

РОМАН ЗА НЕВЪЗМОЖНАТА ИДЕНТИЧНОСТ  
(„ГОСПОДИН УИН” НА Ж. БЕРНАНОС)<sup>1</sup>

КАЛИН МИХАЙЛОВ

„Господин Уин” (1943<sup>2</sup>) е една от най-енигматичните творби на френския писател Жорж Бернанос<sup>3</sup>, роман, който е създавал много главоболия на критиката и е бил предмет на контрастни оценки. Първото издание на романа, излязло в Бразилия, изобилства с непълноти (пропуснати са 15 страници) и печатни грешки, възпрепятстващи адекватното му възприемане и осмисляне. Въпреки това „Господин Уин” е посрещнат радушно от бразилската критика. Не такава е оценката отвъд океана, във Франция, където критическата аудитория се показва много по-сдържана и като че ли отблъсната от „гмуркането” на романа в „мрака” (*plongée aux ténèbres*), според израза на А. Беген (цит. по *Estève 1997, 1892*). Самият писател определя този роман, писан с прекъсвания около десет години, като „най-хубавото” и „най-цялостно” свое творение (*Béguin 1958, 166*). На друго място Бернанос нарича „Господин Уин” своя „голям роман” (*OR, 1889*). Канадският изследовател У. Буш изразява отношението си към последния роман на френския писател, определяйки го безапелационно като „шедьовър” и солидаризирайки се напълно със суперлативната оценка на Беген (*Bush 1969, 25*).

Интересна и важна е връзката между главния персонаж на романа, г-н Уин (M. Ouine) и неговия прототип – Андре Жид, която може да бъде разчетена в името на героя – контаминация между „да” (*oui*) и „не” (*non*). Както в случая с друг известен герой на Бернанос, абат Сенабр от романа „Измамата” (1927), семантичните импликации на персонажа, продиктувани от неговата особена символична функция в повествованието, ще надхвърлят значително първоначалната идея на писателя, свързана с образа на А. Жид. Идеята на Бернанос би могла да бъде формулирана накратко така: да се изобрази фигурата на „аморалиста”, разположена „отвъд доброто и злото” (=нито „да”, нито „не”) с оглед на влиянието, което тя оказва на всички, имащи нещастieto да са в пряк или косвен досег с нея.

<sup>1</sup> Текстът е част от по-голямо изследване, занимаващо се с *моделите на насилието* в романите на Фр. Мориак и Ж. Бернанос.

<sup>2</sup> *Monsieur Ouine*. Посочената година е годината на *първото* издание на романа.

<sup>3</sup> Романното и есеистично творчество на Жорж Бернанос (1898-1848) е почти непознато в България – най-вероятно поради идеологическите критерии, които определяха какво да се превежда и какво не през последното половин столетие.

С оглед на проблематиката, свързана с насилието, романът се явява творба с ключово значение. Трябва да започнем с констатацията, че в него е налице изключително съсредоточаване на насилнически (деструктивни и автодеструктивни) действия – убийства, опити за убийства и самоубийства – най-много по брой и разнообразие в романия свят на Бернанос<sup>4</sup>. Тъй като всяко едно от агресивните чувства, от многобройните престъпни намерения и действия в „Господин Уин“ е обвито в загадъчност, интригата на романа – доколкото такава съществува в традиционния смисъл на думата – се представя като поредица от важни, съществени въпроси, на които текстът отказва да отговори пряко и категорично. Ще се опитаме да формулираме някои от възможните питання на читателя, като ги представим в реда на тяхното възникване след съответните случвания в романа, имащи повече или по-малко пряко отношение към насилието:

1. Мадам дьо Нерес<sup>5</sup>, ексцентричната господарка на замъка Вамбескур, намиращ се близо до селцето Фьонуй, „отвлича“ от дома му Филип, юноша на 14 години, който се задушава под грижите на своята гувернантка и на майка си (бащата е изчезнал през Първата световна война). Филип (с прякор Стийни) прекарва вечерта и нощта в компанията на болния от туберкулоза г-н Уин, наемател в замъка. В лицето на бившия преподавател-филолог с цинична и странна философия, момчето припознава търсения духовен авторитет на учителя (maître). Уин праща до дома на Филип едно ратайче-краварче (le petit valet des Malicorne), което да предупреди, че Steeny е в замъка и няма да се побере. На другия ден ратайчето е намерено мъртво в околностите на Фьонуй, със следи от душване по врата.

[Възниква въпросът, който ще бъде повтарян многократно и от различни персонажи в рамките на повествованието: „*Кой е убил краварчето?*“. Друг въпрос, който би могъл да възникне ретроспективно, е: „*Какъв е характерът на отношенията между учителя и ученика?*“.]

2. Мадам дьо Нерес се появява в общината, където кметът Арсен и доктор Малепин разглеждат трупа на ратайчето, и обвинява за убийството му г-н Уин, като представя улика – вързоп с дрехи на краварчето, намерен сред вещите на Уин. Извиканите господари на ратайчето дават сведения, които не подкрепят обвинението на мадам дьо Нерес.

[Въпросите са няколко: *дали мадам дьо Нерес не донся фалшива улика, която може да бъде лесно опровергана, за да отклони предстоящото следствие от г-н Уин?* Ако г-н Уин не е убиецът на краварчето (макар в един момент да разбираме, че той е излизал през нощта на престъплението, оставяйки спящия и понапил се вечерта Стийни), то тогава може би *не е изключено убийцата да е самата мадам дьо Нерес, която иска да отклони подозрението от себе си?*]

<sup>4</sup> Статистиката е красноречива: 2 убийства, 1 опит за убийство, 2 хипотетични убийства и 1 предполагаем опит за убийство, 1 двойно самоубийство, 1 възможно самоубийство.

<sup>5</sup> Нейният прякор, популярен сред населението на Фьонуй, е Жамб-дьо-Лен (Вълненият крак).

3. На връщане от замъка Филип едва не е прегазен от колата на мадам дьо Нерес, с която тя се придвижва винаги и навсякъде и в която впряга своята чудовишна, огромна кобила.

[Въпросът е: *нещастен случай или опит за убийство? И ако е опит за убийство – каква би могла да бъде неговата мотивация? Усетеното от Филип желание да се измъкне от влиянието на замъка (респективно на Уин) или нещо друго, засягащо самите отношения между мадам дьо Нерес и момчето?]*

4. Прибрал се у дома, Филип среща Miss, младата англичанка-гувернантка, към която – както и към г-н Уин – изпитва сложни, противоречиви чувства. Подразнен от предизвикателното поведение на момичето и от тайната, която то му разкрива (баща му не е жертва на войната, а е изоставил семейството си), Стийни се нахвърля върху гувернантката и едва не я удушва.

[Самият Филип не може да си отговори на въпроса *как е стигнал до подобна крайност*. Като че ли някой друг го е подтикнал към това агресивно действие, а не собствената му воля...]

5. Обхванато от взаимни омрази и подозрения, които се подклаждат от анонимни доноси и писма, селото постепенно стига до състояние, близо до лудостта. Тъй като подозренията на следствието са се насочили към браконiera Йожен, той е подтикнат от своя тъст, старият Дъовандом, да сложи край на живота си, за да не опозори честта на семейството. Неговата млада жена споделя съдбата му.

[Когато читателят започва да се пита *дали пък наистина браконьерът няма пръст в смъртта на краварчето* (макар и да липсва сериозен мотив за това), двойното самоубийство слага кръст на възможните признания. Впрочем старият Дъовандом изобщо не търси подобни признания в решителния за самоубийството разговор със зет си...]

6. В деня на погребението на краварчето, възбудените от алкохол и от жажда за възмездие жители на Фьонуй изпълват до краен предел селската църква, където изслушват „възпламенителната“ реч на свещеника, диагностицираща духовната смърт на енорията. Предизвикателното, неадекватно и налудничаво поведение на появилата се на гробищата мадам дьо Нерес дава знак за разправа с нея – тя е линчувана и ще умре от своите рани в болницата.

[Въпросите, които възникват, са много: *кои са причините, които довеждат селото до това масово изстъпление? Защо точно господарката на замъка Вамбескур става „изкупителна жертва“ („козел отпушения“), прицел за натрупаните агресивни чувства? Каква е ролята на речта на свещеника за „отпушването“ (взрива на агресията? И каква е по-тънката, задкулисна игра на измъкналия се малко преди разправата с Жамб-дьо-Лен г-н Уин, който предусеща онова, което ще се случи?]*

7. За да не попадне в приют за душевно болни, кметът Арсен, който страда от обсеии, свързани с извънредната сила на неговото обоняние и с усещането за неотмиваема нечистота (поддържано от спомени и

„изповеди“ за многобройните му някогашни похождения), избягва от своите „надзиратели“ и изчезва. „Посланието“, което оставя, насочва към идеята за възможно самоубийство.

[Душевното разстройство на кмета прибавя още един въпрос пред читателското съзнание: *до каква степен неговите причини се коренят в миналото на самия герой и не е ли постепенното му полудяване по-скоро „отражение“ на процесите на морална дезинтеграция в селото, опит за „излизане“ от затворения кръг на омразата и насилието, от който като че ли няма изход – освен в лудостта и самоунищожението?*]

8. Г-н Уин е на смъртно легло и старата г-жа Маршал, която се грижи за него, предупреждава момчето, че неговият „учител“ не е безопасен човек. Тя му разказва загадъчни факти от биографията на професора, свързани с почти омагьосващото въздействие, което е имал върху обитателите на замъка (всички те вече са мъртви!); загатва се за възможността Уин да е имал пръст в смъртта на градинаря Флоран, поминал се скоропостижно след настаняването на професора във Вамбескур... Въпреки това Филип е неотлъчно до своя „учител“, за да чуе – макар и със смесени чувства – последните му откровения. Оказва се, че такива откровения – в най-прекия и дълбинен смисъл на думата – няма: Уин е уникален смъртник, изпразнен откъм всичко съкровено, изконно човешко; той е лишен дори от най-малката „тайна“ за споделяне, макар да желае неистово да има нещо, което да сподели, за което да се „хване“, за да устои срещу засмукващата го сила на нищото...

[„Агонията“ на Уин, която е по-скоро едно разтваряне-потъване в нищото и с която завършва романът на Бернанос, не оползотворява последната възможност читателят да получи конкретен и сигурен отговор на много от формулираните по-горе въпроси. Ключът за загадките в романа изглежда загубен завинаги...]

Изправен срещу „отказа“ на романа да му даде повече информация по въпросите, които го интересуват на нивото на интригата, на случванията, анализаторът неизбежно се изправя срещу загадъчната фигура на г-н Уин, стига до нейната символика. Струва му се, че в разшифроването на тази фигура е единственият му шанс за адекватно разчитане на творбата. Още приживе на Бернанос първата проницателна читателка на неговата творба, френската изследователка *К.-Е. Мани*, е забелязала тясната връзка, съответствието между структурата на романа, означена от нея като „издълбана“ (structure en creux) и „структурата“ на централния персонаж, който *никога не ни е представен директно*: г-н Уин е като че ли прикрит от самия жест, който ни го показва (цит. по *Estuve 1997*, 1892). Така, от една страна, ние сме убедени, че съществува аналогия между енигматичността на самия роман и енигматичността на персонажа, а от друга страна, сме затруднени от факта, че не можем да разчитаме изцяло на самооценките на Уин в „разчитането“ на творбата. Ето защо, изхождайки от интуицията на *Мани* за структурния паралелизъм роман/основен персонаж, ще се опитаме да стиг-

нем до характеризиране на творбата чрез съотнасянето ѝ с някои типове романи, към които тя ни насочва по един или друг начин. Така, чрез опита за „идентификацията“ на творбата, чрез отговора на въпроса какво тя е или какво не е, бихме стигнали косвено и до същността на самия персонаж, а оттам – до разплитане на някои от загадките в романа или поне до един защитим прочит на невъзможността за тяхното разплитане. Без да се опитаме да „надникнем“ в тези загадки, не бихме могли да проникнем и в най-главната мистерия, пред която ни изправя романът – мистерията на насилието и злото, завладели Фьонуй. Към края на нашия анализ ще се спрем накратко и на няколко автохарактеристики на Уин, изречени по време на неговата „агония“, за да ги съпоставим с изводите, които ще се оформят.

## 1. „ГОСПОДИН УИН“ И КРИМИНАЛНИЯТ РОМАН

Отказът на романа да отговори на въпроса „Кой е убиецът?“, като че ли прави безпредметно съотнасянето на „Господин Уин“ с *поетиката на „roman policier“*<sup>6</sup>. Дори да разполагаме със сериозни доводи в подкрепа на твърдението, че един или друг от персонажите е убил краварчето (а сериозни доводи могат да се намерят), на нас ни липсва най-важната част от традиционния криминален „пъзел“ – възможността за *сигурна* идентификация на убиеца. Все пак казаното е свързано с важен извод: щом романът отказва да бъде припознат като криминален, то и господин Уин ще „откаже“ да бъде просто убиецът-от-криминалния-роман<sup>7</sup>! Това означава, че професорът-филолог не може да бъде видян като обикновен извършител на престъпление или като негов „поръчител“, движен от повече или по-малко меркантилен в широкия смисъл на думата интерес, т.е. от лична изгода.

## 2. „ГОСПОДИН УИН“ И РОМАНЪТ НА ВЪЗПИТАНИЕТО

В творбата на Бернанос присъстват елементи и от „романа на юношеството“ (*roman d'adolescence*)<sup>8</sup>, който може да бъде разглеждан като особена разновидност на „романа на възпитанието“ (*Bildungsroman*)<sup>9</sup>. Ще отбележим само, че във френски контекст и в рамките на периода, който ни интересува, романът на юношеството е от голямо значение за творчеството

<sup>6</sup> В романа липсва и една от конституиращите за жанра на криминалния роман фигура – фигурата на следователя (детектива) – макар на моменти д-р Малепин да „изземва“ като че ли част от нейните функции.

<sup>7</sup> Става дума за традиционния криминален роман от типа роман-загадка. Изследователите на криминалния роман са единодушни, че това е най-старата му форма, върху чиято основа се развиват всички по-сетнешни жанрови деривации – вж. напр. **Тодоров 1985**, 17 и сл.; **Dubois 1992**, 105 и сл.

<sup>8</sup> Терминът принадлежи на *К.-Е. Мани*, която го употребява по отношение на „*Фалшификаторите*“ на *А. Жид*, характеризирани от авторката като роман не само на „психологическото юношество“, но и на „метафизическото“ (**Magny 1950**, 255).

<sup>9</sup> Без да отговаря точно на нито един от типове възпитателен роман, които разграничава *М. Бахтин*, романът на юношеството заема важни черти от тях: той предполага „изображение на света и на живота като *опит*, като *школа*, през която е длъжен да премине всеки човек“ като възпитателен роман от „типа на циклическото формиране“; разгръща едно „преминаване“ на героя „през неповторими, индивидуални етапи“ като „биографичния (и автобиографичен) тип“; полага в своята основа „определена педагогическа идея, разбрана повече или по-малко широко“ като „дидактико-педагогическия роман“ (вж. **Бахтин 1986**, 213).

на автори като **Фр. Мориак** и **А. Жид**. Ще съсредоточим своето внимание главно върху фигурите на Учителя и Ученика (Възпитаващия и Възпитавания, „Майстора” и „Чирака”), които често пъти се явяват конституиращи за романа на юношеството фигури<sup>10</sup>.

Ситуирането на бъдещия „ученик” Стийни в изначално амбивалентната „зона” на юношеството е естествено предусловие за комплексния и често пъти краен в манифестациите си характер на изпитваните от момчето чувства: към Уин (възхищение и привързаност, но и отвращение, агресивност, граничеща с незначителното и отхвърлянето на авторитета); към Miss (омраза, но и привличане); към мадам дьо Нерес (неясна смесица от противоречиви чувства). В началото на романа Филип като че ли все още не е пресякъл „границата”, разделяща света на детството от света на възрастните, не е направил решителен ход, който да демонстрира желанието му за независимост от домашната среда. Както при много от юношите в ранните романи на *Мориак*, атмосферата в дома на Филип е задушавашо-ограничаваша, но без това да е обвързано с принуди и табута, имащи отношение към сферата на религиозното. Във възпитанието на Филип става въпрос по-скоро за умишлено задържане на процеса на неговото социализиране („порастване”) от страна на майката (Мишел), продиктувано от чисто психологическа мотивация. Постоянната задушаваша прегръдка на двете жени (Мишел и гувернантката) трябва да забави настъпването на онзи момент, в който Филип ще се изправи срещу майка си, уподобявайки се на изчезналия баща (OR, 1356)... В това задържане се крие зародишът на много от агресивно-предизвикателните черти в поведението на момчето по-късно. Възпитаван само от жени и сред жени, както в митологичния разказ за детството на Ахил, Филип чувства остра нужда от авторитетно мъжко присъствие, от Учител, на когото да се опре, от „*maître*”. Възможността, предоставена му от мадам дьо Нерес да се измъкне от омразния роден дом, е добре дошла...

Припознаването на търсения „*maître*” в лицето на г-н Уин и превръщането на Филип в „ученик” не е лекомислена „детска” прищявка, а изглежда плод на съзнателен избор, „запечатан” доста по-късно в категоричната реплика на момчето към болногледачката, г-жа Маршал: „Г-н Уин е моят учител. Никога няма да имам друг като него.” (OR, 1533) В контекста на първата среща между „учителя” и „ученика” разказвачът споменава за интереса на юношата към книгите, за желанието му да намери в тях образци на поведение, авторитети. Жаждата на момчето за авторитетно мъжко присъствие, за „героя” (*le héros*), когото е следвал „из толкова много книги” (OR, 1363), може да бъде усетена и в неговото нееднозначно чувство към образа на изчезналия на фронта баща. От една страна, Филип изпитва почти нездраво желание да проникне в тайните на това непознато за него същество (качва се на тавана, „вдъхва” миризмата на останалите от баща му дрехи), от друга страна, той няма достатъчно воля, за да си наложи истински да „изследва” миналото, да стигне до напълно *достоверни* изводи за него. На моменти то

<sup>10</sup> Важността на отношенията между Учителя и Ученика се откроява особено в някои от творбите на **А. Жид** – в „*Аморалистът*”, „*Фалшификаторите*” и дори в „*Пасторална симфония*”, където пасторът се явява в ролята на Учителя.

му се струва незаслужаващо внимание, сякаш вече го е познал, а друг път в желанието на Филип да остане при оскъдната, но безопасна информация, незаплашваща изградената вече представа за баща му, прозира страхът от разочарование, от плашещи разкрития (OR, 1355).

Образът на г-н Уин с неговата непривлекателна външност (изпъкнал корем, вечно запотени ръце, бутафорна шапка, грамадни обувки) явно не отговаря на представата на Филип за „героя“ от книгите, които е чел, със сигурност не отговаря и на представата му за изчезналия баща, но в същото време тази отблъскваща фигура крие особено очарование, налага се изведнъж, с необикновена властност, оставя впечатление за неизмерима психическа сила (*une incalculable force psychique*) (OR, 1359). Всичко това впечатлява момчето, привлича го и го отблъсква едновременно, предизвиква го и го плаши, с една дума – „омагьосва“ го.

В центъра на своята „педагогика“ Уин поставя *смъртта*, но визията, с която я свързва той, е твърде различна както от визията на античните философи, така и от предложената в „Опити“ на *Монтен*. Основната цел на професора в обучаването на неговия ученик ще бъде да го научи „да обикне смъртта“ (OR, 1365). Трябва да отбележим, че самият Уин вече се е научил да я обича<sup>11</sup>: той е единственият персонаж на Бернанос, който не се страхува от нея и не преживява идването ѝ като „агония“ в истинския смисъл на думата. Ако романът на възпитанието разгръща преди всичко „историята на едно призвание“ (Poulet 1977, 335), „призванието“, към което г-н Уин насочва Стийни, отвежда към самото не-битие<sup>12</sup>, то е „зов“ от небитието<sup>13</sup>. Има достатъчно индикации за това, че Уин е успял в голяма степен да „обучи“ Филип и да го приближи до смъртта, да „катализира“ отдалечаването на момчето не само от детството, но и от „детското начало“, от онзи живителен извор на обновление, който е от изключителна важност за съществуването на всеки човек. Педагогиката на професора превръща момчето в *тъжен* (= „възрастен“) човек, а за автора на „Господин Уин“ тъгата и нейната „сестра“ скуката (*l'ennui*) са две от универсалните злини на „модерния свят“<sup>14</sup>, които го „прояждат“ и го обричат на отчаяние. Неслучайно опитната и безцеремонна г-жа Маршал, стояла до постелята на не един

<sup>11</sup> Трябва да признаем, че в това отношение той не е от учителите, които искат от своите ученици да усвоят нещо, което самите те не са усвоили.

<sup>12</sup> Ф. М. Каньоро характеризира като „непоносимо“ мъчителното усещане за „не-битие“ (*non-être*), в което ни „потопя“ романът на Бернанос (Canerot 1989, 147).

<sup>13</sup> На едно място Бернанос, говорейки за своето писателско призвание, подчертава етимологичното значение на думата „призвание“ (*vocation*): „Всяко призвание е един зов – *vocatus* – а всеки зов иска да бъде чут.“ (Bernanos 1998, 144).

<sup>14</sup> Когато критиката коментира отношението, изразено в творчеството на Бернанос (и романно, и есеистично) към „модерния свят“ (*le monde moderne*), тя включва в това понятие широка съвкупност от явления с различен характер – социален, политически, психологически, метафизически. Както отбелязва Ф. Дьолаво във връзка с отношението на Бернанос към модерното изкуство: „Бернанос тръгва от частната криза на изкуството, за да стигне до една по-обща криза на цивилизацията. Модерното изкуство не може да бъде разбрано, ако бъде откъснато – не от епохата на *модерността* (*modernité*) – а от настоящото състояние на света, който го поражда.“ (Delavaux 1989, 69). В този смисъл „модерният свят“ не е просто синоним на „съвременния свят“, а по-скоро един максимално съгъстен негов образ, „побиращ“ в себе си всички основни тенденции на времето, видени критично от Бернанос.

смъртник, се опитва да внуши на Стийни, че мястото му не е до умирация от туберкулоза професор: тя недоумява какво би могло да привлече юношата в „тъжната къща“ (*la maison triste*), където умира професорът (*OR*, 1531). Обезпокоителната информация за Уин, с която болногледачката разполага<sup>15</sup>, е подкрепена от впечатлението ѝ за „състаряващото“ въздействие на учителя върху ученика. На моменти лицето на Стийни приема изражение на „комична сериозност“, която обаче не предразполага към смях; светлината, излъчваща се от детските му очи, става „неясна, смътна“ (*trouble*) и заприличва на светлината на есенните утрини, пълни с „необяснима тъга“ (*OR*, 1534). В такива моменти Филип наистина е непомерно сериозен, неподобаващо и тревожно сериозен като за възрастта си...

Очевидно в педагогиката на Уин не става въпрос за непрестанното „помнене на смъртта“ (*memento mori*) като неизбежен край на земния път на човека, а за *обикването на самата смърт*, на едно състояние, асоцииращо се със смъртта и свързано с конотации за неподвижност, студенина, разпад. „Патосът“ на тази педагогика е патос на подмяната на живота със смъртта, на земния път на човека – с неговия финал, на „линията“ – с „точката“.

Един роман, в който възпитаващият се, „изграждащият“ се герой не усвоява „изкуството“ да живее (макар и с мисъл за смъртта), не може да претендира за статута на „възпитателен роман“ – поне не в смисъла, с който традиционно свързваме това понятие. Чрез общението между учителя и ученика в „Господин Уин“ не може да бъде преодоляна „самотата на душата“, за която говори *Д. Лукач* във връзка с „Вилхелм Майстер“ на *Гьоте*, не може да бъде достигната „върхната точка“ на „възпитателния процес“, предполагаща „една богата и обогатяваща примиреност в отношенията между хората“, „една извоювана и придобита с борба зрялост“ (*Лукач 1989, 446*). Щом романът „Господин Уин“ не се вмества в матрицата на „възпитателния роман“, то – според закономерността, която се опитваме да следваме – и неговият основен персонаж няма да е просто един от многото „учители“, които са „преминали“ от философията в литературата или са се „родили“ в недрата на самата литература. Ще ни бъде трудно да го успоредим дори с „учителя“ Меналк от „*Аморалистът*“ на *Жид*, защото философията на Меналк – макар и представяща се като аморална – претендира да е житейска философия, т.е. философия, която служи на умението да се живее.

### 3. „ГОСПОДИН УИН“ И „НОВИЯТ РОМАН“

Последният тип роман, който ще изпробваме в ролята на идентификационен модел за творбата на Бернанос, ще бъде „новият роман“. Макар критиката да е повдигнала отдавна въпроса за „схождането“ или несхождането на романната техника на „Господин Уин“ с тази на „новия роман“ (вж. *Hornsby 1971, 36-42*), тук ще засегнем само един важен аспект от твърде сложната и аморфна поетика на „*nouveau roman*“<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> По думите на г-жа Маршал бившият главен бирник и някогашен приятел на Уин, г-н Валери, характеризирал професора като „най-опасния човек, когото е срещал“ (*OR*, 1533).

<sup>16</sup> Както е забелязал *Р.-М. Алберес*, наличието на криминална интрига изглежда по-скоро благоприятен фактор за техниката на „новия роман“, поне що се отнася до автори като *Роб-Грийе* и *Бютор* (вж. *Albérès 1966, 143-153*); това наблюдение важи в известна степен и за романа на *Клод Симон* „*Път през Фландрия*“.

В известния текст с манифестно значение, озаглавен „Нов роман, нов човек”, *А. Роб-Грийе* мотивира своя отказ и отказа на своите съмишленици от панорамната (всевиждаща и всезнаеща) гледна точка на романиста с границите, несъвършенствата и изкривяванията в субективното възприятие на всеки човек – книгите на „новите романисти” не отразяват нищо друго освен субективния човешки опит, „несигурен и ограничен” (*Robbe-Grillet 1972, 18*). В „Господин Уин” стремежът към почти пълно придържане към кривулиците на несигурния и ограничен човешки опит не означава загърбване на идеята за съществуването на глобална гледна точка, а се явява част от общата романна стратегия, която „прокарва” визията и дори *визионерството* на романиста. Как другояче да наречем опита да се покаже, че когато човешкият свят бъде оставен сам на себе си, когато останат само границите, несъвършенствата и изкривяванията на различните гледни точки, тогава е дошло времето на Апокалипсиса? Както отбелязва *М. Естев*, основен белег за настъпването му на територията на селцето Фьонуй е, че от този момент нататък „изчезването на свръхестественото” (*la disparition du surnaturel*) може да се изразява само чрез гротескното, безобразното, чудовищното (*Estuve 1997, 1893*).

Наллага се поредната констатация, свързана с онова, което „Господин Уин” и неговият основен персонаж отказват да бъдат: творбата на Бернонос не е „нов роман” и професорът-филолог не е вариант на „антигероя”, тази емблематична фигура за романа на 20 век.

#### 4. АВТОХАРАКТЕРИСТИКИТЕ НА Г-Н УИН

След като установихме по заобиколен път *какво не е* романът на Бернонос „Господин Уин” и какво не е (= на какво не се явява възплъщение) неговият основен персонаж, бихме могли да се спрем и на някои от автохарактеристиките и „откровенията” на Уин, изречени в предсмъртните часове на професора-филолог пред неговия „ученик”. Макар да са директни в своята насоченост, голяма част от тези признания някак естествено се ориентират към образността на поетичния изказ: Уин е разсечена на две змия, която не може да се събере (*OR, 1548*); душата му е „мех, пълен с вятър” (*une outre pleine de vent*) (*OR, 1552*); онова, което е в него, прилича на безвкусна и безцветна вода, лишена и от свежест, и от топлина, лишена дори от свойството да замърсява или да гаси огън (*OR, 1556*). Не липсват и други, по-малко поетични опити на Уин да даде представа на Филип за своите усещания преди смъртта: чувства се празен (*vide*); изпитва глад, който не може да бъде заситен от нищо; лишен е от усещането за тегло (*OR, 1550 – 1560*). Не можем да пропуснем и чувството на Уин за падане в бездната на собствената му душа – по начина, по който той смята, че „избраните падат в Бога” (*OR, 1560*).

Общият знаменател на тези характеристики е в тяхната негативна семантика – независимо от това дали насочват към идеята за липса, за неосъществуемост, за стерилност или безтегловност. Така признанията на Уин се „срещат” с основния извод от нашия анализ: до същността на персонажа не можем да стигнем нито по пряк, нито по заобиколен път, защото и в двата случая се озоваваме пред една и съща празнота, улавяме вятър. Ако

г-н Уин „отказва“ идентификациите, то е, защото е загубил *безвъзвратно* своята *идентичност*, която прави възможна и човешката, и литературната идентификация. Г-н Уин не е „съществуване в търсене на своята същност“ (според известната формула на Ж. Пуле за героя на М. Пруст), той е съществуване, загърбило автентичността и „забравило“ всички пътища към нея, смърт, настъпила преди смъртта, неподвижност, която имитира живот.

\*

\*

\*

Ако сега се върнем към въпроса „Кой е убил криварчето?“, отнесен към интригата на романа, ще осъзнаем може би по-добре смисъла на липсващия отговор. За да има отговор, трябва да има кой да отговори, а човекът, който няма идентичност или е загубил своята идентичност, не може да дава отговори, *да бъде отговорен*. Човекът без идентичност може само да понася случващото се и да реагира инстинктивно – в „полето“ на омразата и страха, на лудостта и агресията... „Мисията“ на г-н Уин е тъкмо в това – да „катализира“ самоубийственото изкушение на околните за „бягство“ от автентичното съществуване, което гарантира запазването на човешката същност, на идентичността на човека като Божие творение<sup>17</sup>. В този смисъл романът на Бернанос може да бъде четен и като роман за всеобщата безотговорност на онова „апокалиптично време“, за което стана дума по-горе. Известната реплика на един от героите на *Достоевски* „Ако няма Бог, тогава какъв капитан съм аз?“ може да бъде трансформирана и така: „Ако няма Гарант за автентичност, каква идентичност може да ми даде една капитанска униформа?“.

### Цитирана литература

- Бахтин 1986:** М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986
- Тодоров 1985:** Цв. Тодоров. Поетика на прозата, София: Народна култура, 1985
- Лукач 1989:** Д. Лукач. Хаос и форми. София: Наука и изкуство, 1989
- Albérès 1966:** R.-M. Albérès. Métamorphoses du roman. Paris: Albin Michel, 1966
- Béguin 1958:** A. Béguin. Bernanos par lui-même. Paris: Seuil, 1958 (Ecrivains de toujours)
- Bernanos 1998:** Bernanos. Iconographie recueillie, choisie et présentée par Jean-Loup Bernanos. Paris: Plon, 1998
- Bush 1969:** W. Bush. Base pour la critique du temps, de l'espace et de la structure de *M. Ouine*: les blancs du manuscrit Plon. — RLM, EB 10, 1969, 7 — 25
- Canerot 1989:** F.-M. Canerot. *Monsieur Ouine*, une seconde *Nausée*? — Gosselin, M., Milner, M. (eds.). Bernanos et le monde moderne. Lille: PU de Lyon, 1989, 141 — 147
- Delavaux 1989:** Ph. Delavaux. Désincarnation, monstruosité, fragment: Bernanos face à l'art moderne. — Gosselin, M., Milner, M. (eds.). Bernanos et le monde moderne. Lille: PU de Lyon, 1989, 63 -81

- Dubois 1992:** J. Dubois. Le roman policier ou la modernité. Paris: Nathan, 1992
- Estève 1997:** M. Estève. Notice sur *Monsieur Ouine*. — OR, 1889 — 1895
- Hornsby 1971:** J. Hornsby. *Monsieur Ouine*, roman ou nouveau roman. Courier  
Georges Bernanos 1971, 36 -- 42
- Magny 1950:** C.-E. Magny. Histoire du roman français depuis 1918. Paris: Seuil,  
1950
- OR:** G. Bernanos. Oeuvres romanesques. Paris: Gallimard, 1997 (Bibliothèque de la  
Pléiade)
- Poulet 1977:** G. Poulet. Etudes sur le temps humain. IV. Mesure de l'instant. Paris:  
Editions du Rocher, 1977
- Robbe-Grillet 1972:** A. Robbe-Grillet. Nouveau Roman, homme nouveau. — Les  
critiques de notre temps et le nouveau roman. Paris: Editions Garnier frères,  
1972, 16-19