийни процеси), в по-голяма или по-малка степен насочени към непреходната идея за процеса. Принципет на еквивалентността, който очевидно управлява граматическото изграждане на стихотворението, е безкомпромисно властващ и по отношение на представянето на субекта и обекта. Субектът навсякъде присъства местоименно („той“ и два пъти „аз“) и поради тази причина той е лишен от прилагателна определеност. Тези местоимения не заместват предпоставени имена и създават атмосфера на напрегната анонимност, което допълнително измества действието в някаква нереалност. Обектът (допълнението) е представен по същия пестелив и схематичен начин. Единствените определения (наречийни и обстоятелствени) се отнасят или към процеса, или към фразата като цяло. (Това още веднъж доказва предимно темпоралния характер на стихотворението.)

Тези наблюдения набелязват изключително простата схема, по която е изграден поетическият текст. До крайност опростеният непроменлив синтаксис, както и постоянното възвръщане на цели текстови блокове (най-вече „той сложи“) определят производческата монотонност на стихотворението.

И така, наред с постъпателно-събитийния си развой текстът се гради по принципа на наслаждаващия се паралелизъм, който, както видяхме, обхваща всички нива и е доведен до крайност. Свърхподредеността, приравняването на елементите определят тенденцията към неинформативност. Баналната случка, разказана в объркващо еднообразни конструкции и ритъм, би била неразбираема, ако не присъстваха моментите на отклонение, на нарушение, на разнообразие по отношение на повествователната формула. Тези отклонения се осъществяват предимно на нивото на глагола, и по-точно — на нивото на неговия енергиен заряд, на активността и пълнотата на субектно-обектните отношения, които той изразява. Отклонението, възникнало на това ниво, предизвиква отклонения, които, както ще видим, засягат също така времето и гледната точка.

Първият пробив във веригата на еквивалентните повествователни конструкции се появява в 11-ия стих — „без да ми проговори“. Той е привилегирован в няколко аспекта. На първо място, той бележи една енергийна промяна — „parler“ („говоря“) е *непряко* преходен глагол. Процесът, макар и насочен към отделен и определен обект, в известна степен е разсеян поради препятствието, което трябва да преодолее в лицето на макар и имплицитния в случая предлог. Така се нарушава линейността на обособения единичен повествователен фрагмент. Дотук, макар и пространствено свързани помежду си чрез паралелизма, отделните действия поради пряко преходния си характер са линейни.

<sup>6</sup> K. M a n t c h e v. Morphologie française. Sofia, 1976, pp. 17—19; 36—37 etantes.

От друга страна, в 11-ия стих се наблюдава и темпорална промяна. „Без да ми проговори“ представлява обстоятелствено пояснение, което се отнася едновременно към всичките предшествуващи го десет стиха; той обхваща цялото вече протекло действие. Читателят е принуден да се върне назад и да преоцени това, което вече е възприел. Времето променя своята пунктуална проспективна насоченост. Впрочем инфинитивът, появяващ се тук за първи път, е безразличен към разделянето на времето на минало, настояще и бъдеще, за разлика от индикатива в предишните стихове.

Третият аспект на отклонението засяга гледната точка, която също се променя, или по-точно, гледната точка, която до момента читателят е считал за безлична, изведнъж се оказва обвързана с личността на един втори герой. Тази промяна също изисква от читателя да възприема 11-ия стих едновременно с предишните десет.

Както се вижда, в 11-ия стих са съсредоточени три формални отклонения от повествователната линейност и постъпателност. Художествената натовареност на този стих е изключително богата<sup>6</sup>. Той действа като силна композиционна метафора, която придава на повествователното действие многозначност. Нещата (които се случват) престават да бъдат равни на себе си, те се раздвояват. Техният първи много банален смисъл се деформира от втори смисъл, който се налага над първия и съществува едновременно с него. Сутрешната закуска се оказва за мъжа акт на желано изолиране. Той действа в своя сфера, чиято неприсъпност упорито отстоява. Това, което той прави, е значещо по отношение на това, което не прави. Баналните жестове, оставящи обикновено незабелязани, се изместват и усилват семантически. Те вече не са израз на техния, на двамата герои съвместен живот, а на принудителното за нея и желано за него отчуждение. Неестествено подробното описание на жестовете се натовазва с огромно напрежение, напрежението между баналността на ежедневиия живот и същата тази баналност, ритуализирана в отношенията между двамата герои, която вече е болезнен знак на една умираща действителност. Така миналото, настоящето и бъдещето се свързват и претопяват в единно цяло, видимото е значещо по отношение на невидимото, повествованието се преобразява и осмисля художествено от лиризма.

Следващите шест стиха не се различават съществено от предишните. Глаголното напрежение се възвръща на първоначалното си ниво — на пряко преходните глаголи. Под действието на повествователния автоматизъм, от една страна, и на 11-ия метаморфозираещ творбата стих, от друга, събитийната нишка все повече изтънява. Думите постепенно се освобождават от обичайната си словесна семантика и се изпълват с ново, чисто пластическо съдържание. Повествованието се превръща в система от последователни жестове, които се редуцират до техния пластичен ефект. Жестът на запалване на цигара, правенето на кръгчета с дима и т. н. са само пластични клетки — просто част от дългата поредица действия, които отмерват ритъма на неуморимата решителност на мъжа, който си отива, и на нарастващата болка на жената, която остава.

Второто отклонение отново поставя жената на отделно енергийно ниво — още едно измерение на разстоянието, отделящо я от мъжа. Това отклонение запазва енергията<sup>7</sup> на първото, но е по-значително по обем: „без да ми проговори/без да ме погледне“. Този факт бележи тенденцията към повишаване на напрежението, породено от опозицията повторяемост-неповторяемост, която е особено отчетлива в последните стихове. Тук ритъмът на отдалечаването, като все по-осъзната жизнено важна раздяла, изпреварва ритъма на повествователното действие. Всеки следващ жест все по-натрапчиво е насочен към заминаването. Съдържанието на жестовете е със засилваща се устремност — ако закуската носи само потенциално идеята за напускане, то поставянето на шапката и палтото са вече открито обвързани с тази преднамереност. Независимо

<sup>6</sup> Според Р. Якобсон паралелизмът е двуединство от непроменливи и променливи. Колкото по-голям е обемът на променливите, толкова по-осезаеми и ефикасни са непроменливите. Вж. *Questions de poétique*. Paris. Seuil, 1973, p. 271.

<sup>7</sup> Глаголът „regarder“ („гледам“), макар и пряко преходен, проявява тенденция към приравняване на енергията си към тази на предшествуващия го непряко преходен глагол поради семантичната близост на двата глагола и симетрията между непосредствено съседните конструкции, в които те са включени.

от това стихотворният и повествователният ритъм остават неизменни. Нещо повече — „защото валеше“ представлява пауза в развитието на повествователното действие. Този стих в най-висока степен концентрира напрежението от разединяването между смислово-емоционалното и обективно-повествователното движение. В същото време безличната форма отбелязва непреодолимо по размер отклонение от „нормалната“, преходно-действена мощ на субекта, тъй като тя напълно го лишава от семантичен пълнеж. Субектът („il“)<sup>8</sup> се превръща в чист признак на изходната точка на процеса. Така, лишен от конкретен деятел и изцяло лишен от обект, процесът се оказва в много голяма степен нефиксиран, разсеян в пространството. Подобна разширена обхватност има и времевата особеноост на този стих. Благодарение на имперфекта той влиза в противоречие с останалия текст, който се развива в линейното и дискретно *passé composé*. Имперфектът очертава един втори темпорален план, плана на съответния период от време<sup>9</sup>. Разглежданият стих е разположен на отделно ниво и се съотнася едновременно с целия текст. Той е една от най-ефикасните композиционни метафори в стихотворението. В тази насока действуват не само горепосочените фактори, но и образът на дъжда, който традиционно се осоицира със съзлите, тъгата — емоционалният център на творбата. До този момент тъгата се изразяваше само чрез вторичните смислови значения на жестовете. Сега тя вече е подсказана отново посредством вторичните метафорични значения на думата.

И ако отново се върнем на безличната глаголна форма, трябва да добавим, че тя дава особена перспектива на стихотворението. Лишено от агент, действието се явява като резултат на някаква много абстрактна, неопределима причина — причина, която надхвърля човека. Така емоционално-метафоричният план се разширява до степен, даваща възможност на чувството да достигне много висока амплитуда. Болката и тъгата се свързват със сферата на независещото от човека, фаталното. Така утежнено, чувството все повече преобразява баналната история, натоварвайки я с почти всички кошмарни акценти. Именно в тези „слоеве“ на атмосферата се оказва непосредствено следващият стих: „И той замина.“ Този стих представлява повествователен център и кулминация на стихотворението, тъй като е заключителният етап на ежедневно-привичното действие „закусвам — обличам се — излизам“. Цялото повествователно движение дотук прогресивно се изпълваше с насоченост към този момент. Поради това той се оказва контекстуално затворен, непреходен<sup>10</sup>. Този стих се осмисля в неговото взаимодействие с предходния текст. Неслучайно той е синтактически изтъкнат с три обстоятелствени пояснения, обхващащи всички възлови моменти в стихотворението, които условно нарекохме композиционни метафори. „Под дъжда/без да ми каже дума/без да ме погледне.“ Това е повествователно-лирически синтез на състоянието на самотност и неговия емоционален еквивалент.

Последните два стиха представляват нещо като епилог, който също заема високо енергийно равнище. Те съдържат един „повествователен“ пряко преходен глагол и един глагол, в максимална степен отклоняващ се от това обичайно за стихотворението субектно-обектно отношение“. *Pleurer* („плача“) е актансиален непреходен глагол, чийто субект поради изключителната си мощ интериоризира обекта в самия процес<sup>11</sup>. Така поради невъзможност да изтече към някакъв обект, действието се превръща в концентрирано неизчерпаемо чисто движение. „Плача“ заема крайно място в една възможна диаграма на глаголната енергийна наситеност, докато усредненото най-често срещано ниво е заето от пряко преходните глаголи. Поради тази причина той е сходен и естествено се свързва с другата непреходна глаголна форма — безличната („валеше“).

<sup>8</sup> На български език субектът няма дори формален белег.

<sup>9</sup> Относно опозицията между имперфекта и перфектните времена вж. K. M a n t c h e v, *Morphologie française*, p. 128.

<sup>10</sup> Глаголът „sortir“ („излизам“) е особен тип непряко преходен глагол, при който „обектът“ се доближава твърде много до обстоятелственото пояснение, и така процесът няма проспективната насоченост на пряко преходните глаголи.

<sup>11</sup> Вж. K. M a n t c h e v. *Ouvrage cité*, p. 64.

Впрочем паралелизмът в строежа на тези два стиха засяга и други езикови равнища: фонологичното (Parce qui 'ai Pleuvait j'pleur), синтактичното (служебна дума плюс лично местоимение плюс глаголна форма), семантичното (метафоричният ореол на глагола „вали“ от романтичното литературно време до наши дни частично се покрива със семантичното поле на „плача“).

Така последният стих поема голяма художествена натовареност, изразявайки *абсолютно* отчаяние, първо, защото (посредством „вали“) се съотнася с неподвластното, надхвърлящото човека, и второ, защото той поради непреходния си в процесуално отношение характер затваря съдбоносно действието. Ако жестовите на мъжа бележежа движението на жената към отчаянието, то нейните собствени жестове бележат движението ѝ вътре в отчаянието, което е безкрайно. Времето спира, тъй като събитийните възможности са изчерпани или се свеждат до едно неизчерпаемо събитие. И естествено това е краят на стихотворението, един много силно емоционален край.

Последният стих встъпва в невремева опозиция с цялата творба и я променя ретроспективно. Баналната и монотонна история се характеризира с емоционална празнота, частично запълнена чрез споменатите композиционни метафори, които подсказват съществуването на скрито и премълчано чувство. Последният стих е със съгъстена семантика от емоционално естество, покриваща цялото произведение. Разказът на пръв поглед чужд на всякаква емоционалност се разтваря в емоционално напрегнат лиризм.

В „Сутрешна закуска“ баналното е в същото време необикновено, обичайното носи в себе си намек за промяна, жестовите на единия герой отмерват чувството на другия. Поезията на поведението е преди всичко поезия на чувството.

Направеният анализ разкрива механизма на преобразуването и метафоричното реструктуриране на повествованието, характеризиращ специфичната за Превър нетрадиционна лирика. Естествено в различните стихотворения този механизъм има някои нюанси. Ако например в стихотворението „Вършачката“ той функционира по твърде сходен на посочения вече начин<sup>12</sup>, то в „Събития“ доминантната смислово-различителна метафоризираща опозиция преходност — непреходност не се наблюдава на равнището на глагола, тъй като повествователните единици надхвърлят рамките на граматическата синтагма.

„Събития“ представлява хаотична съвкупност от разнородни и приравнени случки, чиято единствена връзка на повествователно ниво е пространствената им общност<sup>13</sup>. Събитията се разполагат едно до друго или едно на мястото на друго, без почти да влизат в други взаимоотношения, освен пространствени. Разгледано като цяло, действието е лишено от логическа организираност, тъй като различните събития не се интегрират в единна повествователна система. Но действието във всеки един от епизодите притежава центрираност, макар и често обезобразена чрез абсурда и пародията. То е насочено към общуването: едно момче целува момиче, убиецът предлага цигара на своята жертва, безработният чака, мислителят търси. . .

Комуникацията е транзитивен акт, който осигурява взаимовръзката между две обособени същности. Следователно всеки епизод, разгледан сам по себе си, има транзитивна значимост. Разпръснатите и разнородни случки са обединени чрез много прост и външен способ — една птица наблюдава различните събития. В началото лястовицата се нарежда до другите герои, като се появява в центъра на отделен епизод — тя носи куп неща, за да забавлява децата си. По-късно обаче тя поема друга функция, която ѝ осигурява особено място в повествователното действие. Лястовицата губи

<sup>12</sup> Тук първите два и последните два стиха обграждат стихотворението и, разграничавайки се по своя строеж от останалия текст, се очертават като силни метафорични центрове, своеобразен ключ към творбата.

<sup>13</sup> Поради слабата вътрешна организираност на повествователното действие пространството и времето в поезията на Превър често поемат засилена „спояваща“ функция. Но те самите са също така слабо йерархизирани. Както видяхме, в „Сутрешна закуска“ времето е пунктуално, неподложено на монтаж, т. е. подбор. По същия начин пространството е сякаш изцяло и равномерно наситено.

своята собствена преднамереност и целенасоченост и приема друга, много по-важна, отнасяща се към събитията като цяло. Птицата предприема една безцелна разходка, която я прави почти неволен свидетел на всичко, което се случва в къщата и около нея. Така тя се превръща в нещо като знак на случайността и е способна да осигури само една слаба организираност на действието. Но в същото време лястовицата се противопоставя на всички останали епизодични герои, тъй като възплачва чистото и безкористно интранзитивно движение. Благодарение на тази своя особеност образът на лястовицата крие особени художествени възможности, които се наслаждат, засилват и променят вече „закононата“ символика на тази дума като център на богатата парадигма, включваща идеята за красотата, свобода, безгрижие, надежда и т. н. Към тези значения се присъединяват нови контекстуални значения, свързани с движението на лястовицата, което, тъй като е неориентирано, непреходно („летя“), се свежда до чистата идея за движение. Така „идеализирана“, лястовицата става носител на духовния абсолютен стихотворението. Всички отделни действия, затворени в самостоятелни епизоди и в същото време отворени (преходни), променят своята самостоятелна посока, за да се слеят в един общ поток, в който животът съществува чрез глада и ситостта, отделния човек и сплотените хора, пасивността и борбата, спокойствието и взрива, чрез революцията.

Не трябва да пренебрегваме и пространствената привилегированост на лястовицата. Полетът ѝ в небето не само ѝ дава възможност да обхване всичко, което се случва долу на земята, но я натоварва с една пространствена метафоричност. Така взривът в съзнанието на хората е представен чрез небесен взрив.

В „Събития“ опозицията преходност — непреходност се проявява чрез действията на героите, които от тази гледна точка образуват двуделна схема, осигуряваща много важна роля на лястовицата. Тя е противопоставена на всички останали герои. Персонажите се групират по същия начин и в пространствено отношение. Ето защо лястовицата е семантично ядро на стихотворението, което иначе е хаотично до неразбираемост.

\* \* \*

Повествованието в лириката на Превек в известна степен се разгражда и разпада под действието на приравняващия свръхпаралелизъм, за да добие художествено богатство благодарение на ярки метафори, които превръщат движението на случката в движение на лирическото чувство.

Едновременно с този преобразяващ повествованието процес в поезията на Жак Превек се развиват и процеси, които противодействуват на характерния за лириката поетически модел. Повествованието предизвиква важни размествания в отношенията автор — герой — читател, като по този начин ражда нов тип лиризм.

Наблюденията върху повествованието изведоха една силна тенденция към обективност, изразена в липсата на йерархия както в самото действие, така и в неговите времеви и пространствени характеристики. Поетът сякаш приема позията не на творец, който създава един свят, дори не на писател, който описва света, а най-вече на наблюдател, който единствено регистрира фактите, без да се докосва до тях. В действителност ние го виждаме и в трите роли, като при това той търси съпричастие на читателя.

В противовес на традиционната *интимна* лирика Превек създава поезия, отворена и обръната към света, извън личностната авторова обособеност. На мястото на лирическото „аз“, което търси многобройни връзки с личността на поета, се появява често „той“, действащо лице в повествованието или едно „аз“, което все повече се стреми към обективизиране.

В разгледаното вече стихотворение „Сутрешна закуска“ двамата герои са назовани чрез местоименията „той“ и „аз“. Очевидно не можем да считаме, че героят, наречен „аз“, е както обикновено в лирическата поезия тясно свързан с личното „аз“ на поета,

най-малкото защото то се отнася към една жена. Следователно авторът е трето лице в разказаната случка. Той не е обект на художественото внимание, художественият свят не съществува в близка съотнесеност с интимния свят на поета. Но в същото време поетът приема гледна точка, която съпада на всички нива<sup>14</sup> с гледната точка на героинята. В случая най-значимият план е психологическият. Авторът доброволно се изолира от своя герой (мъжа) и го описва отвън. Мислите и чувствата на героя са също толкова недостъпни за поета, колкото и за един външен наблюдател, какъвто е жената. Тази външна перспектива съдържа голямо смислово емоционално богатство. Човекът, когото жената гледа, се оказва за нея чужденец. Той е херметически затворена, непознаваема същност. Тяхната разлика се измерва чрез стената, която той е издигнал около себе си и която е непреодолима за нея. Обичаният човек е претърпял дълбока промяна — той се е превърнал в непознат. Връзката между тях е прекъсната поради невъзможността на жената да я осъществи. Именно това напрежение, породено от съществуването на миналата близост и настоящата отдалеченост, между човека преди и човека сега, между присъствието и отсъствието, е мярката на болката. Тази болка не само измъчва жената, но отеква и в поета, който се самонатовава за нея, приемайки гледната точка на жената като своя.

На първото разделящо движение, което отблъсква автора извън пределите на новия герой, се противопоставя друго, свързващо движение, което доближава автора към героя. Като разграничава и отдалечава собственото си „аз“, Превър се осъжда едновременно на усиление, насочено към сливането на това извънсъбитийно „аз“ със събитийния персонаж. В „Сутрешна закуска“ „аз“ означава също „тя“, но „тя“ означава също „аз“.

И взаимозаменяемостта не свършва дотук. Пълното формално покриване между поета и героя предполага вътрешна гледна точка по отношение на последния, която би ни го разкрила откъм неговата субективна психологическа същност. За разлика от традиционната литература, широко използваща този прийом (именно той най-често оправдава въвличането на първо лице в повествованието), Превър го отхвърля. Болката на жената има едно-единствено съществуване — обективизирано. Тя се проектира в жестовите на мъжа. Така образът на жената се раздвоява и живее изключително чрез поведението на мъжа. Драмата добива жизнени размери. Разделяйки се с мъжа, жената сякаш се разделя и с живота си.

Така чрез усложнената си композиционна позиция Превър създава поезия, в която обективното и субективното си съперничат и се стремят към малко необичайно единство. Освобождавайки се от собственото си „аз“ като емоционален център на стихотворението, поетът се стреми да се идентифицира със своя герой. Личното авторово присъствие е погълнато от една много по-широка и анонимна същност. Повествователната обективност е път към живота на обикновения човек. Именно той, обикновеният човек, е предпочитаният герой на Превър<sup>15</sup>, наречен просто „той“ или „тя“, или „някой“ („Послание“) Пиер („Улица „Сена“). Или пък безработният, шофьорът, лекарят, малкият ученик, някой, който е седнал на шапката на друг. . .

Тези герои са поставени в тяхната най-характерна ежедневна-банална ситуация<sup>16</sup>. Стихотворението „J'en ai vu plusieurs“ („Видях различни хора“) е поетически колаж, сцени от една анонимна действителност. И тук крайният паралелизъм, равният и на пръв поглед безучастен тон оставят у читателя впечатлението, че е попаднал в автентичния, а не в поетичния живот.

Стихотворението е построено около едно „аз“, което като филмова камера запечатва „всичко“, попаднало в обектива. Повествователните късове са организирани око-

<sup>14</sup> Б. Успенски, разглеждайки проблема за гледната точка, разграничава няколко плана — оценъчен, фразеологически, пространствено-времеви и психологически. (Вж. Поетика композици. Структура художественото текста и типология композиционной формы. М., 1970).

<sup>15</sup> Вж. J. P r o k o p. La voix anonyme de Jacques Prévert in Kwartalnik Neofilologiczny, 16/1969.

<sup>16</sup> Във връзка с това интерес представлява въпросът за взаимопроникването между баналното, от една страна, и абсурдното и приказното, от друга, който няма да бъде засегнат в настоящата статия.

ло това „аз“ Това обаче е само един формален център на творбата. Освободен от пристрастия на традиционната лирика егоцентризм, Превер създава друг тип лирика, която приравнява авторовата личност с другите. В противоположност на романтичния, символистическия, сюрреалистическия поет (и това е традиция, започнала от Френската революция и стигаща до наши дни), Жак Превер не определя собственото си „аз“, противопоставяйки го на другите, на света извън него. Тези две понятия се измерват едно по отношение на другото и се стремят да се слоят. Този, който наблюдава човека, седнал на нечия шапка, би могъл да седне на нечия шапка. Това авторово отношение произтича от цялостната художествена композиция на творбата, в която гледната точка на поета е близка и равностойна на гледната точка на героите. Поетът далеч не е някакво богоподобно съзнание, разказващо от абстрактна надличностна позиция. Той просто регистрира фактите, без да ги подрежда в йерархии и системи, като остава от пространствена и времева гледна точка на нивото на тези факти. Типичният разказвач например (в един роман) по силата на своята непреодолима отдалеченост от героите и събитията, които описва, е всевиждащ (благодарение на свръчовешкото си безпрепятствено преместване в пространството) и всезнаещ (благодарение на свободното си движение във времето.) Жак Превер, макар и разграничен от своите герои, остава винаги редом с тях. И като търси по този начин съпричастност с тяхната съдба, все повече се идентифицира с тях, героите от улицата.

В този ред на мисли трябва да засегнем един проблем, никога непренебрегван от изследователите на Превер, въпроса за неговия поетичен език<sup>17</sup>, който в настоящата статия се явява като въпрос за фразеологическата гледна точка на поета.

Поезията на XX век продължава една вулгаризираща езика тенденция, която започва от Рембо и Лафорг, преминава през сюрреалистичния експеримент на Аполинер, за да намери своя краен израз в творчеството на Брюан, Кьоно, Жакоб. Превер има свое място в процеса на литературното кръщение на говоримата народна реч. За него езикът е нещо повече от стилистично средство, целящо да уравниши една прекалено остра чувствителност, както е например в поезията на Жул Лафорг и Макс Жакоб. На индивидуалното измъчено съзнание Превер противопоставя едно развълнувано колективно съзнание. Индивидуалната личност на поета търси себе си навън, при другите, сред обикновените хора от народа.

Читателят от своя страна също се разпознава в героя на Жак Превер. Но преди всичко да отговорим на въпроса, кой е читателят на тази поезия. Превер търси определен адресат — този, чийто код той използва. Това е човекът, който говори с езика на народа. Като преобразява поетичния език, сближавайки го с общодостъпната народна реч, поетът разказва лирични случки, чийто герой може да бъде всеки от нас. Творчеството му е отворено към много широк кръг читатели, които не само откриват себе си в героите на Превер, но и заживяват в тях. За да обясним това все по-обхватно приближаване на читателя към героя, трябва отново да се върнем към проблема за авторовата гледна точка, тъй като позицията на читателя е неин корелат. Авторът и читателят са симетрично разположени спрямо героя и събитията.

Жак Превер създава близки, човешки отношения между героя и читателя си, които произтичат от реалното му усилие да се слее с този герой. Както беше посочено, това усилие се изявява предимно чрез поетическата перспектива. Заедно с поета и читателят е призван да се ситуира не над или на разстояние от персонажа, а редом с него, дори в него.

Механизмът на идентифицирането на читателя с героя е резултат на множество фактори, но тук ще се спрем на един от най-активните — синхронната и пунктуална перспектива.

Пунктуалността е „реалистичен“ способ, който, тъй като е сравнително рядко срещан в повествованието, третиращо времето с много по-голяма свобода и условност, е

<sup>17</sup> Вж. например: C h. M o r t e l i e r. Paroles de Jacques le français dans le monde, avril. 1975; P. M i c i a n. Le français parlé dans les poésies de Jacques Prévert in Beitrage zur Romanischen Philologie, 1961/1.

изключително остро осезаем и изисква активната съпричастност на читателя. Синхронната гледна точка от своя страна също в много голяма степен привлича читателя в действието, поставяйки го на равна нога с действащи лица. Така приближаването на читателя към художествения свят на случката има две измерения: първо, той във всеки един момент е *редом* с персонажа и второ, той трябва да преодолее най-малкото възможно разстояние, за да снее поетическия факт в реалния живот, в своя живот.

Всичко това добива особена значимост в едно стихотворение със силно действащо време, каквото е „Сутрешна закуска“. Както видяхме, тук монотонната и банална история, преобразена от силната метафоризация, постепенно превръща повествователното си действие в чисто движение, в чист ритъм. Последователните празни, дематериализирани жестове започват да означават самото движение, което носи в себе си зреещо чувство. И това движение се изживява едновременно от двамата герои, автора и читателя. Те са здраво свързани в едно и също време<sup>18</sup>, в едно и също движение и така се оказват малко или много взаимозаменяеми.

Читателят не е поставен лице срещу лице със събитието, възможно отражение на неговия живот, той се вравта вътре в действията и героите, поетическият свят става негов свят.

\* \* \*

Повествователната поезия на Превер притежава особен вид лиризм. Традиционната лирическа поезия, изхождайки от едно много тясно „аз“, свързано с интимната същност на поета, търси безкрайното всечовешко „аз“, в което читателят намира себе си. В поезията на Превер лирическият герой носи същото напрежение между безкрайно малкото и безкрайно голямото, но то е центрирано по друг начин. Изходната точка е изместена от обичайното си еготическо убежище, за да изтъкне една по-голяма екстремитетска социална величина — обикновения човек от улицата. Авторът и читателят се осъзнават по отношение на този герой и се идентифицират с него. Ето защо Превер с основание е наречен най-демократичният и най-четен поет във Франция.

<sup>18</sup> Неслучайно Превер предпочита разговорното *passé composé* пред литературното *passé simple*. Това граматическо време осигурява силна приемственост между миналото и настоящето. В много случаи Превер прибегва дори до сегашното време, което по принцип поради малкия си обем не е пригодно към описанието на поредица от събития.