

Общата теория на романа е творческото поле на *Даниела Ходрова*, която се занимава с историята и типологията на жанра. В книгите си „В търсене на романа“ (*Hledàni romani*), 1989 и „Романът на посвещаването“ („*Romàn zasvèsenì*“, 1993) тя проследява формирането и развитието на европейския роман, както и мястото и функциите на инициацията в него. Непосредствено свързани с научните разработки на Д. Ходрова са романовата ѝ трилогия „Градът-мъчение“ („*Tryznivè mèesto*“, 1991-1992) и новелата „Виждам град...“ („*Mèsto vidim...*“, 1992).

ТЕКСТЪТ КАТО МЯСТО НА ТАЙНАТА*

(Тематизацията на текста в прозата на ХХ век)

ДАНИЕЛА ХОДРОВА

Мистерията на книгата

В литературните произведения се реализират две концепции за пространството по правило линейно и хоризонтално организирано, е безразлично по отношение на тайната, при втората — пространството, вертикално и центречно организирано, е структурирано според принципа на тайната — сакрална или профанна, а топосите в него се характеризират с присъствие или отсъствие на тайна, а в някои случаи с различна степен на такова присъствие. Ясно изразеното противопоставяне на профанните и сакралните топоси е особено типично за християнския свят (в източната традиция то никога не е било така изострено).

В литературата постепенно се тематизират различни топоси на тайната: планината, пещерата, градината, храма, града и др. Място на тайна става и предметът — реликвата, светият образ. В такъв предмет пространството сякаш се интериоризира, предметът е център и същност на тайнственото пространство. През Средновековието в такъв предмет се превръща и свещеният текст (книгата) като символ на света (*Liber mundi*), на Божието тайнство, на скритото познание (Голямата книга на алхимиците). Богът често се уподобява на запечатана книга (Книгата на живота). В „Откровенията на Свети Йоан“ Агнецът-Христос разтваря запечатаната книга, възвестяваща гибелта на света. В някои средновековни версии на „Търсене на свещения Граал“ Граалът е книга, символ на изгубеното слово, на най-висшата мъдрост.

Да разгледаме първо случая, при който целият текст се осмисля като място на тайната, като свещена книга, символ на откровението. Традицията на този тип текстове, каквито са Библията и другите свещени книги, можем да проследим в романа на посвещението, както и в поезията, вдъхновяваща се от различни форми на езотеризма. Текстове с тайна представляват също магическите формули, често организирани в магически фигури (от типа на „абракадабра“, „сатор“ и т.н.), кабалистичните визуални текстове, т.нар. *carmina cancellata (versi intexti)* през античността и средновековието. Разцвета на визуалния тип текст с тайна бележат XVI и XVII век. През този период поетическият текст във вид на *carmen figuratum* (картинно стихотворение) се определява, представлява не само изображение на предмет, но и сам по себе си е ритуален предмет (стихотворенията, наподобяващи кръст, сърце, потир и под.) [или пространството (текст във вид на лабиринт)]. Традицията на този тип текстове като място на тайната се възражда през XX век в творчеството на художника и писателя Йозев Вахал, който осмисля като магически някои свои книги. Текстът, за който той проектира художествен шрифт, с облика си създава специфична атмосфера (идеалът на Вахал е проектирането на специален шрифт за всяко литературно съдържание), има символична функция (напр. „Някои страници из ритуала на толедските еретици, за пришествието на Господа разказващи“, 1911). Отглас от традицията на магическия текст през нашия век е и експерименталната поезия, широко развитата в нея система на прегрупирания, вариации и повторения, напомнящи наричания и заклинания, превръща лирическата творба в своеобразен аналог на пространството на обряда и магическата игра. Текстът с акцент върху графическото оформление чрез облика си не само се визуализира, той буквално се определява и специализира, става вещь и пространство.

Този начин за мистериоризация на текста ще извадим пред скоби при същинските си разсъждения за текста с тайна, защото за основен обект на нашия интерес сме избрали друг тип текст с тайна, който ни се струва по-характерен от гледна точка на литературата на XX век. Имаме предвид, от една страна, творби, преимуществено прозрачни, в които е значим мотивът за текста (ръкописа, книгата) и от друга — такива, в които се осъществява авторефлексия на текста чрез неговия създател. Този начин за тематизация на текста се реализира посредством фикцията за „намерения ръкопис“ (въображаемата книга) или чрез жеста на авторефлексия, който разкрива генезиса на текста и акта на създаването му (както ще покажем, тези два варианта са тясно свързани).

Текстът, тематизиран като текст-вещ, има по-особен характер в сравнение с други вещи, проявяващи се като мотиви в рамките на творбата. Той подлага на рефлексия (понякога повтаря, редуцирайки) целия текст. Този похват има аналог и в архитектурата, където охотно се използват като декоративни елементи умалените реплики на цялото (храмовата кула, украсена със свои миниатюрни копия). Тук се налага сравнението между мотиви

ва за текста и мотива за изображението. Изображението също е специфичен предмет — предмет и същевременно рефлексия на този предмет (същество, пейзаж). Но ако изображението огледално „повтаря“ предмета (характерен от тази гледна точка е портретът, въздействащ на героя със своята магическа сила) (1), то текстът рядко е (в случаите на т.нар. „mise en abyme“ — за тях по-нататък) само огледална реплика, неговата взаимозависимост с действителността е по-сложна; докато изображението е иконичен знак, текстът е символичен. Тематизацията на изображението е типична за литературата на романтизма, символизма и неоромантизма. Често пъти в произведенията от тези периоди изображението (портретът) се свързва с тайната, засягаща идентичността на героя (важно е преплитането на мотива за изображението и мотива за двойника). В литературата на нашия век обаче текстът започва да играе по-значителна роля като място на тайната в сравнение с изображението. Този обрат от изображение към текст очевидно е обвързан с прехода от миметичността, преобладаваща в сферата на художествената литература, към придобиващата все по-голямо значение антимиетичност, антииллюзивност, авторефлексия. Сюжетното събитие вече не се ражда в колизията между персонажа и неговото изображение (изображението на двойника), а в сблъсъка на персонажа (разказвача) с текста или на текста със самия себе си.

Мотивът за книгата, наред с мотива за изображението, също се среща с романтическата проза: книгата, тайнственият свитък, плочката съдържат най-висшата тайна, инициацията на героя („Вилхелм Майстер“ на Гюте, „Хайнрих фон Афердинген“ на Новалис, „Руническата планина“ на Л. Тик). В авантюрния роман и в разказите за странствания и търсачества е възлов мотивът за зашифрованото съобщение или послание, чието разгадаване означава намиране на изчезналото лице, съкровище и др. (Е.А. По — „Златният бръмбар“, Ж. Верн — „Децата на капитан Грант“). Книгата (текстът) е място на сакрална, езотерична тайна (в романа на посвещението) или място (предмет) с профанна, екзотерична тайна (в авантюрния жанр).

Свещената книга в сюжета на „Голем“ (1915) от Густав Майринк функционира подобно на изображението в романистическите произведения от инициационния тип: магическата книга оживява, нереалните събития, описани в нея, се сливат с представите в мозъка на героя („И прочетох книгата до края [...] и усетих, че сякаш нещо търся и прелиствам в мозъка си, не в книгата.“) Откровението на книгата е свързано и с мотива за двойничеството. В произведенията на Й. Карасек от Лвовице наред с новоромантическия мотив за магическите картини и статуя („Тайнствената картина“, „Ганимед“) и мотива за двойничеството се появява и мотивът за текста, който подобно на изображението поражда магическото съприкосновение между субекта и неговия „образ“ (двойника). В „Романа на Манфред Макмилтън“ (1907) (от същия автор — бел. прев.) Макмилтън разпознава в пиесата на двойника си Мори откъси от своя дневник. В „Антонин Вондрейц“ (1917-1918) от К.М. Чапек-Ход

съдбата на Вондрейц е предопределена от съдбата на неговите произведения, по-специално от стихосбирката „Порочни зачатия“, върху която паразитира двойникът му д-р Фройнд.

В романите от ХХ век често се появява мотивът за търсенето на изгубената книга или ръкопис. (2) Едновременно в два варианта използва този мотив У. Еко в „Името на розата“ (1980). В пролога издателят търси средновековния ръкопис на Адсон от Мелк и в донякъде по памет реконструирания от него ръкопис Уйлям и Адсон търсят някакъв стар ръкопис (загубената част от Аристотелевата поетика). Привидно в духа на романа на тайната, според чиято жанрова схема се изгражда произведението, този ръкопис се явява центъра на тайнственото пространство на „абатството на злото“, той е даже и търсеното смъртоносно оръжие (ръкописът е напоен с отрова). Това обаче е само примерното значение на мотива, за което свидетелства и фактът, че търсеният ръкопис е трактатът за смеха. А именно смехът се разкрива като един от ключовете към смисъла на романа, карнавално-пародийната концепция за текста.

Следващият роман на У. Еко „Махалото на Фуко“ (1988) също въвежда мотива за текста и книгата в няколко варианта. От една страна, тук присъства кратък фрагментарен текст, чийто смисъл персонажите се опитват да разгадаят и с който започва тяхното търсене на езотеричната традиция и реконструкцията (Конструкцията) на Плана за световния заговор (този текст е интерпретиран първоначално като тамплиерски послание и след това в карнавално народен дух). От друга страна, фигурира и записваният чрез компютър текст на Белбо, от който постепенно се получава роман в романа. Мотивът за книгата навлиза в „Махалото на Фуко“ и посредством многобройните книги, за които персонажите разговарят, които те цитират и парафразират. „Махалото на Фуко“, както и „Името на розата“, е книга за книгите. В романа на Калвино „Когато в една зимна нощ един пътешественик“ (1979) Читателят (персонаж на романа) попада на романа на Калвино „Когато в една зимна нощ един пътешественик“, съставен от началните страници на въображаемата книга. В „Приказки без край“ от М. Енде малкият читател Бастиан Боокс открадва книга със заглавие „Приказки без край“ и, четейки, става неин герой. Между персонажа и книгата, криеща тайна, се създават особени отношения. Авторите ни описват буквално, а не метафорично встъпването в скриптуалния „Local clos“, в книгата като място на тайната. Това встъпване е аналогично на встъпването в игра (театрален спектакъл), представляващи друг необикновен свят. В „Името на розата“ лабиринтът се възприема като книга и книгата (ръкописът) — като лабиринт: „Очите ми бродеха по великолепните пътечки на страниците, тъй както нозете ми бродеха из тревожната зала в библиотеката“. На това място става дума и за метафората. Малко по-късно Адсон разгръща „Откровенията на Свети Йоан“ и вижда изображението на Блудницата Вавилон, тя оживява, Адсон бяга упоен от библиотека-та. Но Блудницата Вавилон в образа на селска девойка отново застава на

пътя му и той изживява инициацията на тялото. Сънят на Адсон от Шестия ден отново е *de facto* встъпване в книга — присъхва му се парафраза на средновековното съчинение „Пирът на Киприан“. В „Приказка без край“ читателят става спасител на Страната на фантазията в книгата, която чете. В романа на Калвино най-напред встъпва Читателката (в глава от дневника на Сайлас Фланери), а по-нататък и Читателят, който приема авантюристично пътешествие по следите на интриганта Марана.

Този тип мистерия на книгата, осмислена като друго измерение на света, в което героите копнеят да влязат или са въввлечени против волята си (тук е характерна и тематизацията на четенето и читателя, който става основен protagonist на събитията), е особено типична за романа от втората половина на XX век. Имаме предвид, от една страна, случаите, когато читателят като партньор в диалога с разказвача става своеобразен персонаж — похват, свързан с жеста на авторорефлексия, и от друга — вече споменатите случаи, които елементарно могат да се обобщят като „убиец е читателят“, а научно — с формулировката „*de te fabula narratur*“. На нея се спира и У. Еко в теоретичната си книга (*Lector un fabula*) (1979). А в романа му „Името на розата“ освен имплицитния „читател във фабулата“ се въвеждат, в лицето на Уилям от Баскервил и Адсон от Мелк, „идеалният читател“ (читателят-модел) и „наивният“ читател (Адсон подобно на читателя е подложен на „знаково възпитание“). (3) Този похват е използван още от „новия роман“ — там, където идентичността на персонажа, за когото се разказва, бива проблематизирана, разказвачът се слива с читателя. Несигурността, засягаща субекта на изказа, се появява там, където изказът се води от второ лице единствено или множествено число — „Промяната“ на М. Бютор, прозаичните произведения на К. Мило в книгата му „Нощта на огледалата“. Актът на четене, наред с акта на писане и мотива за встъпване в книгата, експлицирани в различна степен, стават важно, а понякога и централно събитие в сюжета на произведението. От приведените примери се изяснява доколко книгата като топос на тайната получава пространствено измерение и от предмет се превръща в място на действие. Очевидно подобно осмисляне на книгата като измерение на света, в което при определени литературно-фикционални обстоятелства е възможно да се пристъпи, е изключително вълнуващо за човека от втората половина на XX век.

Книгата като специфично пространство, изградено в литературния текст, в някои случаи се изобразява по начин, който във френската теория на романа се нарича „*Mise en abyme*“. Този похват, чрез който текстът се удвоява, сякаш се оглежда сам в себе си, среща се още в средновековния роман и в приказките от „Хиляда и една нощ“, получава необичайно развитие през последните десетилетия. Той се реализира в два варианта. При първия някъде в текста изведнъж се разкрива неговото безкрайно измерение, текстът тематизира, подлага на рефлексия самия себе си. (Бастиян Бокс вижда себе си, четящ „Приказка без край“, в която Бастиан Боск...). Читателят в началото раз-

тваря и в края затваря романа на Калвино, в който е герой и самият той, в същия роман Читателят прочита в дневника на писателя Фланери, че Фланери смята да напише роман, съставен само от начални страници на други книги, в които ще участва и Читателят, който ще прочете... Малко по-различен е случаят, когато повествованието в т.нар. кръгови романи (романи с кръгова композиция) описва кръг, т.е. края му се слива с началото и така става възможно безкрайното му повторение („Миналата година година в Мариенбад“, „Ревност“ на Ален Роб-Грийе). В „Употреба на времето“ от М. Бютор споменатият мотив присъства чрез книгата „Убийство в Брестън“, за чийто текст можем да предположим, че е идентичен с текста на самия роман. Романовият текст, използващ този похват, се връща към началото си, „захваща опашката си“ подобно на змията Уробороос, мистичен символ на края-начало. Сюжетът в такива текстове обикновено се повтаря само *in diminuendo*, редуциран в рамките на едно или няколко изречения, в някои случаи възможността за повторение е загатната в първото-последно изречение на произведението.

Освен „*mise en abyme*“ в споменатите романи откриваме и друг, може би още по-характерен похват: сюжетът се повтаря не под формата на текст, а под формата на изображение — на плакат, пощенска картичка, картина, снимка. Между текста и неговата пиктурална вариация се създава специфично отношение — събитие или определена сцена се „запечатват“ в изображение или изображението „оживява“ — персонажите излизат от него и разиграват своя сцена. (Роб-Грийе: „В лабиринта“, „Топология на един град-призрак“). Този похват, типичен за „новия роман“ откриваме и в романите на А. Бели, а през трийсетте години — в романите на Милада Соучкова („оживяващи“ картини и гоблени в „Амур и Психея“, 1937). Кръговият сюжет и сюжетът, „запечатан“ в изображение, също представляват начини за тематизация на текста, които имат антимиметична и антирепрезентираща функция.

От гледна точка на изследвания аспект е съществен фактът кое е мястото на тайната в романа на Еко „Името на розата“. Това не е, както бихме могли да очакваме, храмът — най-значимото средновековно сакрално пространство, а библиотеката, т.е. пространството на текста. Библиотеката има облика на книга-лабиринт, опознаването на нейната подредба и устройство води до разкриването на криминалната загадка, което обаче не изчерпва нейния основен смисъл. Това е очевидно, защото библиотеката не е класически лабиринт, чийто център трябва да бъде намерен, както в романа на алегорическите странствания. В този лабиринт-библиотека, който всъщност представлява образ на света и познанието, всеки път може да се свърже с всеки, той няма център, респективно има безкрайно множество от центрове, отправящи към други центрове (всяка книга е такъв център) и следователно е неограничен, потенциално безкраен. Смисълът на библиотеката не е само в опознаването на една нейна зала и на забранените текстове, както си мислят мо-

насите, т.е. „наивните читатели“, а в опознаването на всички останали зали и книги. Библиотеката и романът за нея са образ на отворения смисъл на света, който никога не може да бъде окончателно постигнат и веднъж за винаги дефиниран. Библиотеката е един от възловите топоси и в романа на Канети „Заслепението“ (издаден 1935), който подобно на „Името на розата“ завършва с опожаряването ѝ, тя е място и на действието в една глава от „Пътешественика“ на Калвино (романите на Еко и Калвино се вдъхновяват от разказа на Борхес „Вавилонската библиотека“, 1941). Подобно значение като библиотеката има и издателството, то не е само пространство на готови книги, а преди всичко — на раждащи се книги. В „Пътешественика“ на Калвино издателството е лабиринт от разбъркани и фрагментарни ръкописи и характерът на този топос определя облика на самата книга. В „Махалото на Фуко“ издателството има две лица: рационалистично — издателство „Гарамон“, публикуващо научни съчинения и ирационалистично — издателство „Мануцио“, публикуващо окултна и езотерична литература. Тези лица са свързани с двете лица на познанието.

Наред с библиотеката и издателството, градът също е характерен топос в произведенията, тематизиращи текста. Изборът на този топос се обуславя от историческите разновидности на града — градът на тайната (в булевардния роман от XIX век), но преди всичко е определен от самия характер на града, от неговата историческа и културна многопластовост и „интертекстовост“ (Бахтиновското многогласие). Градът на тайната има много общи черти с текста, даже бихме могли да говорим за „текст“ на града. (5) За чужденеца в романа градът се превръща в лабиринт, така както за читателя текстът за града. В текстовете с тайна образът на града е изграден от литературни алюзии (Пушкинските алюзии в „Петроград“ на А. Бели); а понякога и от образи на действителни и въображаеми градове, от текстови вариации („Невидимите градове“ на Калвино). Възможно е дори да се твърди, че в някои случаи текстът генерира град, град-текст (Роб Грийе: „В лабиринта“, „Топология на един град-призрак“, Бютор: „Употреба на времето“). В „Употреба на времето“ (1957) лабиринтът на текста с разпокъсания в него мит за Тезей се слива с лабиринта на града: „...нишката на изреченията, която е намотана на кълбо в този куп хартия и която ме свързва с онзи момент от деня Първи май, когато започнах да я сплитам, тази нишка е нишката на Ариадна, защото пиша, за да намеря изхода, с всички тези редове бележа вече познатия път...“. В текста на „Типология на един град-призрак“ Роб-Грийе конструира и същевременно деконструира древния град Ванadium, чиято тайна се крие във връщането към мита-обряд за принасяне в жертва на божията девица (ритъмът на конструкцията и деконструкцията се основава на създаването и разрушаването на илюзията за действителност: картината, картата, снимката, театралният спектакъл „оживяват“, а реалността се оказва картина, снимка, спектакъл). Освен лабиринтността на реалността, разкривана като „*trompe l'oeil*“, текстът е лабиринт и във времето: това, което се е случило, предстои да се случи, ще се

случи по по малко по-различен начин. Кръговете във времето са характерни не само за романите на Роб-Грийе, но и за „Употреба на времето“ от М. Бютор и „Махалото на Фуко“ от У. Еко. Навсякъде, където пространството се генерира от текста, персонажите „се раждат“ от неговата „енергия“, от звуковете и тяхната последователност (този процес е особено ясно изразен в прозата на А. Бели, Дж. Джойс, М.- Соучкова, В. Линхартова). Впрочем и самата тайна често не е загадъчен предмет, а дума или име. В прозата от последните два века можем да проследим развитието от визуалната тайна — изображението, през скриптуралната тайна — книгата, до номиналната тайна — думата. (6)

Намереният ръкопис

Друг вид тематизация (автотематизация) на текста представлява похватът, определян като „издателска фикция“ или „намерен“ ръкопис. Целият текст или някаква негова част се представят от автора, стилизиран се в ролята на издател, като чуждо съчинение. От двата варианта, които предлага този похват — експлицитната и имплицитната издателска фикция — нас ни интересува само първият, т.е. случаите, когато издателят присъства в рамковите глави на произведението (или увода и бележките към ръкописа). Вторият вариант, при който романът се стилизира като сборник с писма или документи, или като дневник, мемоари, автобиография и т.н., без да се експлицира фигурата на издателя, е свързан с първия (съществуват преходни типове между двата варианта). Ние обаче няма да се занимаваме с него, защото той е много разпространен и от гледна точка на нашата тема — тематизацията на текста и концепцията за текста като място на тайната — представа да бъде релевантен. При реализацията на експлицитната фикция за намерения ръкопис съществуват няколко равнища: 1) ръкописът се представя буквално така, както е намерен, и в някои случаи бива само коментиран (проявява се най-голямата дистанция между ясно откритите „собствен“ и „чужд“ текст); 2) издателят редактира, променя или приспособява ръкописа към друга стилова или литературна норма (съкращава дистанцията); 3) издателят реконструира ръкописа по памет (в този случай дистанцията между „чуждия“ и „собствения“ текст е най-малка, „цитирането“ се превръща в присвояване).

Фикцията за намерения ръкопис имплицира в произведението принципа на междутекстовостта — преплитането между два и повече текстове, дистанцирането от собствения привидно чужд текст, а също и колебанието между „истината“ и „лъжата“ в романа; издателската фикция трябва да внуши „истина“, автентичност, но същевременно предполага игра с тези моменти. Границата между сериозната реализация на този похват, целяща създаване на впечатление за автентичност и неговата игрова реализация е твърде смътна (тази несигурност обаче е в основата на познавателно-естетическия ефект). Още в края на XVIII век, когато жанрът на романа не е на почит, авторите

понякога се крият зад маската на издатели и преводачи, но твърде скоро тази прозрачна маска започва да се възприема като част от литературния апарат на творбата, като жест на авторорефлексия (Ш. Сорел: „Франсион“, Волтер: „Задиг или съдбата“, „Наивникът“, Д. Дидро: „Жак Фаталиста“). Моментът на игра, на пакт между автора и читателя отстъпва на заден план там, където издателската фикция е инструмент за създаване на впечатление за достоверност на повествованието, за огласяване на табуизирани теми под формата на „интимни“ документи, за „непосредствено“ регистриране на преживявания (С. Ричардсън: „Клариса“, Б. Констан: „Адолф“, Й.В. Гьоте: „Страданията на младия Вертер“) или за придаване автентичност на страшни или фантастични събития и съновидения (Ш. Матурен: „Странникът Мелмот“, А. фон Шамисо: „Чудната история на Петър Шлемил“, А. Бертран: „Гаспар на нощта“). (8)

Към тези функции нерядко се прибавя и още една: издателската фикция мотивира или обяснява хетерогенността и фрагментарността на повествование, съставено от различни текстове, наблюдавано от различни перспективи и често незавършено. Този литературен жест сякаш извинява съзнателното разрушаване на романната форма, противопоставена на „затвореността“ на жанра при класицизма, а по-късно и при реализма. Между автора-издател (откривател) и разказвача от намерения ръкопис често съществува съзнателно подчертавана историческа и литературна дистанция: разказвачът от ръкописа е представител на остарял стил, който авторът е „принуден“ да редактира (А. Манцони: „Годениците“) или е типът „наивен“ разказвач, „неразбирац“ литературните конвенции, прозаизиращ, банализиращ и „без да иска“ пародиращ традиционно „поетично“ тълкувани теми (А.С. Пушкин: „Повестите на Белкин“, И. Звево: „Съвестта на Дзено“). Когато функцията на издателската фикция е да придаде автентичност, състоянието, в което ръкописът е „намерен“, практически не влияе върху текста. Но в случаите, когато става част от играта с илюзивността на текста, този похват засяга дълбоко текста като цяло; играта на границата между фикцията и реалността го принася на друго равнище, придава му измерението на авторорефлексията. Този смисъл похватът придобива през периода на романтизма, когато чрез намерения ръкопис, вплетен като новела в новелата, в която нерядко се включва и следваща новела (разказ), на текста се придава дълбочина и перспектива във времето (в „Странника Мелмот“ разказвач от намерения ръкопис е Стантън, живял един век преди откривателя, а в повествованието на испанеца Монкада е включен още един ръкопис — историята на Амалия-Айседора). Традицията на този похват е прекъсната в периода на реализма, на чиято илюзивна поетика е чужд преди всичко игровият момент, но се актуализира отново през XX век, когато стремежът към автентичност отстъпва на заден план и значение придобива авторорефлексията и игровата функция.

Особен случай през ХХ век представлява текстът, осмислен като коментар, тълкувание към намерен ръкопис или въображаема книга, които понякога не се цитират дори фрагментарно. Такива са текстовете на Борхес от четирийсетте години („Сектата на трийсетте“, „Утопията на уморения мъж“, „Книги от пясък“, „Тльон, Укбар, Orbis Tertius“, „Приближаването към Алмутасим“, „Вавилонската библиотека“, „Безсмъртният“). Въображаемите книги тук функционират буквално като топоси на тайната, като модели на Вселената (тук намираме и идеята за книгата като лабиринт и за безкрайната книга, в чийто пленник се превръща разказвачът). В прозата на В. Линхартова текстът представлява (включително и намерения ръкопис, с който разказващото лице „оперира“, който то преписва — разказът „Клеопатра“) онтологическо „пространство за оразличаване“, битието на разказващото лице се осъществява посредством речта (словото) и нейната текстова регистрация. В някои случаи текстът възниква чрез съчетаването на фрагменти от намерени текстове, както в „Кървав роман“ на Й. Вахал. Този пародиен, авторефлексивен текст е съставен от откъси от въображаеми кървави романи. И „Пътешественика“ на Калвино, без рамковите глави, се състои от фрагментарни намерени ръкописи — начални страници от романи, имитиращи и пародиращи определени повествователни стилове и жанрове, характерни включително и за Борхес, и „новия роман“. Романът на А.Р. Бастос „Аз, Върховният“ е стилизиран като фиктивен монолог на един диктатор и този монолог е изпъстрен с цитати от документи и други текстове. Съществено е, че авторът присъства в романа не само като издател, но и като „компилятор“, пародиращ чрез композицията на цялото сакралността, характерна за текста на диктатора. Еко в „Името на розата“ постъпва по друг начин. Преди всичко той се надсмива над самия похват, въвеждащ фикцията за намерения ръкопис, твърдейки, че е загубил първия си превод на ръкописа на Адсон. А самото повествование на Адсон, преминало през няколко издателско-редакторски деформации (италиански превод на френски превод на оригинален латински текст, написан от немски монах), не притежава никакви белези на средновековно съчинение (средновековна е само страстта на разказвача към цитатите). Именно специфичното осмисляне на фикцията за намерения ръкопис позволява на Еко да се освободи от изискванията, поставяни към историческия роман и изцяло да се отдаде на удоволствието от създаването на текста.

Авторефлексията на текста

Мотивът за книгата и фикцията за намерения ръкопис, които своеобразно се актуализират в литературата на ХХ век, представляват начини за експлицитна тематизация на текста. Там, където текстът се разраства в коментар към въображаема книга или където той е съзнателна деформираща реконструкция на намерен ръкопис (а именно тези случаи са типични

за литературата от втората половина на нашето столетие) проблемът за тематизацията на текста плавно преминава в проблема за т.нар. авторефлексия и автоматизация на текста. (9) В някои случаи в текста се обособява и следователно тематизира още един текст (роман в романа), но по-често тематизацията на текста е имплицитна, тя се постига в рамките на антиилюзивната поезика.

Ако под илюзивност разбираем съвкупността от похвати, чрез които авторът изгражда в творбата си илюзия за реалност, опитва се да наподоби действителността и да внуши нейния образ със средства, в минимална степен изтъкващи своята „изкуственост“, литературност, то под „антиилюзивност“ разбираме съвкупността от похвати, експлицитни и имплицитни, чрез които в творбата съзнателно се разрушава илюзията за реалност и се разкрива нейната конструираност, литературност, текстовост. (10) Тези похвати внасят в творбата смислова отвореност и многозначност. Един и същ похват може да има и илюзивна, и антиилюзивна функция. Ако например смисълът на фикцията за намерения ръкопис до началото на XX век е бил да се създаде поне до известна степен илюзия за автентичност или да се мотивира „интимната“ страна на творбата (дори и тук обаче не можем да предположим със сигурност, че читателят вярва на тази фикция, нейната литературност е очевидна), то за „Пътешественика“ на Калвино и „Името на розата“ на Еко само много наивният читател би си помислил, че авторите са използвали някакви действително намерени ръкописи.

През XX век вълната на антиилюзивната литература се надига като реакция срещу остарялата илюзивност (миметичност) на традиционния реализъм и натурализъм. Първата кулминация на тази вълна бележат драмите на Пирандело и Брехт (в чешки контекст „Бунт на сцената“ от Я. Бартош) и романът на А. Жид „Фалшификатори на пари“ (в чешката литература най-значимите антиилюзивни творби са „Вятърната мелница“ от К.М. Чапек-Ход, 1923, „кървав роман“ от Й. Вахал, 1924, по-късно „Метеор“ от К. Чапек, 1934 и романите на М. Соучкова „Амур и Психея“, 1937 и „Белканто“, 1944). Втората вълна на творби от този тип се надига през шейсетте години („новият роман“, текстовете на В. Линхартова) и кулминира с романите на Калвино („Когато през една зимна нощ един пътешественик“, 1979) и Еко („Името на розата“, 1970). За творбите от тази втора вълна е характерно, че попиват опита за „новия роман“ (който също е реакция срещу традиционния роман и е очевидно неговото развитие от илюзивната към антиилюзивната поезика) и дори да го пародират.

Към похватите, подчертаващи текстовостта на творбата в рамките на авторефлексията на текста, принадлежи и употребата на цитати и литературни алюзии. Тези алюзии биват два вида. От една страна, това са буквални или частично деформирани цитати от чужди текстове (тук все още сме в сферата на експлицитната тематизация на текста). (11) Двата романа на Еко са почти изцяло съшити от цитати, те възникват в играта с чуждите и в различна степен прис-

воените чужди текстове. От друга страна, в творбите се „цитират“, правят се алюзии не за конкретни произведения и автори, а за определени жанрове и за характерните за тях сюжетни схеми, мотиви и типове персонажи. Този тип алюзии изграждат силуета на романа за екзотични пътешествия, служещ като фон на гносеологическия роман и романа за романа в „Метеор“ на Чапек, както и „колекцията“ от жанрови вариации във „Войната на саламандрите“ от същия автор. А в сборника си от 1942 г. М. Соучкова ни предлага „преосвещенски“, „психологически“, „романтически“, „китайски“, „Стендаловски“, „реалистичен“ и др. разкази. Фаулс изгражда текста на „Любовницата на френския лейтенант“ на фона на викторианския роман — модел, към който разказвачът от своята анахронична гледна точка демонстрира иронично отношение, разрушавайки неговата илюзивност: текстът за викторианската епоха е стилизиран като рефлексия и същевременно диструкция на викториански текст (преди всичко на традиционната история за прелъстената и изоставена девойка). Във вече споменатия роман на Калвино се редуват фрагменти в стила на „новия роман“ и Борхесовите текстове с фрагменти от различни модни романи — еротичен, ориенталски, революционен. Романът на Якопо Белбо в „Махалото на Фуко“ се ражда от записките в неговия дневник, тривиалният роман на тайната се превръща в почти Прустовско търсене на изгубеното време, а текстът на цялото произведение използва, пародирайки, структурата на инициационния жанр.

Сюжетно-жанровите и авторските алюзии, които често имат пародиен характер, отправят не само към исторически текстове и жанрови типове, но и както вече посочихме, към модни, тривиални или сензационни текстове. В случая проблемът от цитирането преминава към изграждането на текста според определен (жанров или авторски) модел, спрямо който авторът заема до различна степен пародираща позиция. Включването чрез алюзии на тривиални или модни жанрови типове в системата на текста води до тяхното „възвисяване“ и същевременно до сблъсък на различни стилови и смислови равнища, който създава антиилюзивен ефект. Степента на литературност, текстост и същевременно антиилюзивност се увеличава и намалява според осведомеността на читателя (литературната алюзия и жанровата полемика може да убягнат на „наивния“ читател и творбата да му се стори илюзивна).

Системата от алюзии — вербални (при тези случаи можем да говорим за интертекстост) и структурни (използването на определени мотиви, сюжети, жанрови типове) има още един резултат освен подчертаването на текстостта и жанровостта: романът се лишава от своята тоталност, престава да бъде монолитен, демонстрира своята хибридность, съставеност, многожанровост и фрагментарност, наподобява центон или силве.

Типичната за ХХ век ориентация на текстовете, характеризиращи се с авторефлексивност към схеми и мотиви от масовата литература натовазва с нов

смисъл сюжета с тайна. Така се връщаме към нашата тема — текстът с тайна. Какво представлява тайната в произведенията от нашия век? В „Метеор“ на Чапек тайната присъства в образа на корабокрушенеца, за чиято съдба градят хипотези медицинската сестра, ясновидецът и поетът. Но за разлики от модния екзотичен роман (в чешката литература такъв тип романи пише Й. Хавласа), за който Чапек прави многобройни сюжетни и мотивни алюзии, в края на „Метеор“ идентичността на случая X не е разкрита. Вместо персонаж — дефиниция, пред себе си имаме персонаж — хипотеза, чиято тайна остава неразгадана. Такъв тип персонаж е и Сара Удроф от „Любовницата на френския лейтенант“ на Фаулс — ирационално същество, почти самодива, с която в подредения викториански „парк“ нахлува „дивата природа“: в плана на града-лабиринт е заложена система от тайни, които наред с убийството остават неразкрити — „Употреба на времето“ от М. Бютор. В „Пътешественика“ на Калвино нито едно от започващите като загадъчни повествования не е завършено; мистериозният, постоянно изплъзващ се мистификатор Марана дори в края на романа не е уличен и тайната му остава неразкрита. В романа „Името на розата“, който се изгражда на фона на романа на тайната, комбиниращ схеми и мотиви от инициационния, готическия и детективския жанр, Уилям и Адсон откриват убиеца и разгадват тайната на библиотеката-лабиринт (намерен е и *corpus delecti*, който представлява текст). Така обаче е разкрита само външната авантюристична страна на тайната, докато останалите нейни пластове са само загатнати. „Махалото на Фуко“ не дава отговор на основния въпрос — дали Планът за световния заговор е реалност или само конструкт на персонажите, станали жертва на собствените си заблуди и на погрешната си интерпретация на текста и на цялата Традиция.

В споменатите случаи имаме творби, които се основават на сюжет с тайна, над който обаче се надгражда друго смислово равнище. В литературата от последните десетилетия текстът става тайнствено място още в един аспект: целият текст се осмисля като енигма, ребус, лабиринт, но не така, както в романа на тайната, чийто герой през криволиците на сюжета на края достига до центъра на тайнственото пространство. Тайнствеността вече няма концентричен характер, тя е разпръсната, на което съответства и структурата на текста, осмислен като лабиринт („Употреба на времето“). Място на действието често става градът, градът-текст, за който говорихме в първата част.

Текстът е загадка, ребус, място на тайнственост и поради това, че е изграден от мрежа алюзии за друг текст — митологичен или литературен. Читателят до различна степен разгадава за кой мит или текст става дума и как достига до смисъл на романа (алозиите за мита за Едип в „Гумите“ на Ален Роб-Грийе, за мита за Тезей в „Употреба на времето“ на М. Бютор, за романа за свещения Граал в „Приказка без край“ на М. Енде и „Махалото на Фуко“ на У. Еко). Читателят се превръща в Едип подобно на героя, който разпознава в митологичната ситуация собствената си съдба („Гумите“, „Употреба на вре-

мето“, „Приказка без край“). Особен тип алюзия, функционираща подобно на мита в „Махалото на Фуко“ представлява композицията, имитираща т.нар. кабалистично дърво — дървото на Сефирите, което в едно старо тълкуване на Библията се явява символ на Божието сътворителско дело. Тази композиция (отделните глави в романа носят названията на десетте Сефири) загатва за Сефир Йецира — Книгата на Творението, и по този начин предлага ключ към интерпретацията. По-често обаче митологичните и литературните алюзии в текста на романа-енигма не изграждат подобен стабилен скелет, фрагментите от мита (митовете) и от чуждия текст (текстовете) са разпокъсани и преплетени, „протичат“ през текста, изграждат динамична тъканна или дървовидна структура: текстът се „удвоява“, разклонява се на нови и нови варианти („В лабиринта“, „Топология на един град-призрак“, „Пътешественика“).

Ако в класицистичния текст и в неговите банализирани подобия, към които принадлежи и готическият роман, центърът е хиперструктуриран, то от романтизма насам все по-голямо значение придобива периферията. С този процес е свързано и новото отношение към тоталността на текста (творбата-цялост, противопоставена на творбата-фрагмент) и разлагането на неговия смисъл; към монолитността и „прокъсаността“ на текста (монолитният текст, противопоставен на текста с „бели“ полета и празноти). Вътрешността на текста (знаците, изграждащи текста) както и вътрешността на пространството престават да бъдат единственото и последно място на смисъла; смисълът загатнат между другото, неизказан или недоизказан се крие сякаш в периферията на тайнственото място, в „дупките“ на текста, в ненаписаното продължение, в липсващия край, извън текста. Смисълът на тайната е извън сферите на сакралното и профанното (в романите от последните десетилетия това противопоставяне почти загубва значимостта си), разкрива се като нещо, което стои в основата на двойствеността на знаците и ситуацияите; което се намира в пространството между две думи (ситуации) с едно и също значение или между двете значения на една и съща дума (ситуация), а ембивалентността на знака и текстовата реалност. Тази констатация поставя под съмнение първоначалната ни теза за концентричния характер на тайнственото пространство. Оказва се всъщност, че центърът е само привиден център. Така можем да интерпретираме „Името на розата“ — намирането на тайнствената зала, разкриването на убиеща и смъртоносно оръжие принадлежат на повърхностния пласт на романа. А дълбинният се съсредоточава върху това Адсон (заедно с него и „наивния“ читател) да се научи да дешифрира знаците и да чете романовия текст.

В този смисъл не е съществена разликата в отношението към тайната, носено от текстовете, реставриращи събитие (сюжет) на фона на тривиализирани или модни жанрови типове (Калвино, Еко) и текстовете, които се отказват от класическата събитийност и сюжетност и превръщат в събития и сюжети

процесите на продукцията и рефлексия на текста, създаването и трансформацията на значения (Борхес, Линхартова). Ако при първия случай скелетът на романа се запазва и често пъти бива „показван“, то при втория, жанровата форма на романа или разказа се разрушава, вместо разказ или роман пред себе си имаме само текст. Може да се каже, че при този втори, краен случай, текстът в началото си загатва за някаква тайна, която обаче впоследствие се изгубва, разтваря се в отклоненията и рефлексии, които са перипетии не на авантюристичен персонаж, а на субекта на изказа, търсец своето слово, а понякога и самият текст и неговия смисъл (текстовете на В. Линхартова). В първия, сюжетен тип субектът на повествованието присъства като медиатор на сюжетните събития, а във втория на преден план излиза създателят и разрушителят на текста. Първия тип субект срещаме в „Името на розата“, втория — в „Махалото на Фуко“ — роман за създаването на романов текст, където текстът се изгражда от три повествователни инстанции: 1) от Аврота (Еко), 2) от Казобон тематизиран субект на повествованието, 3) от Белбо. Що се отнася до текста на Белбо, ние ставаме свидетели как неговият роман се ражда от хаоса на буквените знаци, текстовите фрагменти, разножанровите цялости. Авторът, чиято инстанция в края обхваща другите две, се опитва да реконструира историята на света (историята на Традицията) и същевременно от текстовете да конструира свят — свят-ТЕКСТ. Двойник на субекта, създаващ текст пред очите ни, вече не е оживяващият портрет, а езикът или отделни персонафицирани думи (Линхартова).

Идентичността на субекта на повествованието се проблематизира от неговите постоянни отдръпвания от себе си, от опитите му да се проектира в други субекти, осмислени като хипотези. Подчертава се процесът на създаване и недовършеността на текста, представян като чернова, план, проект („Главата на твореца“ от Милада Соучкова носи подзаглавие „Студия към по-сериозен труд“) или като поле за изграждане на текст (в дух на „отворената творба“ на Еко), който остава до края си неокончателен и фрагментарен. Смислът на тези текстове, подобно на тайната в тях, не нараства и не се йерархизира от началото към края им, а се промъква от едно равнище в друго, преминава през текста като пунктирана линия. Реалността не се разкрива и не се дефинира чрез сюжета и персонажите, а чрез организацията на текста, в който думата се стреми да се превърне в действие.

И така, описахме кръг и наново се върнахме към мистерията на книгата, на магическия текст, с които започнахме тази студия. В заключение можем да кажем, че през ХХ век се очертава много отчетливо тенденцията да се представи текста като написана или по-точно пишеща се реалност (т.е. тематизира се самият процес на писане). Тенденция, чисто литературна, целяща да се отдели чрез антииллюзивни похвати текстът на неписмената (непишещата се) реалност. И същевременно откриваме в други, но понякога и в същите текстове още една, само привидно противоположна, тенденция — да се

проблематизират границите на текста да преодолее тези граници и да встъпи в реалността, зашифрована като тайнствен текст.

Бележки на автора

(1) От творбите, в които се среща мотивът за изображението, ще припомним: „Портрет“ на Гогол, „Странникът Мелмот“ на Матурен, „Дама Пика“ (картата) на Пушкин, „Портретът на Дориан Грей“ на Оскар Уайлд, „Тайнствената картина“ на Й. Карасек.

(2) Франсис, А. Островът на пингвините, 1908; Хенрио, Е. Роза от Братислава, 1948; Помилио, М. Петото евангелие, 1975 и др.

(3) Capozzi, R. Intertestualita e semiosi: L'education sémiotique di Eço. — In: Saggi su il Note de la rosa, Milano, 1985. s. 160.

(4) Dällenbach, L. Le récit spéculaire, essai sur La muse en abyme. Paris, 1977.

(5) Виж сб. Семиотика гроба и городской культуры. — В: Труды по знаковым системам, XVIII, Тарту, 1984.

(6) В романа на Турние „Златната капка“ героят — обитател на пустинята, търсещ в Париж своята идентичност, освобождавайки се от магията на изображението-капан и миражите на околния свят, започва да се възхищава от знака и писмото, което е дух, прослава на невидимото и безкрайното посредством видимото, място за разговор с Бога.

(7) Вариант на намерения ръкопис е и „преводната“ фикция (авторът представя творбата си за превод от чужд език).

(8) Инструменталността на този похват е очевидна: Б. Констан добавя към „Адолф“ — намерения ръкопис, предговор, в който огласява замисъла на романа.

(9) За авторефлексията във връзка с романите на Сервантес, Филдинг, Стерн и Дидро вж: Alter, R. Partial Magic (The novel as a Self — Conscious Genre). Berkeley — Los Angeles — London, 1975; Hodrova, D. Sebereflexe ve vyvoji romànu. In: Hodrova, D. Hledàni romànu. Praha, 1989; Hodrova D. Sebereflexivni romàn. In: Poetika českè merivalecnè Literaturu /promènu zàngrù. Praha, 1987.

(10) При разграничението на илюзивните и антиилюзивните текстове трябва да се има предвид, че става дума за илюзивност/антиилюзивност по отношение на реалността на събитията и персонажи. Повечето антиилюзивни текстове изграждат друг тип илюзия — илюзията за реалността на създаването на текста в момента на повествуването, т.е. това е илюзивност на равнището на текста.

(11) Специфичен тип цитиране на чужд текст, влизащ в диалог с текста на творбата, представлява мотото. Този тип цитиране се развива особено в романтичския роман, където често се съчетава с фикцията за намерения ръкопис („Странникът Мелмот“, „Повестите на Белкин“). Във връзка с интертекстовостта към мотото се връща и съвременният роман („Любовницата на френският лейтенант“, „Махалото на Фуко“).

Бележка на преводача:

* „Пространство за оразличаване“ („Prostor krozlisení“) е заглавие на един от сборниците с разкази на В. Линхартова.

Превод от чешки: *Михаела Кузмова*