

ПО СЛЕДИТЕ НА МАДЛЕН

ЮЛИЯ КРЪСТЕВА

Макар че никой не е пророк
в родината си,
надявам се, че българският
чужденец ще обикне Марсел Пруст,
и ще се убеди в силата на
литературата да однагороди
и най-грубите човешки есраши.

Ю. Кръстева

«Във възрастта, когато Имената
ни поднасят образа на неведомото.»
Марсел Пруст

В първата си лекция се опитах да демонстрирам текста на Пруст като преживяване: не просто като стилистична структура, а като субективно, несъзнателно, сетивно преживяване. Тук ще продължа да илюстрирам това чрез анализ на прочутия епизод с курабийката «мадлен»(2), който ще ни отведе извън рамките на текстовия анализ. Разбира се, аз ще използвам някои похвати на стилистичния анализ и при разглеждането на ръкописните версии ще препращам към «текстовата генетика». Вниманието ми обаче ще бъде насочено предимно към сетивното преживяване в основата на спонтанната памет.

Материалите в този брой са четени като доклади на семинара, посветен на научното творчество на Юлия Кръстева, организиран от Българската асоциация на университетските жени в Софийския университет, проведен през пролетния семестър на 1993 г.

Уханна, кръвосмесителна, лека, неопределима – разредена в чая, но съгъстваща пространствата на Комбре, – курабийката мадлен предлага предвкусане на Пруст за онези, които никога не са го чели. Но от друга гледна точка курабийката е клишето, което затулва катедралата: тя се втвърдява в един плосък образ, губи пръхкавостта си и хвърля булото на досадата над безкрайните изречения, изпълнени с миризми, звуци, цветове и форми, с изтънчени усещания за вкуса и наслади за осезанието, които се оказват безцеремонно засмукани от тая прословута сладка. Какво ли би било да се опитаме да си възвърнем вкуса за нея? Да разбудим устите, езиките и небцетата си; да съживим мечтите и спомените си; да тръгнем по следите на забравените страници, в които може би ни очакват дремещите еквиваленти на курабийката мадлен – нейни двойници, отеквания, метафори, – които ще засият или смекчат нейния загадъчен вкус, но при всички случаи ще ѝ отредят нов живот?

Вкусът на възврънатото детство се излъчва от «По следите на изгубеното време» при неговия затварящ кръга завършек. Мислим си, че сме в неговото начало, но всъщност цялата затворена спирала, която става явна в последната книга, е вече задвижена, намагнитизирана да тръгне по следите на един по-дълбок пласт, пласта на детството несъмнено, но същевременно пласт, погълнал по-късната съдба, която е вече приключена. Така кръговете на метаморфозата упражняват своята магия. Детето е възрастен, припомнящ си как е обичал с устата си лица и места, които желанията на зрелостта му възприемат само като болкоуспокояващо средство.

Това е история с осем поредни степени, които са обхванати в последните няколко страници на Прустовото въстъпление към «Пътуване към Суан». Ще ги разгледам в тяхната последователност.

Фаза 1: «само един светъл разрез»

Започваме със спомен за фрустрация и тъга – «само най-необходимия декор на драмата на моето събличане», «като че ли винаги е било все седем часът вечерта»(3). Двата етажа са сведени до «един светъл разрез» от винаги ненавременното пристигане на господин Суан («несъзнателният виновник за моите терзания»), гостът, който грабва вниманието на майката. «Останалата част» от Комбре е мъртва за паметта; тя може да бъде възвръната само чрез волевата памет, чрез «интелекта», което на практика означава, че тази «останала част» е лишена от смисъл.

Бързо забравен, разреден в чаша чай а la мадлен, този разрез все пак по драматичен начин ще бъде съживен в «Пленницата». Бергот, писателят, преоткрива «малък разрез от жълта стена» (за който е бил забравил) в картина на Вермеер, възхвалявана от един критик като подобна на «безценен образец на китайското изкуство, на самодостатъчната красота». Докато стои пред този шедьовър, едновременно унижен и омаян, Бергот е поразен от откровение за «безплодието и безсмислието на изкуството», включително своето собствено. «Последните ми книги са прекалено сухи, трябваше да положа върху тях няколко слоя цвят, да направя езика си скъпоценен само по себе си като този малък разрез от жълта стена.» Дали поради лошото храносмилане, предизвикано от недосготвени картофи, или поради

възобновения ефект на «малкия разрез от жълта стена», Бергот след това рухва и умира.

Що се отнася до разказвача на «По следите на изгубеното време», той не изглежда притеснен от предизвикателствата на другите изкуства. Изреченията на Пруст си съперничат с живописиста и музиката в тяхната собствена стихия; и продължението на тази история крие изненади за всички нас, които оставяме в сянка малкия разрез. И все пак идеята за смъртта (за – като се изключи «светлия разрез сред неясни мрачини» – мъртвото минало) е вече възникнала и тук тя свързва изчезването на анти-Пруст, представен от писателя Бергот, с невъзможността за съживяването на един детски спомен. Именно в продължението на този епизод смъртта на миналото ще бъде отхвърлена и вкусът на детството съхранен, наслаждавайки пласт след пласт от усещания – в една курабийка.

Фаза 2: метаморфозата на мъртвите

Съществува поверие, че душите на мъртвите стават пленници на по-низши същества – животни, растения и неодушевени предмети – и оцеляват в тях в напълно променена и неразпознаваема форма. Дали не се случва същото и с нашето минало, се пита разказвачът. Така той предпазливо въвежда надеждата за вдъхване на живот в миналото. То може да се окаже скрито «в някой материален обект (по-скоро в усещането, което би предизвикал у нас този обект)» (ПС 62). Да попаднем отново на него е въпрос на късмет.

Фаза 3: имам късмета да вкуся мадлен

Една зимна вечер, когато унилият разказвач се уверява още веднъж, че «всички спомени от Комбре освен театъра и драмата на моето лягане не съществуваха вече за мене», неговата майка му предлага чаша чай, придружена с «една от ония разлати, леко издути маслени курабии, наречени «малки мадлени», изпечени като че ли във форма от мидена черупка». Със своята необичайна форма, нещо като гъба, родена от мидена черупка, мадленът стои между разказвача и майка му по начина, по който няколко страници преди това стои «Франсоа льо Шампи» на Жорж Санд (ПС 59). Защото сцената с мадлена е продължение на история, която вече е започнала – история, в която непосредствено преди нашия епизод четенето на «Франсоа льо Шампи» от майката на разказвача (в този момент разглежено дете) подsigурява свързващия глас и свързващото усещане между бъдещия романист и неговата родителка, без грижите около Суан и драмите на заспиването, просто те двамата, окъпани в сгряваща атмосфера, която все още не е атмосферата на времето за чай, но напомня за топла, влажна целувка.

След като сме оставили зад себе си влажния свят на майчиното четиво, ние го намираме отново в подводните асоциации на мадлените, на техните връзки със света на черупките и мидите. Но откъде идват мадлените? И защо трябва да започнем, изписвайки думата с главна буква?

Първата версия на текста (в тетрадка 8 от ръкописа от 1909 година) спо-

менава просто парче «сухар».(4) Думата «мадлен» се появява в чернова 14 – девет страници, откъснати от тетрадка, които са номерирани от 1 до 9 и са идентифицирани като «белова на много подробно разработената чернова от тетрадка 25». Дали тези страници от неидентифицирана тетрадка са също от 1909 година, както и тетрадка 25, или Пруст е завършил беловата на по-късен етап? Дали той слага беловата в тетрадката от 1909 година поради сходството в съдържанието, а не защото принадлежат към едно и също време на написване? Засега можем да оставим въпроса отворен. Той е важен, тъй като трябва да разгледаме мотивите, които дават името «мадлен» на най-значимия сладкиш в произведението на Пруст.

Името препраща, разбира се, към всеизвестната грешница от Евангелията, жената от Магдала, и от там – Магдалена. Наричателното «мадлен» обаче през седемнайсти век назовава плодовете, продавани през сезона на Света Мария Магдалена – праскови, сливи, ябълки и круши – и продължава хранително-вкусовата си кариера през деветнайсти век, когато започва да се употребява за сладкиши (според речника на Бешерел това е в чест на готвачката Мадлен Полмиер). Тази история е достатъчно богата на отгласи, за да обясни интереса на писателя. Но като имаме предвид несекващия интерес на Пруст към имената («Имена на страни: името» е заглавието на третата част на «Пътуване към Суан»), както и педантичността, с която той избира собствените имена на героите в романа, бихме могли да задълбочим изследването си и да се запитае какво се крие зад преобразяването на прозаичния сухар в име, притежавано най-напред от грешница, след това от светица, и най-сетне от курабийка.

«Името: често пъти това е всичко, което ни остава от едно човешко същество, не само след смъртта му, но понякога и приживе.» В сричките на имената гравитират усещания и удоволствия, които са в състояние да развихрят въображението ни и да възбудят желанията ни. Името Парма е «плътно, гладко, бледолилаво и меко», поради неговите тежки срички, в които не прониква въздух, и поради «Стендаловата мекота с теменужени отблясъци, която бях вмъкнал в него» (ПС 410). Флоренция има благоуханен ефект, като венчето на цвете, тъй като се нарича град на лилиите и тъй като в нея е катедралата Санта Мария деи Фиори – Богородица на цветята. Балбек е «старо нормандско гърне, запазило още цвета на пръстта». Имената кристализират въображението, в тях има магия. «Понякога, ставена в дълбините на името, феята се преобразява съобразно с движението на въображението ни, което е храна за всичко... Но феята залянява, ако се докоснем до действителната личност – носителка на името...» (ОГ 9)

И така, каква фея се крие в собственото име Мадлен, и още по-прикрита, в нарицателното име за курабийката?

Повтарянето на едни и същи звуци, използването на едни и същи срички отново и отново ни дава «усещането за отминала година» и ни позволява да премерим «разстоянието» между мечтателните състояния, които са били белязани, всяко на свой ред, от тези идентични тонове. Така едно благородно име става като изпълнен с кислород балон; достатъчно е да го пукнеш и чрез това пакостливо действие, което е съвсем детинско в края на краищата, да освободиш въздуха на Комбре, мириса на глоговия цвят, дъжда, слънчевия блясък и църковните утвари... Детството е наистина

«възрастта, когато Имената ни поднасят образа на неведомото» (ОГ 8), което се затулва от реалността на хората и нещата, но може щастливо да се възвърне чрез спомена, заровен под звука, който някога е влязъл в ухото на детето.

Такава е обосновката, която обяснява географски имена като Байо, Витре, Кутанс, Ланион, Кемперле, Понторсон и т.н., както и престижното име Германт. Но дали тя ще е валидна в други случаи? Отговорът се крие в употребата на същите звуци още веднъж и в манипулирането им дори с риск да бъде унищожено или взривно собственото име, така че то да загуби ненарицателната си природа, но същевременно да освободи чрез кислорода на паметта множество от усещания, впечатления и наслади, «в които ненадейно долавяме изконната същност да трепва и да си възвръща своя образ и глиф в дълбините на мъртвите срички» (ОГ 10).

Фаза 4: кръвосмешение и мълчание – изчезването на две женски имена

Тук текстът се нуждае от интертекст. Бабата на разказвача – голяма почитателка на Жорж Санд – му подарява «четирите пасторални повести» на Санд: «Дяволското блато», «Франсоа льо Шампи», «Малката Фадет» и «Звънарите». «Не бих се решила, дъще», казва тя на майката, «да дам на нашето дете четиво, което не е написано талантливо.» (ПС 57) По такъв начин четенето на Жорж Санд започва да бележи особена свързаност между сина и майката. В по-ранните версии на текста Пруст говори просто за «един том от Жорж Санд», имайки предвид «Дяволското блато»(5), В тетрадките 8(6) и 10 обаче са споменати два текста, «Дяволското блато» и «Франсоа льо Шампи»(7). Майката е все още показвана да чете два от текстовете на Жорж Санд чак до машинописния вариант, предназначен за «Фигаро» и обикновено датиран с 1909 година(8), където Пруст окончателно отстранява «Дяволското блато». «Франсоа льо Шампи» остава единственото споменато заглавие в епизода с лягането, който предхожда епизода с мадлена.

По-малко «пасторална» от другите три повести, «Франсоа льо Шампи» (1850) разказва за едно подхвърлено дете (*champti* е думата за «подхвърлено дете» на диалекта на Бери), което е прибрано от Мадлен Бланше, жената на мелничаря. То става обект на нейната неосъзната любов, а по-късно, при завръщането си в селото като възрастен, когато осиновителката му е вече овдовяла, и неин любовник и съпруг.

В по-късните си писания Пруст е суров критик на Жорж Санд,(9) но въпреки това той запазва тази важна препратка към «Франсоа льо Шампи», придавайки структурна роля на четенето на тази повест в скелето на «По следите». Дори във «Възврънатото време», когато разказвачът е в библиотеката на принц дьо Германт, тъкмо този «пасторален» том предизвиква четвъртия спомен и довежда до естетическото откровение. Имаме следователно добри основания да смятаме, че колкото и неодобрително да се е отнасял към стила на Жорж Санд, именно темата за кръвосмешението, за греховната майка е породила и поддържала интереса на Пруст към «Франсоа льо Шампи». Ролята на жената на мелничаря, Мадлен Бланше (*blanche* – бяла, бел. пр.), е да комуникира чрез брашнената си белота вку-

са на забранената любов, която ще проникне в сърцевината на естетическото кредо на разказвача – вкус, който метаморфозира в един привидно безобиден обект, курабийката мадлен.

При четенето на различните версии на текста обаче поразително впечатление правят два дребни факта, които хвърлят интересна светлина върху Пруст и генезиса на неговото писане. Първият се отнася до появата и по-късно изчезване на името на Мадлен Бланше в текста. В първата машинописна версия, която вече споменахме, след «Това ме настрои да си въобразявам, че «Франсоа льо Шампи» съдържа нещо неизразимо сладостно», Пруст продължава::

«Първите страници са много прости: Мадлен Бланше, жената на мелничаря от Кормонер, намира на полето дете, което си играе в потока, където тя пере бельото си. Но фактът, че тази селска жена, това малко дете, този поток и това поле бяха част от роман, им придаваше необикновена привлекателност в моите очи. Освен това аз предчувствах, че тази среща между жената на мелничаря и детето е *нещо* (добавено с почерка на Пруст към ръкописа) повече от *това, което* (добавено с почерка на Пруст към ръкописа) тя (задраскано) изглеждаше на пръв поглед, че тази среща по-късно ще се окаже важна за живота на героите, че тя не е самостоятелен епизод, а начало, което отвежда към някакво неясно бъдеще.»(10)

Този пасаж, който се появява най-напред в тетрадка 10 и после като бела в машинописната версия, е пропуснат в по-късните версии. Мадлен Бланше все още я има в коректурите,(11) но тя липсва в третите коректури(12) и в отпечатания текст. Това опустошително отстраняване е осъществено в рамките на един месец. По всяка вероятност имало е междинен текст, сега изгубен, между двата ръкописа ND Fr. 16754 и 16755, където Пруст е задраскал лично пасажа с Бланше. Можем само да предполагаме, че той междувременно е обмислил нещата и е взел решение да пропъди жената на мелничаря от текста, тъй като тя вече не е имала място в него. Но защо? Прекалено ли е да се говори за майка-кръвосмесителка преди обсъждането на сладкиши? Или селската любовна история се е оказала под нивото на естетическите и чувствени амбиции на Пруст, бидейки «вредна точно колкото бонбоните и сладкишите»? Каква е причината за изчезването на Мадлен Бланше и в какъв точно момент се случва това?

Тук трябва да се спрем на един друг факт, преди да определим по какъв начин тази част от романа достига окончателната си форма.

На 1 март 1896 година литературното издание «Ви контемпорен» публикува новела, подписана от Пруст и озаглавена «Безразличният», която остава неизвестна на литературната публика до повторното ѝ публикуване от Филип Колб през 1978 година.(13) Не е безинтересно да се спомене как самият Колб попада на този младежки текст на Пруст. В писмо от 1910 година до приятеля си Робер дьо Флер Пруст го пита дали има «Ви контемпорен», защото му трябва, но е забутал своето копие: «Там имам публикувана една глупава новела, която сега ми трябва, така че ще ми направиш услуга, ако можеш да ми я пратиш.»

Та какво се случва в тази «глупава новела»?

Една благородна дама се влюбва в млад мъж, който проявява само безразличие към нея. Все по-привлечена от този младеж, чието име се среща

в прочутата картина на Вато, тя най-сетне открива, че студенината на младия Льопре прикрива страстната му привързаност към проститутки: «Той обича долните жени, които обитават дъното на обществото, обича ги до безумие.» (14) Връзката между този сюжет и любовния живот на Суан е правдоподобна и тя е убедително демонстрирана от Колб. Суан наистина е любовник на уличница, Одет дьо Креси, която изважда от канавката и подготвя за бляскава кариера; трудна отначало, но накрая увенчана от светски успех – още по-голям след смъртта на съпруга и след промените в следвоенното общество. Одет може да се разглежда като амалгама от жените, обичани от Льопре, и от благородната жена, към която той е безразличен – могъща и високопоставена аристократка, чийто прототип би могъл да бъде графиня Грефюл: цялата в цветя, «без нито едно бижу, корсажът от жълт тюл, покрит с орхидеи, като тя беше сложила няколко орхидеи и в тъмната си прическа». Тези орхидеи по-късно стават дума-фетиш за Одет и Суан, при което «да направим орхидея» (в смисъл «да правим любов») е най-интимният израз в частния им език. Един съществен аспект на героинята на «Безразличният» е бил следователно вграден в образа на Одет, но в преобърнатата форма: безупречната гранд-дама, която се намира на противоположния полюс спрямо «долните» създания, стимулиращи пороците на Льопре, е дала взема орхидеенния си чар на Одет – процес на пренасяне, който облагородява жената от демимонда и профанира аристократката. Не е трудно да се разбере, че при създаването на Суан и неговия любовен живот Пруст е имал нужда да се върне към героинята от «Безразличният», която със сигурност не е бил забравил, но е искал отново да изучи в подробности.

Коментаторите, които виждат тази високопоставена и могъща аристократка да оживява отново в образа на Одет, са забравили обаче да споменат името ѝ. Тя се казва Мадлен дьо Гувър. Одет ѝ отнема любимото цвете. Но Мадлен дьо Гувър съхранява своето благородство и замисленост, извиквайки пред погледа ни едно недостъпно присъствие, което е познато, но забранено, едновременно близко и възвишено: квинтесенция на образа на обичаната майка, откъсната от нас чрез разрез от светлина и драма. Този образ на Мадлен дьо Гувър няма да се заличи. Както е в поверието, което разказвачът споменава във втората фаза на нашия епизод, душите на мъртвите могат да се окажат пленници на «неодушевени предмети» – особено ако идентичните звучности и тембри на имената, произнасяни в процеса на възобновяваните мечтания и чувства, съживяват и одушевяват далечното присъствие на феите и техните обиталища. Мадлен с лекота успява да отстрани мизерния сухар и да придаде своето майчинско ухание, което е недоловимо, недостъпно и заедно с това възхитително възбуждащо, на една малка сладка мадлен, която се спотайва, безвкусна, в устата ми, но същевременно притежава мощта да породи неутолимо желание. Така разказвачът лесно ще преоткрие забраненото удоволствие от майчината целувка (чийто меланхолични чарове той тъкмо е преразказал, когато пристигането на Суан го принуждава като примерен син да се откаже от тях и да отиде да си легне) не в устните на майката, не и в нейния глас, докато тя чете «Франсоа льо Шампи», а в една тантуреста, тлъста гъбка, потопена в чай и наречена – неизбежно – мадлен.

Бихте имали право, навярно, да видите решителността ми да възкреся

Мадлен Бланше и Мадлен дьо Гувър в този прочут сладкиш като порода на от фантазиите на закачлива или начетена читателка. Ако упорствам, то е отчасти защото самият Пруст не е чужд на подобни иронични, но и нежни транспозиции, отчасти защото епизодът с мадлена – рамкиран от спомена за майката, отхвърлена, защото не се предлага, и от историята на Суан – служи като подкана към нас да възстановим оралната връзка, притегляща разказвача към една жена, която той обича и която е все пак способна да остана безразлична към него.

И така, ти отказваш да се предложиш, Майко? Е, та какво? Във всеки случай това удоволствие не значи нищо за мене или скоро няма да значи нищо. Имам други, които не са непременно «долни», а са изтънчени и недоловими, отиващи далеч отвъд «Франсоа льо Шампи», твоите четива и твоите целувки. Една чаша чай е достатъчна и една друга жена, леля по бащина линия, леля Леони, която, застанала на твоето място, по-дистанцирана и успокояваща; тя няма да позволи натрапчивата ти близост да упражнит въздействието си и да просмуче чая ми като онези японски цветя, които възвръщат вълшебните си форми при потапянето си във вода. Не, целият вкус, който усещам, е на някаква курабийка мадлен, отложеното припомняне на нещо друго, на друга жена, жена, която би могла да бъдеш и ти, но вече не си. Мога да гарантирам, че Одет е узурпирала желаната ситуация; всичко което е останало, е вежливото безразличие на чаша чай. И моите фантазии, на скрито.

Така че може да се твърди, че Мадлен дьо Гувър отгук насетне живее двойствен живот. Тя е «глупав» призрак, наистина, но тя не оставя безразличен фантазия живот на Пруст, тя не е като майката, която те изоставя: тя е жената, която ти изоставяш (подобно на Льопре), понеже е прекалено достойна, а ти предпочиташ недостойните. Кой прави този избор? Льопре? Суан със сигурност го прави, защото предпочита Одет, но само след като я е облагородил, приспособил я е към светлината на елегантността и артистичното вдъхновение, гравирал е орхидеите върху нея. Самият разказвач не е чужд на приключенията на Суан: след Жилберт (дъщерята на Суан) изборът му ще се спре на не много подходящата Албертин, която е далеч от възможността да спечели одобрението на майка му. Желанието унижава обекта си, за да може с по-голяма сигурност да го постигне. Самият Пруст ще тласне тоя принцип до абсолютния му предел, излагайки семейните си мебели и фотографии на показ в публичен дом.

Тази логика на профанацията обаче е подкрепяна от друга логика, която тя подсилва, за да може напълно да унищожи. Става въпрос за удържането на всяка цена на чистия и простодушен вкус – като на следобеден чай със сладки – на усещанията, събуждани от майчиното присъствие. Въпрос на лишаването му от неговата женска сексуалност, от женската му телесност, оставайки само нежната, любеща грижовност. Мария Магдалена трябва да стане светица, но по начин, различен от този на Евангелията: възбуждащият аспект на женствеността, на майчинството се отменя в пределите на недостъпното, както е в «Безразличният»; от друга страна обаче той е предопределен да възвърне скромната си сила в това възхитително удовлетворение, орално по произход, което напълно задоволява синовния спомен, преплитайки рояк от усещания около името на курабийка-

та като име на жена и позволявайки родната къща да оживее отново.

През същия този период (1909-1910) Пруст създава женски образ, който по-късно изоставя заради Албертин: това е Мария, момиче, което възбужда интереса на разказвача, но по-късно го разочарова. Мария е очевидно свързана с Мадлен: фразата Мари Мадлен означава «грешница». Тази скицирана от Пруст Мария обаче не е нищо повече от средство за прикриване и овладяване на страстта му към шофьора Агостинели. Албертин ще стане окончателният образ, натоварен с тази задача.

Мария Магдалена все пак ще се завърне като такава, когато писателят се обърне по посока на «Обществото на Германт» във връзка с Робер дьо Сен-Лу и неговата любов към Рашел. Докато разказвачът остава напълно равнодушен към актрисата, Сен-Лу е сразен: той допуска «неблагоразумието да превърне една курва в недосегаем идол». Пътищата на влюбения и на безразличния никога не се пресичат: «Незначителна ми се виждаше не «Рахил, за мен отредена», а силата на човешкото въображение» (ОГ 166). Разказвачът от своя страна може да привиква богове в овощните дървета, така както в Евангелието Мария Магдалена сбърква човека на страстта с простия, безразличния градинар.⁽¹⁵⁾ Тя напомня за определено светската грешка, която кара Мадлен от «Безразличният» да остане спяна към страстта на Лъопре – както и за слепотата на самия Лъопре, който е неспособен, тъй като не е влюбен в нея, да откликне на красотата на Мадлен дьо Гувър. В Евангелието обаче заблудата на Мария Магдалена е временна. Тя скоро отгатва присъствието на Исус, отгатва, че той е разкрил страстите на собствената си плът, за да смекчи собствената ѝ мъка. По такъв начин светлицата се оказва двойница на самия разказвач: той не притежава въображението, което кара Сен-Лу да обожава проститутката, но той изпитва илюзорните възторзи на влюбеното въображение по отношение на Албертин. Албертин наистина упражнява енигматично обаяние върху младия мъж, което приятелите му не могат да разберат и което е представено като точното съответствие на влюбеността на Сен-Лу в Рашел. Само любовта е способна да създава метафори и да запълва с образи както преживяването на времето, така и предметите и имената. Именно любовта може да превърне сухара във водопад от спонтанни спомени, сладостно ухаещи на изгубеното усещане, което може да бъде възсъздадено.

Нека най-сетне отбележим, като условно заключение към тази метафорична и метаморфична серия от мадлени и Мария Магдалени, че принцеса дьо Германт – гордата, макар и не особено «шикозна», по тевтонски надменна браговчедка на недостъпната Ориан – носи името Мари. Това е същата Мари-Жилберт, която Пруст облича, когато тя е в ложата си в Операта, така както е облечена в действителност мадам Стандиш; макар че е странна и далечна, тя може би не е безразлична под тежестта на тоалета си.

Все пак в крайна сметка дукеса дьо Германт е онази, която поддържа в «По следите на изгубеното време» пламъка на естетическия и аристократичен престиж, който графиня Гrefюл запалва у младия Марсел и който Мадлен дьо Гувър споделя за кратко. Ориан възпламеня възхищението на разказвача към жената в нейните най-възвишени проявления, макар че след войната и аферата Драйфус – които, меко казано, не предполагат осо-

бен респект към личността – тя ще бъде подложена на същия присмех като мадам Вердюрен.

Засега обаче ние се вглеждаме в мадлена и в Мадлен: в жената и курабийката, майката и грешницата, едната вкусна, другата безразлична. Метафората и метонимията се редуват да пронизват с излъчванията си текста, събирайки места и мигове под знака на желанието и кондензирайки техните пресекливи появи в чистата форма на оралната чувственост. Това е пресечната точка на детския спомен – книгата, гласът и вкусът се сплавят в едно; леля Леони подава ръка на Мама, за да може от чашата чай да изникне едно влюбено тяло.

Че то е било там още от детството се демонстрира по нейния специфичен начин от Мадлен дьо Гувър още през 1896 година. Разказвачът навярно несъзнателно я е асоциирал с двусмислените си желания, когато през 1909 година заменя сухара с мадлен. Препрочитането през 1910 година на новелата «Безразличният», изпратена от Робер дьо Флер, навярно е затвърдило избора на Пруст: беловата от неидентифицируемите страници е може би от времето на това препрочитане, т.е. от 1910. Във всеки случай «мадлен»/Мадлен е вече била вписана в паметта му и в текста: кръстопът от вкусове, жени, грях, безразличие и повече или по-малко свещени книги, кръстопът, който все още не е изгубил силата си да ни кара да мечтаем.

Фаза 5: възхитителна наслада без причина

Нека се върнем към нашата история. Омекнала в чая, хапката от сладкиша докосва небцето и това докосване – най-инфантилното и архаичното от всички, които едно живо същество би могло да изпита по отношение на предмет или човек, тъй като храната подобно на въздуха е възхитителната необходимост, която поддържа живота и любопитството ни към ближните – начева «един необикновен процес в мене». Честно казано, усещането е приятно. «Обзе ме странно блаженство, откъснато от всичко останало и привидно съвсем безпричинно.» (ПС 62)

«Причината» остава в салона, «причината» отказва да целува или чете, «причината» е благородна дама, която смята, че синът ѝ е безразличен, без да подозира – макар че е имала може би някакво предчувствие, – че това безразличие е подхранвано от порок. Причината се е вратнала в мадлена, без никой да отгатне това.

Да си припомним чрез сетивата е като да си влюбен. Съвместени, свързани в едно цяло, тези две дейности оформят същността на разказвача. Така неговите самоличности могат да бъдат пряко отъждествени с неговите любовни спомени, а следователно и със сетивните му преживявания, които го поставят на противоположния полюс от баналните събития на всекидневието:

«Тутакси под негово въздействие всички житейски превратности ми станаха *безразлични*... подобно въздействие оказва само любовта. Почувствах се изпълнен с много ценна *същност*. Тази същност, по-точно казано, не беше вътре в мене, а неразделна от мене, тя беше моето «аз». Престанах да се усещам посредствен, уязвим, смъртен.» (ПС 62-3, курсивът ЮК)

Това припомняне, което е едновременно причастно към любовта и към усещането, отгук насетне може да се разглежда като победа над една деп-

ресия, чиято природа все пак си остава загадка. «Откъде нахлу в мене тази мощна радост?»

Още в тези начални страници Пруст повдига въпроса за естествеността на усещането. Тъй като вкусът е вкус за чай и сладки, той несъмнено има корените си в този свят. Вкусът е нещо от този свят, така както и преживяването, което възстановява и вкуса, и другите усещания. И все пак в същото време разказвачът е убеден, че преживяването му «трансцендира безкрайно» и вкуса, и усещането: то «явно не беше от същото естество». От самото начало тази радост, родена от преживяването, *значи*: «Какво означаваше?» – пита разказвачът.

Втората хапка не предизвиква нищо повече от първата; третата е дори по-слаба. *Усещането* като такова избледнява: «силата на питието явно намалява. Очевидно е, че истината, която търся, се крие не в него, а в мене». (ПС 63)

Единственото, което остава, е разказвачът да зареже чашата и да се обърне към ума си. Умът му обаче се чувства в състояние на «окупация», защото въпросът е не просто да се издири и локализира преживяване, което е било складирано там предварително в неизменна форма, въпросът е да се *създаде* преживяване. «Да изследва? Това не е достатъчно, той трябва да твори. Изправен е пред нещо, което не съществува, единствен той е в състояние да го осмисли и после да го осветли.» (ПС 63)

Фаза 6: желание и видимост

«Не зная какво е, но то се изкачва бавно.»

«Доказателството на това щастие» е нещо неразбираемо, което не се вмести в никакви логически категории. Разказвачът все пак ще направи усилие да изясни преживяването си. Но как? Най-напред като отстрани всички настоящи усещания, особено слуховите: ще запуши ушите си и ще се съсредоточи. Но не, това е прекалено строго и уморително. По-добре би било да предизвика състояние на «разсеяност»: да «разчисти празно пространство». Така все още неотдавнашното усещане за вкус се съчетава с нещо, което би трябвало да наречем желание, доколкото то се проявява като жив еротичен порив: «у мене нещо трепва, раздвижва се, опитва се да изплува, вдига сякаш котва от голяма дълбочина. Не зная какво е, но то се изкачва бавно.» (ПС 64) Разстоянието и съпротивата са преодоляни. И какво се открива?

Образ. Вкусът се е превърнал в представа, преобразил се е в «неуловимия водовъртеж на раздвижените цветове». Тук наистина имаме една «форма» в процес на ембрионално развитие, която остава «объркана» и е неспособна да «преведе» ясно сигнала на своя «неделим спътник», вкуса.

Това е великолепен момент, в който образът се надига, подтикнат от желанието. Момент, който трябва да се повтори и после да се изостави: момент, който смущава, поради трудната задача, която поставя пред разказвача. Мимоходом можем да отбележим как усещането и представата неизбежно се раздалечават, когато възприятието за вкус като непосредствено сетивно възприятие се трансцендира от загрижеността да се освети значението му. Вкусът и зрението са все още неделими спътници, но те са се от-

лепили един от друг: това е фундаменталната липса на съответствие между усещаното и означаваното, и тъкмо тази липса трябва да бъде разрешена чрез творбата – само че се намесва една страхливост, породена от скуката и желанието, която непрестанно успява да отвлече разказвача от задачата му.

Фаза 7: една замяна укротява кипежа – леля Леони вместо Мама

«И внезапно» паметта предлага замяна, която най-сетне ще осигури стабилен образ за неопределения кипеж на идентичността на разказвача и за разрива между усещаното и означаваното. Маминият мадлен се подменя с мадлена на леля Леони, бащината сестра, около която Пруст подрежда спомените си за бащиното си семейство, за семейство Амио от Илиер. Осъществява се метонимично преместване от майката към лелята, от настоящи към минали усещания. Вкусът на миналото, все още дремещ в дълбините на паметта, който погрешно е бил смятан за изчезнал, се завръща, за да даде образ и тяло на нарастващото чувство за замайване у разказвача. Забележете самия процес: действителното преживяване (майчиният мадлен) придобива парализираща интензивност и поражда състояние на празнота и объркване, което би било неуправляемо, ако разказвачът не можеше да стабилизира удоволствието си чрез метонимично отместване. Далечината във времето и пространството (неделята преди църковната служба, лелята) позволява едно възприятие и един образ, които са аналогични на изпитването в момента и без които настоящето преживяване би се разпаднало. Този процес на метонимичен пренос, който отваря териториите на миналото, е изграждането на една метафора: мадленът на Пруст е в такъв смисъл кондензация, която обхваща два мига във времето и две различни пространства в «огромната структура на припомнянето.»

Фаза 8: споменът е водопад от пространствени метафори

Тази равновесна точка поражда верига от спомени, която е същевременно водопад от пространствени метафори. Вкусовото удоволствие е оставено да се развихри в щастливата атмосфера на обиталищата на детството: старата сива къща, градският площад, полските пътища в околността, цветята в градината, парка на Суан, водните лилии по Вивон, добрите хорица от селото и църквата в Комбре. Скромният разрез от светлина е забравен, пометен от умножаването на любимите места. Всичко става «солидно и разпознаваемо», тъй като е нанесено необходимото отстояние между, от една страна, рухването в оралността, предизвикано от близостта на майката, която възбужда желания, основани върху предлаганите четива и често пъти отказваните целувки, и, от друга страна, стабилността на леля Леони, която е отстранена на безопасно разстояние; именно нейното болнаво, буржоазно и вече малко нещо комично присъствие ще стане фокус на наблюденията върху Комбре.

Има една последна метонимия на мадлена: вълшебните японски късчета хартия, които придобиват форма при потапянето си в съд с вода. Това е окончателното стабилизиране на загубата и преноса на значението и представата, чиято история ни е разказана в епизода с мадлена.

Леля Леони след Мама: Япония след леля Леони: ние сме точно в противоположната точка спрямо родното място. Сякаш е било необходимо да се осигури максималното разстояние и една чужда страна, за да можем да видим, отново в максимална степен, колко безкрайно малък е обектът на желанието, който мадленът ни предлага да усетим. Едновременно другадe и тук наблизо, минал и настоящ, усещане и образ, така както е име и значение – нашият мадлен е замесен от всичко това и възбужда вкус както към едното, така и към другото. Мама е стартиращият механизъм, но от сега нататък ни е безразлична, както и Мадлен дьо Гувър. Сега сме вътре във въображаемия свят на мадлените. И към тях ли сме вече безразлични? Не. Но това е тайна и целият роман на Пруст ще върви по следите както на сладките, така и на долните страни в тази централна еротична тайна.

БЕЛЕЖКИ

1. «По следите на Мадлен» е втората глава от най-новата книга на Юлия Кръстева «Пруст и усетът за време». Книгата се базира на цикъл от лекции, които Кръстева чете в различни университети на Англия, Франция, Русия, Съединените щати, Канада... Това е първата от книгите на Кръстева, която се публикува на английски, преди да е излязла на френски, ето защо – опитвайки се поне веднъж да сме в крак със събитията – си позволявам да предложа този превод от английското издание (Proust and the Sense of Time. Tr. S.Banп. London: Faber and Faber, 1993). – Б.пр.

2. Лилия Сталева превежда този прочут сладкиш като «маслена курабия». Аз съхранявам френското ѝ название «мадлен» по причини, които, надявам се, текстът на Кръстева ще експлицира. – Б.пр.

3. «Пътуване към Суан», с. 61. Където е било възможно, цитатите от Пруст са приведени от българските издания на «Пътуване към Суан», прев. Лилия Сталева, София, Народна култура, 1975 (оттук насетне ПС) и «Обществото на Германт I», прев. Мария Георгиева, София, Фама, 1992 (оттук насетне ОГ). – Б.пр.

4. ALR, I. 695: Етюд XIII в Тетрадка 8 (1909 година).

5. Тетрадка 6, фолио 482 и 494ff., Bibliothèque Nationale (оттук насетне BN) NA Fr. 16646.

6. Ff.121 и 431, BN NA Fr. 16648.

7. Виж G.Guèmar. «Sur deux versions anciennes des Côtes de Combray». – In: Etudes proustiennes, II, p.214; и Volker Roloff. «François le champi et le texte retrouvé». – In: Etudes proustiennes, III, p.265.

8. Виж ALR, I.1069-72, и Fr. Leriche, «Une Nouvelle Dation des dactylographies du Temps perdu à la lumière de la correspondance». – In: Bulletin d'informations proustiennes, 17 (1986), pp. 14-20. Според Р. Бридж обаче машинописният вариант датира от лятото на 1910. Той се намира в BN NA Fr. 16733.

9. M.Proust. Correspondance. Ed.Philip Kolb (Paris: Plon, 1970-83), IX,225; cf. ALR, I.1118.

10. BN NA Fr. 16650, f.112; Тетрадка 8 говори също така за «нежността на Мадлен» (BN NA Fr. 16648, f.55) като почти неотделима от четенето на майката: майката, Жорж Санд и Мадлен се сплавят в едно цяло.

11. BN NA Fr. 16754, f.10 (01.04.1913).

12. BN NA Fr.16755 (30.05.1913), 16757, f.512.

13. *Marsel Proust. L'Indifferent* (Paris: Gallimard, 1978).

14. Цит.съч., с.60.

15. Тази препратка към Йоан 20:15 достига Пруст през Ръскин (Fors Clavigera, писмо XII). Вж. също Лука 7:37 и Йоан 12:1-8.

Превод от английски Миглена Николчина