

БЕКЕТ И ПРУСТ — ТЪРЖЕСТВОТО НА ДУМИТЕ

МАРГАРЕТ ФРАНКЕЛ

Когато четем написаното през 1931 година есе от Бекет, посветено на Пруст, не можем да не забележим дълбокия отпечатък на творчеството на Пруст върху света на Бекет. Дълго време се говореше за силното влияние на Джойс върху творчеството на Бекет, но близостта му с Пруст изглежда много по-очевидна, макар и по-неуловима и прикрита — естествено трудно забележима в изчистения изказ на Бекетовия език, който не си служи с образите, метафорите и словесната натруфеност, така присъщи на езика на Пруст.

Бекет е завладян по-скоро от схващанията на Пруст за литературата, от неговата концепция за време и пространство, за хората и за нещата, от неговия стремеж за разкриване на същностните измерения на една илюзорна и изплъзваща се действителност. Бихме си позволили да заявим дори, че Бекет се явява като едно продължение на творчеството на Пруст, че това е Пруст, живял тридесет години по-късно в един апокалиптичен свят, нямащ нищо общо с този от преди Първата световна война.

Твърдеше се, че няма нищо абсурдно, нито ирационално в творчеството на Пруст. В известен смисъл това е вярно, ако сравняваме произведенията на Пруст с тези на Кафка или дори със самия Бекет, при който всяка страница е проникната и изпълнена с абсурдност.

Но както вече при Достоевски човекът започва да разкрива своята неправляема и неподатлива на оптимистичните закони на разума същност, по същия начин при Пруст абсурдното се оглежда предпазливо и избликва тук и там като струйки, които крият една тайнствена тъмнина, нещо като сянка, чието присъствие човек страхливо долавя от привидната самоувереност на хората и нещата. Естествено, първоначално бихме открили повече приемственост между разказвача от „Записки от подземие“ на Достоевски, който възприема сам себе си като плъх или насекомо и „Грегор Самса“ на Кафка, който реално се превръща в насекомо и от друга страна — безформените същества на Бекет, които са сведени до животинско състояние („Ваза, канче, ето полюсите“)¹.

Въпреки всичко и у Пруст откриваме усещането за ирационалност, за безформеност, за абсурдност. Действително като писател, който се стреми

¹ Beckett, Malone meurt, p. 18.

да обрисова „реалното“, той решително се отказва от изкушението да отвори широко вратите за ирационалното, но в много пасажии откривам проявена тази изкусителна слабост. Както самият той признава, че ще се въздържа да „накара дъжда да ромони вътре в стаята и да се изсипва като порой в чашата му с чай“. Той ще продължи „да нанася черти върху лицето на случайна минувачка, макар че на мястото на носа, бузите и брадичката би трябвало да има едно празно пространство, върху което най-много да се отразяват нашите желания“. Тук не можем да не си припомним за „голямата говореща топка“ какъвто е безименният персонаж на Бекет — без определени очертания, само с очи. Той не ще прибегне до 100-те маски, които би могъл да поставиш на едно и също лице само в зависимост от начина, по който го възприемаме и смисъла, който откриваме в чертите му. Той не ще се заеме „да представи някои герои, които са извън нас, при които и най-незначителните действия могат да доведат до смъртоносни вълнения“.

Но поне няма да пропусне „да изобрази човека съобразно с измерението на живота му, а не в зависимост от размера на неговото тяло, както преди. Една все по-огромна тежоба, която в края на краищата го погубва, нещо което го съпътства навсякъде, където и да отиде“². Той ще създаде своята книга „като един свят без да пренебрегва тези тайнствени неща, които вероятно имат своето обяснение само в други светове и предчувствието за които е това, което най-много ни вълнува, както в живота, така и в изкуството“. При това абсурдът не е само във фразите или в картините, които се редуват при описанието на тази мрачна, зловеща атмосфера, типична за утрините на Германт и която разказвачът вижда да изплува от „потока на времето“ — тези мъже, които куцат, защото буквално са „с единия крак в гроба“ и тези жени, които не могат да станат, защото краищата на роклите им са „затиснати от надгробните плочи“, тези човешки същества, които могат да преживеят „пълни метаморфози, както някои насекоми“^{3,4}.

Имаме усещането за абсурдност в цялото творчество на Пруст и най-вече, когато разказвачът е изправен пред хората от неговото обкръжение или пред тези, които среща по пътя си. Колкото повече се стреми да проникне отвъд преградата, която затваря всяко същество в неговия ограничен свят, толкова повече се сблъсква с една безкрайна мистерия. Още в детството си, разказвачът открива каква безкрайна загадка са „другите“, колко необясними са тяхното поведение и техните подбуди, както и техните внезапни и неоснователни промени, противоречията им. Това тайнство съпътства не само изтънчените хора, но и съвсем обикновените. Бихме могли да посочим многобройни примери за метаморфози — нравствени, сексуални, социални, умствени — предвестници на разпокъсаната и деформирана човешка личност, която ще срещнем в съвременните романи — или пък примери за необяснимо и обезпокояващо отношение на някои герои към разказвача. Достатъчно е да посочим тук един пример, който въпреки че, и именно защото засяга едно незначително действащо лице, е още по-казателен за загадъчната същност на „другите“: в асансьора на един хотел, разказвачът отправя няколко незначителни думи на обслужващия асансьора, който би могъл да му отговори по някакъв начин „Но той не отговаря, било

² Proust, *A la recherche du temps perdu*, III, pp. 1045–1046.

³ Proust, III, pp. 937–938.

⁴ Proust, III, pp. 922–923.

от учудване, било от това, че гледа внимателно работата си или просто от желание да спази етикета, може би поради недобър слух, поради съобразяване с мястото, от страх от някаква опасност, просто ленивост на ума или указания на директора“⁵.

Това е типично Бекетова ситуация, но интересно е да се отбележи колко много хипотези се формират в съзнанието на разказвача с цел да се изясни това мълчание, с което се блъсва изведнъж като в стена и чиято ирационалност се опитва да прикрие под поток от обяснения, като всяко едно от тях взето поотделно е валидно и логично, но които не биха могли никога да го успокоят и да му вдъхнат увереност, що се отнася до истинските причини за това мълчание.

У Бекет откриваме подобен епизод. Молой, легнал в една канавка, за да дава някакъв въпрос на един овчар, който изглежда, че го гледа втренчено: „Но било защото не разбра, било защото не пожела да отговори, той си тръгна без да каже нито дума, нито дума, отправена към мене, искам да кажа, защото той проговори нещо на кучето си, което го слушаше внимателно с щръкнали уши“⁶.

Естествено, Бекет се стреми много по-малко от Пруст да разбере причината за мълчанието на овчаря, тъй като за него ирационалното е някаква даденост и той счита за напълно безполезно да се опитва да я отхвърли. Ето защо сцената при Бекет е може би по-абсурдна отколкото при Пруст, защото е ясно, че овчарят не само че не чул въпроса на Молой, но дори не го е забелязал — като че ли Молой не съществуваше или беше незабележим, което според схващането на Бекет е едно и също. Но трябва веднага да отбележим, че и Пруст има същото ужасно усещане, че не съществува за момчето, обслужващо асансьора: „Аз четях в неговия поглед, обърнат към мене, ужаса от нищото, което бях аз“ и именно за да разсее „смъртното страдание“, което изпитва от това, той се обръща към „спътника на моето пленничество“ в асансьора. Момчето от асансьора бе обърнало поглед към Марсел, но може би не го виждаше, също както овчарят на Бекет гледа Молой, но не го забелязва. Както Бекет бе написал някъде⁷ „ессе е перцепции“ според формулировката на Беркли (което въпреки всичко се отнасяше до нещата). Или с други думи — ако не те възприемат, то значи че не съществуаш. От това следва, че ако другите не ни възприемат, ние трябва сами да възприемаме сами себе си. Едно от средствата за постигане на това самовъзприемане е утвърждаването чрез словото, било то писано или произнасяно.

Действителното търсене на Пруст не се отнася само до изгубеното време. То по-скоро е насочено към същността на действителността, която той иска да улови и разбере. Той предусеща ирационалното в живота, у хората и в нещата, но си поставя като цел овладяването на това ирационално, което няма сила да приеме и което отказва да приеме. Той иска да се увери, че е постигнал своята цел с помощта на своето произведение, че е „извършил върховното тайнство, а именно трансубстанцирането на ирационалните особености на материята и на живота в човешкото слово“⁸.

⁵ Proust, I, p. 665.

⁶ Beckett, Molloy, p. 41.

⁷ Beckett, Préface au scénario du film Project I, citée dans Martin Esslin, Samuel Beckett, a Collection of critical essays, Prentice Hall, 1965, p. 2.

⁸ Lettre de Proust à Lucien Daudet, citée par Genette, Figures, Seuil, 1966, p. 42.

В изкуството Пруст е открил истината за живота и за смъртта, отговора за безмислието на живота, единствения начин да надмогнеш смъртта. Той прокламира тържествуващата реалност на изкуството, неговата най-висша стойност. Той ляга в леглото и се отказва от живота, за да запази живота. Той отхвърля всяко действие, за да може да разбере смисъла на това действие, той се оттегля от света, за да разкрие неговото тайнство.

Бекет не си прави никакви илюзии в това отношение. Ирационалното е тук около нас, непобедимо и неотменно. Бекет не се стреми да разбере света, защото знае, че това вече не е възможно. Смисъла на абсурда на невъзможността за общуване между хората, за невъзможността да изпитваме каквато и да е любов (виж смешните и мрачни краски, с които Бекет обрисова така наречените любовни прегръдки на Моллой и Рут⁹, на Макман и Мол¹⁰ или пък садистичното приятелство между мърморкото от „Как е“ и Пим), смисъла на неизлечимата самота на всяко човешко същество — основни теми в творчеството на Пруст — стават толкова натрапчиви при Бекет, че той поставя своите говорители изолирани, без никакви условия за общуване, в един вакуум, до който достигат само неясни шумове. Те са както в пещерата на Платон, откъдето се виждат само сенки, лишени от разумно съществуване. Техните сетива постепенно се притъпяват и те изпадат в състояние на сетивна и двигателна безпомощност. Всеки импулс при тях е продиктуван единствено от вътрешния им мир, от онова „отвътре“, за което говори Пруст и в което отказва да се затвори.

Следователно Бекет се отказва от всякакво разточителство на една смислена и свързана интрига, каквато все още откриваме у Пруст, излишество на истории, свързани с действащи лица, външно реални, убедителни, живеещи привидно в един нормален свят. Героите на Бекет си разказват истории, но те са абсурдни, несвързани, напълно безсмислени. Въпреки всичко отказвайки се от тези класически елементи на романа, Бекет съвсем не се отказва от литературата. И ако за Пруст литературата е „истинския живот“, единствения смисъл за съществуването, призиванието на живота му¹⁰, единствената цел, която осмисля живота му, то и за Бекет писателската дейност изглежда единствената възможност за съществуване. Човек живее толкова дълго, колкото пише, колкото говори, колкото мисли — това е изгода, който се налага от творчеството на Бекет. Да пишеш — това значи да живееш, но и да градиш своя живот. Ако човек не описва това, което е преживял, все едно, че не го е преживял. Човек изживява нещо, само ако след това го разкаже: „тази самота, в която гласът разказва е единственият начин да живееш“¹¹ твърди даже ларвата от „Как е“. Тялото може бавно и да си отива, може да загине, да загуби своята жизненост Пруст също го казва: „нека да оставим тялото да се разпадне“¹². Няма никакво значение, животът остава съсредоточен в главата, в мисловната дейност, в употребата на езика.

Посланието за спасението на Пруст е възприето от Бекет, който го поема на свой ред и го отвежда много по-далече отколкото Пруст би предвидил. Физическото падение на Бекетовия герой се превръща в материална, мрачна, трагична реалност, много по-силна от старенето, почувствувано от

⁹ Beckett, Malloy, pp. 85–88.

¹⁰ Beckett, Malone meurt, pp. 162–174.

¹¹ Proust, III, pp. 895 et 899.

¹² Beckett, Comment c'est, p. 156.

¹² Proust, III, p. 906.

Пруст преди да се залови със своето творчество. Оттеглянето на Бекетовия герой от света и неговото затваряне във вътрешния му мир на неговото Аз е много по-пълно, по-абсолютно и алеенирано от изолацията на Пруст. Бекет довежда изводите на Пруст до крайност, той придава значение на писателската дейност, свързана с основната тема в неговото творчество, като лишава тази дейност от каквато и да е връзка със света и даже и отнема ролята на средство за разбиране на света, на човешките взаимоотношения и на действителността. Пруст беше превърнал изкуството в цел, но също така и в средство. Бекет го превърна в самоцел. По времето на Бекет или в периода, в който Бекет живее, думите вече са загубили своя смисъл, но човекът трябва да продължи да говори, да пише, тъй като литературата се превръща в защитна стена на човека от света, негова единствена възможност да се възприема, дори да не е в състояние да разбере самия себе си. Бекетовият герой постепенно, бавно и мъчително се движи към отслабване на своите физически и интелектуални способности, към постепенно парализиране и прекратяване на жизнените функции до свеждането му до ниво на мегетирание, при което единственото различие между все още живото същество и мъртвото се състои в способността му да говори, да пише, да разказва за себе си да си служи с думите — последния спасителен извод за оцеляване.

Пруст твърди, че „писането представлява едно здравословно и необходимо занимание, чието осъществяване го прави щастлив“, но няколко реда по-надолу той добавя: „О, бих ли могъл като изкупление, когато завърша своето дело, наранен без да бъде лекуван, да страдам продължително, изоставен от всички, преди да умра?“¹³, трагически думи, които разкриват страданието на писателя, който смъртно предчувства, че трябва да заплати за щастието, което си осигурява посредством писането, дейност, която предполага егоистично да си служи със съществата, населяващи неговото творчество, същества, които „са живели един живот, който е бил полезен само за мене и като че ли те всички са били мъртви за мене“. Страданието, смъртта на другите са източник на спасение за писателя и той не може да избяга даже в личното си щастие от чувството за вина и от противоречивото усещане, че е направил от книгата си „гrobiще“, че е гробокопач и че едновременно с това е увековечил „най-истинската същност“ на тези изчезнали същества и я направил вечно притежание на всички души“¹⁴.

Това отношение не може естествено да бъде отнесено към героите на Бекет. В известен смисъл героите са тези, които създават творбите, от които авторът — въпреки точната употреба на „Аз“ — някак странно сякаш отсъства и отново те — героите, неизлечимо наранените, ще страдат продължително, изоставени от всички, но не като изкупление за това, че са живели, а за това, че са били създадени, неволно извършен грях, който не ги прави по-малко виновни. Защото, както самият Бекет посочва в своето есе, посветено на Пруст, единственият истински грях на човека, първородният и вечен грях, онзи, който всеки трябва да изкупи, е грехът, че се е родил.¹⁵

Говорим за героите на Бекет, но не трябва ли да се говори за героя на Бекет, тъй като и той, като Пруст, изглежда да е написал само един роман,

¹³ Proust, III, p. 902.

¹⁴ Proust, III, p. 903.

¹⁵ Beckett, Proust, p. 49.

може би даже след „Мърфи“ и „Уот“, но със сигурност след „Молой“ и „Как е“. Точно обратното на това, което се случва с героите на Пруст, които запазват името си по време на своите физически и духовни метаморфози, по време на редуването на „съпоставени, но разграничени Аз-ове, които ще умрат едно след друго или ще се редуват едно след друго“¹⁶, тъй като за Пруст „името често е всичко, което остава от едно човешко същество, не само когато е мъртво, но и приживе“¹⁷, докато при Бекет именованата се сменя, но имаме усещането, че постоянно сме изправени пред едно и също лице. Разпокъсаността на всяко действащо лице, постепенното отмиране на Аз-овете, тези Аз-ове с целия им свят от обич, омраза, желания, размиването между различните Аз-ове, което така ясно и болезнено е почувствувано от Пруст, при Бекет придобива много по-определена и конкретна форма, намира своя физически и материален израз.

Мърфи все още е един относително нормален човек, живеещ в един свят и едно общество, които бихме могли да разпознаем, населени с любов, приятелство, омраза. Но още в този първи роман откриваме желанието на героя да избяга от света и да се оттегли от него. Пътуването на Бекетовия герой, което е едно пътуване в обратна посока, започва с влизането на Мърфи в лудницата. Уот, който се появява след Мърфи и у когото откриваме вече първите признаци на физическото падение, не може да бъде определен чрез социалния му статус¹⁸. Той има все още крака, с които се движи, но той може да извършва това само със странни огъвания на тялото. Той трябва да изпълни една тайнствена мисия в една тайнствена къща за един тайнствен Господа и след като е изслужил определен срок при този Господар и си е купил билет за „последната спирка“ на линията, той също се оказва на едно място, което вероятно е лудница и където се появява един герой, който казва „Аз“, чието име е Сам и който вероятно е авторът на историята за Уот. Ако „Мърфи“ и първата част на „Уот“ са написани в трето лице, след престоя на Уот в болничното заведение. „Аз-ът“ се появява вече не като ново действащо лице, а като разказвач, който си води бележки в малко бележничке за това което Уот му разказва. Тук именно започваме да откриваме раздвоаването у пишещия или „преводача“ — за да си послужим с термина на Пруст, който въпреки всичко не предава съдържанието на книгата, която носи в себе си, както това прави разказвачът на Пруст, а книгата, която носи „другия“. Същата раздвоеност откриваме отново у неназоваемия, при когото, въпреки че героят говори от първо лице, има усещането за присъствието на още някой, който слуша (и който може би прави транскрипция на това, което героят разказва), а още по-силно това се усеща в произведението „Как е“, където говорещият осъзнава, че думите му се записват от разказвача.¹⁹

В „Молой“ отново откриваме два плана: в единия се намира Молой или някой, който си мисли, че се нарича Молой и който говори от първо лице. Другият план обхваща историята на Жан Моран, разказана също от първо лице. Но изглежда че Моран е един „Аз“, който предхожда не само Молой, в когото ще се превърне накрая, но предхожда и Уот, защото все още е един човек „сам за себе си“. Това е човек със собствено име, с презиме, има син,

¹⁶ Proust, III, p. 943.

¹⁷ Proust, III, p. 966.

¹⁸ Beckett, Watt, p. 22.

¹⁹ Beckett, Comment c'est p.p. 161 et suivantes.

къща, прислужница, води един добре организиран и редовен живот — изобщо има най-обикновеното и нормално съществуване. Но ненормалното също присъства в неговия живот. То се проявява под формата на пратеника Габер, който донася инструкциите на Юди, неговия шеф и тези нареждания задължават Моран да отиде да потърси Молой. По този начин Моран се отправя към следващия стадий на своя живот — по време на който той вероятно ще се превърне в това полуживо същество с неопределено име, загубвайки постепенно онова, което е притежавал — своя син и възможността да си служи със своите крака. Но още преди да е достигнал до стадия на Молой, Моран ни открива своето съкровено желание по време на пътуването си, когато парализата започва вече да се проявява, въпреки че привидно изглежда напълно нормален. „Да не си в състояние да се движаш, това вече е нещо много сериозно. Духът ми се стопява, като си помисля за това. И на всичко отгоре страдам от пълна афазия. И може би от пълна глухота. И може би от парализа на ретината. А твърде е възможно и от загуба на паметта. И при това достатъчно количество незасегнат мозък, за да можеш да ликуваш! И за да се страхуваш от смъртта като от повторно раждане.“²⁰

С тези няколко думи Моран изразява основното желание на Бекетовия персонаж. Зазиждането в едно тяло, лишено от органи за връзка със света и които биха могли да го изведат от него, тяло като жив гроб, неподвижно, глухо, няма, сляпо, безпаметно, но достатъчно живо, за да се възползува от отсъствието на усещания, идващи отвън, тъй като всяка връзка с външния свят и с личното минало е прекъсната, минало, което също може да бъде форма на общуване с околния свят и с Аз-ът, който е съществувал вън от нас.

Няма никакво съмнение, че обикновено героят на Бекет успява да осъществи до известна степен тази своя мечта: той става неподвижен, сетивата му се притъпяват, паметта му се замъглява. Единственият елемент на тази мечта, който никога не се осъществява — това е постигането на афазията. Героят на Бекет понякога постига някакви форми на афазия, както това става при Уот, който преобръща реда на изречението на думите в изречението, и даже преобръща реда на буквите в думите. Но въпреки всичко продължава да говори, разбираемо или не, синтактично правилно или объркано, както е в „Как е“. Прословутите думи на Бекет, които често се цитират: „Израза, в който няма какво да изразиш нищо с което да се изразиш, нищо от което да изразиш, безсилен да го изразиш, без да имаш желание да го изразиш, заедно с наличието на *задължението* да го изразиш“.²¹ (подчертаването мое — М. Ф.), представляват в основата си същността на отчаяната поетика на този писател и ние откриваме твърде често многократно повтаряната концепция за нея в различните романи, например в „Молой“: „Да не искаш да кажеш, да не знаеш какво искаш да кажеш, да не можеш да кажеш това, което мислиш, че искаш да кажеш или винаги да казваш изцяло или отчасти“²² или в „Незнаомаемия“, който неуморно и постоянно повтаря: „Аз съм длъжен да говоря. Никога няма да млъкна. Никога.“ и даже, когато накрая вече няма сили да говори, той, въпреки всичко, завършва с изявлението: „Трябва да продължа да говоря. Ще продължавам.“

²⁰ Beckett, Molloy, p. 217.

²¹ Beckett, „Three Dialogues“, Transition 49, N 5, 1949.

²² Beckett, Molloy, p. 40.

Бекетовият герой се страхува от мълчанието „Това мълчание, от което е създаден света“.²³ Молой забелязва, че „за праведните шумовете, които идват от свега, никога не секват. Но около него „от време на време всичко замлъква“. И може би за да избяга от тази ужасяваща тишина, той бърза да я запълни с думите си. Той улавя думите на другите като „чисти звуци, лишени от всякакъв смисъл“, а думите, които сам произнася, често му „звучат като бръмчене на насекомо“ (стр. 74—75). И все този глас или няколко гласа на „суфльори“, които Моран и Молой чуват, гласове, даващи наставления, заповеди: постоянното усещане за нечие присъствие, комуто трябва да се подчиняваш.

Ако всъщност Моран изобщо предприема това свое пътуване в обратна посока — към Молой, то и Молой, на свой ред, пътува обратно, към своята майка. („И съвсем сам, и винаги пътувах към майка си“) (стр. 134). Така както се придвижват към стадия на Малон — стадия на смъртта. В началото на книгата Молой накрая е достигнал, без да знае как, до стаята на майка си, легнал е в леглото ѝ, взел е нейното място, все повече е заприличал на нея — това всъщност е и края на неговата история. Той ослепява, оглушава, лежи неподвижен в леглото, краката му се вдървяват, като загубва половината от пръстите си. Единственото нещо, което все още върши, това е да говори и да пише. Неговата работа се състои в това да изписва листовце хартия за един човек, който идва всяка неделя да ги вземе и който го хока, когато не е свършил нищо. Молой възнамерява да разкаже един ден своето разпадане. Подобни са плановете на Малон, в когото Малой като че ли се превръща.

Бихме казали, че действително Бекет, особено в момента, в който започва да пише поредицата от романи от „Молой“ до „Как е“, вече е имал в съзнанието си цялостния проект за своето творчество, чиито отделни романи са като глави или части на едно хомогенно цяло каквото е „По следите на изгубеното време“ на Пруст.

Всички лайтмотиви, които ще бъдат повече или по-малко застъпени в следващите му произведения, вече са присъствували или са били загатнати в „Молой“: желанието да се приютиш в една затворена стая, да останеш неподвижен в едно легло, леглото до което накрая стигат Малой и Малон, но до което нямат достъп Неназоваемият и Ларвата от „Как е“. Натрапчивата мисъл за необяснимото присъствие за един или няколко Господари: както Юди за Моран и вероятно Молой, „Сдружението на тираните“, за което говори Неназоваемият, силите, които споменава Малон, този „някой, който не е от нашите, някакъв разум (...) някаква любов“, за които говори Ларвата от „Как е“ (стр. 166) и който по всяка вероятност е Крам или Крим, слушащ шепота на този свят от ларви, „единствен свидетел и пишеш“; абсурдните истории, които Бекетовият герой изпитва необходимост да разказва понякога, по време на различните си стадии, само и само да избегне тишината; изброяването на вещите, които притежава, нещо с което Малон ще се занимава толкова дълго време; както калта и пълзенето — основни елементи на повествованието на „Как е“; желанието на брат, на спътник, което говорещият от „Как е“ ще оцени при пълното си душевно разголване, като едновременно с това насочва към себе си своя перверзен садизъм. Юмручните

²³ Beckett, Molloy, p. 188.

удари, с които Малой ще си послужи срещу майка си, подобно на говорещия от „Как е“ срещу своя спътник като средство за общуване с помощта на код, състоящ се от болка и служещ за предаване на посланията; потребността да се говори в сегашно време „когато става въпрос за миналото“²⁴, може би защото както заявява Шепнещият от „Как е“ — „Нещата просто не се получават в минало време (...) аз никога не съм имал минало“ (стр. 65—67); постепенното разрушаване на нормалното физическо състояние, водещо до вдървяване на краката, до парализа, до загуба на крайниците, разпадането на трезвото съзнание, до състояние на предсъзнание; разграждането на единството на един независим Аз, до загуба на Аз-а, до неговото сливане или смесване с другите Аз-ове, така че героят вече да не знае със сигурност кой говори — дали това е неговият собствен глас или гласа на друг човек, или пък на много други хора; постепенното изгубване на самоличността, преминаваща от един нормален граждански статус (Жак Моран) към едно неопределено име — Молой, който е едновременно Сапо и Макман, за да се стигне до един Неназоваем герой или пък герой, притежаващ няколко имена едновременно (Базил, Уорм, Мейууд) и накрая Говорещият или по-точно Шепнещият от „Как е“, който даже не си задава въпроса как се казва и който би могъл да бъде Уорм, за когото Неназоваемият говори и завръщането накрая. Това е индивидуално завръщане към утробата на майката, което би могло да бъде и завръщане към гроба, като зародишното състояние се оприличава на смъртта или на състоянието след смъртта, в което по всяка вероятност се намира Неназоваемият; а във филогенетично отношение — това е завръщането на човечеството към калта, която е покривала Земята по време на Хаоса, преди раждането на Деня и Светлината, преди Земята да изплува от мътните и тинести Води. Това е пътуване обратно в индивидуалното и колективно време към едно митично и праисторическо минало. Това е минало, което би могло да бъде и бъдеще, бъдещето на индивидуалната смърт и на гибелта на света, бъдеще, което се слива с миналото, човешкия и космически кръг се затварят, като началото и края се събират.

Няма никакво съмнение, че тези четири романа на Бекет представляват едно цяло, въпреки че последователността е спасена в обратна посока. С други думи, ако в известен смисъл можем да говорим за „По следите на изгубеното време“ на Пруст като за Роман на Възпитанието, можем да кажем, че творчеството на Бекет е също своеобразен Роман на анти-Възпитанието, където откриваме не възпитанието на даден герой, а откриваме процес, точно обратен на възпитаването, не неговото развитие, а неговия упадък, не неговото формиране, а неговата деформация, деградация, свеждането до неговите елементарни измерения.

Сред многобройните съответствия, които можем да открием между творчеството на Пруст и Бекет, това за лутането на Аз-а изглежда най-ярко. На пръв поглед, известните думи, с които започва Неназоваемият: „Къде сега? Кога сега? Кой сега?“ изглеждат просто предадени с помощта на кратки, опростени и изчистени изрази усещанията на разказвача в произведението на Пруст, при събуждането му, първите страници на „По следите на изгубеното време“, когато героят все още не знае кой е, в какво време и

²⁴ Beckett, Molloy, p. 37.

пространство се намира, пасаж, в който Пруст свързва така убедително своята самоличност с мястото, в което се намира, с предметите, които го заобикалят и естествено с времето. „Разбуден посред нощ, незнаейки къде се намирам, в първия момент не съзнавах дори кой съм. Останалото ми беше само чувството за съществуване в неговата първична простота, каквато навярно трепка в гърдите на животното. Бях по-нисш и от пещерния човек. Но тогава споменът, все още не за истинското ми местонахождение, а за някои обитавани от мене места, където бих могъл да се намирам, ме осеняваше като помощ свише и ме изтръгваше от небитието — сам не бих съумял да излязя. Прелитах за секунда над векове, цивилизации и неясно откритата се петролна лампа, а малака по-късно и ризата с обърната яка, постепенноoglobявах отново отличителните белези на моето „аз“.“ (Подчертано от мен).²⁵

„Азът“ на Пруст не се поставя под съмнение само в началото на романа, тогава когато разказвачът се събужда, но колебанието му що се отнася до съдържанието на неговия „аз“, неговата екзистенциалистична тревога, са едни от постоянните теми в романа на Пруст. Ако, както казва Бекет да съществува това означава да бъдеш възприеман, то разказвачът буквално в продължение на целия роман е склонен да се съмнява в своето съществуване. Той страда от безразличието на предметите, които се държат така „като чели ме няма“²⁶. Той се стреми да установи пряка и дълбока връзка, за да станат те притежание на съзнанието му, всякъж възприемайки ги твърде внимателно, той би могъл да бъде уверен, че е предизвикал взаимно възприемане. Той ще страда по същия начин и при срещата с хората, с които ще се сблъска без никога да знае със сигурност дали са го възприели и какво мислят за него като представата за самия него се разширява или стеснява в зависимост от мнението, което другите биха могли да си съставят за него.

Този проблем за взаимната зависимост между разказвача и околните ще продължи докрая на мисловното му пътуване до момента в който на закуската у Германт той взема решение да се посвети на творчеството си, което освен други предимства ще му осигури и автовъзприятието, единственото възприятие в което може да бъде сигурен, позволяващо му да потвърди неговото собствено съществуване. И това отново ще стане с помощта на спомена и на изкуството които ще му позволят окончателно „да се измъкне от небитието, от което не би могъл да излезе сам“.

Наистина героите на Бекет не се възползват от спомена, за да се спасят от небитието. Те напълно отхвърлят спомена, отричат своето минало. Но особено когато се намира в стадия на Молой, на Малон, на ларвата от „Как е“, героят на Бекет в известна степен по същия начин както и разказвача на Пруст, търси в предметите, които го заобикалят компенсация за изгубената си самоличност, за липсата на представа за мястото и времето в което се намира. Но докато разказвачът при Пруст успява да си възвърне самоличността, да открие своето място във времето и пространството с помощта на предметите, от които в крайна сметка получава утешителни отговори на тревожните си въпроси, при Бекет тази връзка с предметите е много по-ограничена и елементарна, но много по-насыщна. В един празен, безлюден свят, предметите придобиват много по-голямо значение, отколкото в един свят като този на Пруст. За Молой, за Малон всъщност предметите

²⁵ Proust, I, pp. 5–6.

²⁶ Proust, I, pp. 8 et 666.

заемат местата на човешките спътници и съответно като че ли се привързват към собствениците си: „те понякога ме караха да мисля, че също се нуждаят от мен“²⁷. Тъй като обичта и приятелството са невъзможни между хората, те се осъществяват между хората и предметите. Предметите попаднали в ръцете на бекетовия герой, който ги докосва и ги милва му отвършат като огледало с посланието си вдъхвайки му увереност, че и той съществува и е материален. Предметите не му съобщават нито кой е той, нито къде се намира, те просто му казват, че съществува. Ако другите хора не го възприемат, той би могъл да възприеме себе си с помощта на материата, на предметите, които му позволяват да борави с тях, например леглото върху което Малон лежи и което създава у него усещането, за тежестта на тялото му или пък столът и земята, чиито допир му позволява да усети притискането върху задните му части и стъпалата.

Въпреки всичко имаме чувството, че Бекет е бил още по-силно впечатлен от последните страници на „По следите на изгубеното време“, отколкото от който и да е друг пасаж от този роман. Когато разказвачът на Пруст взема решение да напише своята творба, той изведнъж започва да усеща, че има тяло и всъщност че съществува „постоянно застрашен от двойна опасност, външна и вътрешна“.

„Да имаш тяло, това е голяма заплаха за духа... Тялото затваря духа в една крепост; скоро крепостта е обсадена от всички страни и накрая Духът трябва да се предаде.“

„Тъй като разбирах, че да умреш не е нищо ново, но напротив още в детството си многократно съм умирах.“

И също така му се случва да загуби уверената си походка: „щях три пъти да падна, слизайки от стълбата. Когато се прибрах почувствах, че вече нямам нито памет, нито мисъл, нито сили, нито някакво съществуване. Почувствах, че вече за нищо не съм способен, така както са случва с възрастни хора, които са жизнени вечерта и които след като си счупят бедрената кост могат още известно време да водят в леглото някакво съществуване, което е само една по-продължителна или по-краткотрайна подготовка за станалата вече неизбежна смърт“.

„Тези часове след които вече не можех да произнеса и дума, с плеплетен език подобно на бабами по време на агонията й.“

„отпусках се безсилен, затварях очи, като единственото, което ми оставаше бе да вегетирам през следващите осем дни...“

„започнах да пиша творбата в навечерието на смъртта ми, без да разбирам нищо от занаята си“.

„но бях решен да посветя на това силите си, които за жалост се изчерпваха и като че ли ми оставяха време само да стигне до „погребалната врата“, след като бях извървял целия път“.

„желаех само отмора в очакване на вечното спокойствие, което най-сетне щеше да настъпи“.

„денят, в който се превърнах в жив труп (...), неспособността да сляза по стълбите, да си припомня някое име, да стана (...) вече бях почти мъртъв.“

„Дълго е да се опише. Поне през деня щях да се опитам да заспя. Ако работех това ставаше единствено през нощта. Но ми бяха потребни много нощи, може би сто, може би хиляда. И щях да живея в тревога ако не знаех

²⁷ Beckett, Malone meurt, p. 113.

дали Господарят на съдбата ми, по-малко снизходителен отколкото султан Шериар, (...) би искал да отложи смъртната ми присъда и да ми позволи да пиша на следващата вечер“²⁸ (подчертано от мен).

Молой и Малон са като че ли превъплъщенията на разказвача от „По следите на изгубеното време“, на самия Пруст, който се погребва жив в стаята си, единствено за да пише и който никога повече не напуска леглото си, изцяло отдаден на решението си да пише. А леля Леони, с която се запознаваме в началото на романа „По следите на изгубеното време“ не е ли също така един карикатурен образ на Пруст и на бекетовия герой, с неговата потребност да избяга от света, да се затвори в една стая, в която само да говори, на себе си и на другите, да гледа света през прозореца си като Малон, който отказва да стане от леглото си, да се движи, да излезе навън.

Наистина „Господарят“, за когото Пруст споменава е едно напомняне за султана от „Хиляда и една нощ“, но въпреки всичко изглежда, че Пруст усеща присъствието на някаква сила, която е като заплаха за неговия живот, която би му попречила да осъществи до край своето решение да напише творбата си, докато господарите, тъмните сили, които героят на Бекет чувства около себе си просто му пречат да умре така както би искал, те го обсаждат, за да продължи своето дело, независимо от това дали трябва да пише или да говори:

„Сега бих искал (...) да се сбогувам, да престана да умирам. Те не желаят това. Да, те изглежда са няколко на брой. Но идва винаги един и същ. Ще направите това по-късно, казва той.“²⁹

Героят на Бекет е старец. Молой говори за своя „безкраен живот“ (стр. 19), Малон заявява, че живее „приблизително от един век“ (стр. 10). Човек не би могъл да не си спомни във връзка с това за Дук дьо Германт, който има толкова много години след себе си и който „веднага след като стана и поиска да остане прав се разлюля върху огъващите си крака (...) и се бе доближил треперейки до необичайния връх на своите осемдесет и три години, като че ли хората бяха накацали върху непрекъснато удължаващи се кокили, (...), които накрая затрудняваха тяхното движение и го правеха особено опасно и от където внезапно те се сгромолясват.“

И Пруст добавя, че би описал хората (и това вероятно би ги оприличил на чудовишни същества) като създания, които заемат едно място, много по-значително от това, което им е огредено в света, едно напротив неограничено място, тъй като те имат възможност да се докосват до различно отдалечени епохи, между които са се изнизали толкова много дни подобни на гиганти разположени във времето“³⁰ (подчертано от мене).

Като си мислим за тези толкова вълнуващи думи на Пруст, сме склонни да предположим, че ако това творение на Бекет, което само описва себе си като чудовище, се оказва постепенно с парализирани, „огъващи се крака“, които едновременно с това се вдървяват и в крайна сметка той загубва краката си, то е защото Бекет, като възприема буквално образа на Пруст, вижда в човека физическото измерение като съответстващо на времето. Впрочем ако героят на Бекет иска да забрави своето минало (и успява да го

²⁸ Proust, III, pp. 1035-1036, 1040-1041, 1042, 1043.

²⁹ Beckett, Molloy, p. 7.

³⁰ Proust, III, pp. 1047-1048.

постигне) и ако се отрича от миналите си „Азове“. Смъртта на предходните „Азове“ се изразява физически в загуба на долните крайници.

Но даже осакатен героят на Бекет вижда себе си като гигантите на Пруст:

„И ако трябваше още веднъж да се изправя на крака, нещо от което Господ ме опази, щях да запълня значителна част от света (...) аз, който винаги съм мислим, че ще се свивам, а ето че се разширявам.“³¹

Краката му го карат да се чувства на няколко левги от главата му. Той си представя своята глава като малка, но усеща „другата обемност, разпростряла се в сянката“, сянката на миналото, за която не желае да си спомни.

Изглежда че Бекет изпитва някакво ужасно удоволствие от това да създава живи превъплъщения на образите на Пруст, да предава метафорите на Пруст с помощта на определени и материални еквиваленти.

Друг пример за тази склонност на Бекет откриваме към края на романа „Малон умира“, когато героите — фантоми от последната история, разказана от Малон — луди и полумъртви — си правят пикник на един пуст остров. Преди да бъде убита от тези луди хора, жената която ги завежда там им казва: „Знаете ли, че има останки от друиди на острова?“ (стр. 214). При това Пруст като говори за бъдещото си произведение си задава въпроса „дали това ще бъде църква, в която вярващите постепенно ще научат истините и ще открият хармонията (...) или това ще остане като друидски паметник на върха на един остров, нещо завинаги напълно опустяло.“³²

В светлината на този въпрос зададен от Пруст, отговорът на Бекет изглежда е следния: тези негови истории ще бъдат само „друидски останки“ на един остров, на който „никой не живее“ и където само ненормални хора биха могли някога да дойдат.

В своето чудесно изследване върху Бекет, Олга Бернал твърди, че романът на този писател е достигнал до „точка, от която литературата не би могла да тръгне отново без да се освободи не само от литературата, но и от самия език, защото езикът е носител на литературата“³³. Задаваме си въпроса какво точно искат да кажат тези думи и дали тяхното имплицитно внушение не е че в бъдеще няма да съществува повече писменост, нито романи, защото как бихме могли да създадем роман без помощта на езика? Останалите изкуства несъмнено разполагат с много по-големи възможности за елиминиране на езика. Можем да създадем неформална живопис или музика без мелодия и хармония. Можем да гледаме бяла картина, но как бихме могли да прочетем бял лист хартия или покрита с мастилени петна страница без никакъв смисъл. И какво друго би могло да съществува върху страниците освен езика? Дори Бекет, който е отишъл толкова далеч по пътя към невъзможното, за което споменава³⁴, не може да не си служи с езика, колкото и ограничен и лишен от синтактични правила да е той. Напротив

³¹ Beckett, *Malone meurt*, p. 113.

³² Proust, III, p. 1040.

³³ Olga Bernal, *Langage et Fiction dans le roman de Beckett*, Gallimard, 1969, p. 148.

³⁴ Beckett, „Three Dialogues“: the „Italian painters [...] they never stirred from the field of the possible, however much they may have enlarged it [...]“

Yet i speak of an art turning from the plane of the feasible in disgust, weary [...] if doing a little better the same old thing, of going a little further along a dreary road [the road of the possible]

бихме казали, че Бекет довежда езика до неговия апотеоз. Твърде много е говорено за неудачите в езика на Бекет, говори се също че творчеството му е насочено главно към мълчанието. Но в действителност бихме могли да твърдим точно обратното. Може би никога преди Бекет думите не са тържествували с такава сила и при това при най-превратни обстоятелства, никога не сме усещали, че езикът има неизчерпаеми източници, даже тогава когато нямаме какво да кажем, какво да разкажем и какво да изразим. Езикът е представен в неговия чист вид, всемогъщ в неговата голота, лишен от връзка с действителността, с дадена конкретна ситуация, с дадена фабула в традиционния смисъл на романа. Колкото по-малко думите се опират на система от връзки, толкова повече те се открояват изпълнени с живот като сами съставляват притегателната сила на произведението. Думите не са вече само средство за предаване на информация, за описание на една псевдо-реалност, за „представяне“. Те се превръщат в основна цел на произведението, те са истинските действащи лица в романа. И това е тържеството на езика в един момент когато хората искат да го отхвърлят и да го унищожат.

*Преведе от френски:
Невена Радонова*