

Време и персонажи

Магдалена Петрова

Тази статия разглежда еволюцията на персонажите от гледна точка на романното време. Перспективата на изследването е да се проследи преминаването и трансформацията на някои балзаковски техники в романа на Пруст.

Позоваването на Балзак заема значително място в творчеството на Пруст. Образът на големия романист е представен чрез различни дискурсивни форми: хипертекстуалност – пастишираният Балзак е най-напред текст, не само свят, но и почерк; метатекстуалност – критическият дискурс на „Против Сент-Бъов“ експлицира анализите, върху които е изграден пастишът, като ги придружава с оценка; интертекстуалност – „В търсене на изгубеното време“ е осеяно със загатвания и препратки към „Човешка комедия“. Първият опит е пастишът, който Пруст обяснява като „забавление да създавам литературна критика „в действие“. От „критиката в действие“ през 1908 до авторската критика през 1909, от пастишите на „Аферата Льомаан“ до черновите на „Против Сент-Бъов“ има приемственост, основана на концепцията за критиката проявяваща се в различни форми. „Против Сент-Бъов“ съдържа новела и критическо есе като представя по този начин вътрешна алтернатива – критика или фикция, творчество или коментар, фикция или анализ. Според Пруст това е роман, който завършва с есе. „В търсене на изгубеното време“, което ще се роди от това произведение, ще възпроизведе цяла една част от критическото есе, включвайки го в динамиката на наратива. Критическите коментари на Пруст препращат към него самия, става въпрос за така наречения принцип на авторефлексивност на творбата.

В новелата на Балзак „Двойно семейство“ господин дьо Гранвил, млад магистрат, се е оженил в провинцията за момиче от янсенистко семейство. Годещт е периодът на илюзиите: господин дьо Гранвил не съумява да опознае характера на годеницата си. Бракът донася първите разочарования, магистратът се опитва да смекчи предрасъдъците на младата си жена, резултат на прекалено строго възпитание, но се сблъсква със съпротивата на свещениците и не успява. Срещаме го няколко години по-късно: той има любовница, деца от любовницата си и е създал един почти двоен живот, срещу който съпругата му напразно се опитва да се бори. В тази новела почти нищо не се случва, единствената движеща сила е времето. Именно времето преобразява едно малко прекалено набожно момиче в жена, около която се носи миризмата на така добре

описаната, прекомерна и лицемерна набожност, в която е преминал строгият католицизъм. Пак времето преобразява любовницата и от една малко глупава гризетка прави свежа и щастлива млада жена. От този момент нататък времето дава на всеки един персонаж по-ярък, по-силен и подчертан характер. Госпожа дьо Гранвил е нова жена, неочаквано създание, в което се е превърнало момичето от първите страници. Времето „разкрива“ характера. Сякаш е налице втора картина на реалността, която е заместила първата, реалност, променена от годините и еволюцията на съществата.

Времето придава почти стереоскопически релеф благодарение на съпоставянето на образа, който си спомняме и новия образ. Балзак изненадва, използвайки контраста, миналото, описанието. И най-незначителните думи резонират, защото извикват цяло едно минало. Той изгражда разказа си чрез припомняния и връщане назад. Всеки персонаж на Балзак, а също така и всяка ситуация имат по този начин един вид аура, която е миналото за персонажа и първообраза или контраста в миналото за ситуацията. Всяко нещо е двойно в творчеството на Балзак, тъй като то има вчерашния и днешния си облик. И определен персонаж или ситуация се проявяват пълноценно, само ако се представят с така получения релеф, чрез имплицитното или добре изразено сравнение на техните две състояния. Оттам и този отзвук на Балзаковите сцени, които са винаги продукт на много сцени, и тази плътност на Балзаковите персонажи, които винаги имат множество лица зад себе си. Балзак създава един вид наративен релеф, който се основава на времето.

Връщането назад, посветено на историята на главния герой, е много по-свободно третирано в романите. Понякога пропорциите му са внушителни. Така в „Търсене на абсолютното“, историята на семейство Клаест е почти независима предварителна сцена. Тези изчерпателни сондажи в миналото водят към сравняването на различни състояния на персонажите. Горио е имал сребърни съдове и рента, ризи от фино холандско платно, диаманти на жабото си, сменял е жилетката си всеки ден: той е бил господин Горио и госпожа Воке е искала да го съблазни. Един твърде далечен и често вълнуващ образ е извикан от миналото. Изложението печели в дълбочина чрез ефекта на перспективата, който се състои в показване на два или три портрета, направени на различни дати, подчертаващи промените и пораженията, нанесени от страстта или чувството.

Времето е любимото средство на Балзак. *Минаха пет години...* четем в „Йожени Гранде“, а в „Търсене на Абсолютното“: *След петата година... в началото на месец януари 1825...* И от тази намеса на времето Балзак ще извлече възможните поетични отражения.

В „Двойно семейство“ има втори портрет на госпожа дьо Гранвил, в „Къщата на котарака“ – последният образ на дядо Гийом. Балтазар Клаест се превръща в жестоко белязан от годините старец, последното му появяване е ужасяващо. Втречен поглед, идиотски смях, кратки избухвания, пълно изтощение. Това е, разбира се, онази човешка развалина, така често срещана в развързката на Балзаковия роман, както видиовете

ния Ферагюс, Горио, Юло, дядо Руже, изхабени, изтощени, изчерпани от фикс-идеята си.

В „Запленен от момичетата в цвят“ четем следните разсъждения на Прустовия герой:

Значи не се намирам извън Времето, а съм подчинен на законите му като всички герои от романите, които именно поради това жалех, когато четях за живота им в беседката от тръстикови пръти в Комбре. На теория всички знаем, че земята се върти, но на практика не го забелязваме. Почвата, по която стъпваме, ни изглежда неподвижна и си живеем спокойно. Същото е и с времето в нашия живот. За да направят осезаем неговия бяг, романистите принуждават читателите, придвижвайки с бясна бързина часовниковата стрелка, да изминат десет, двадесет, тридесет години за две минути. В началото на страницата сме се разделили с изпълнен с надежди влюбен, а накрая на следващата, вече осемдесетгодишен, забравил миналото, той прави ежедневната си разходка в двора на старческия дом и с мъка отговаря на въпросите ни.¹

Тези „романисти“, това е Балзак. Но в кой роман? Затруднени сме в избора, защото си спомняме двама Балзакови герои: Ферагюс и полковник Шабер. И единият, и другият са ако не *изпълнени с надежда влюбени*, то поне дейни мъже, пламенни и страстни. Открил преди Флобер изключителната сила за припомняне на времето, която притежава „бялото поле“, от което толкова се възхищава Пруст във „Възпитание на чувствата“, след като ни е показал в началото на една страница *шефът на хищниците*, победил за сетен път закона, който изпраща на зет си урната, съдържаща праха на дъщеря му, Балзак пише, в началото на следващата, думата „Заклучение“ и ни въвежда в един почти фантастичен свят, към който принадлежи отсега нататък този слабоумен старец, на когото се подиграват всички играчи на топка в Люксембургската градина и който едно време е бил всемогъщият Ферагюс. Споменаването на старческия дом ни навежда на мисълта по-скоро за Шабер. Той се появява за последен път сред *„двете хиляди нещастници, настанени в старческия приют“*, *„седеше на километражен камък и като че ли бе съсредоточил цялата си мисъл в добре познато действие на инвалидите, което се състои в това да си сушат на слънцето тютюна в носните кърпи...“*²

Това, което Пруст запазва от тези сцени, е общата идея за хода на времето, неговото неочаквано въздействие, болезнено и драматично, върху човешките същества („вграденото време“), ефикасността на създадените от Балзак техники, целящи да направят това жестоко, почти невероятно въздействие, осезаемо за читателя. И може би имаме право да се запитаме дали впечатляващата поява на неузнаваемите персонажи на матинето у Германт, с което завършва „Намереното време“, не е била вдъхновена от дългото размишление върху техниката на Балзак.

¹ Пруст, М. Запленен от момичетата в цвят. С., 1984, с. 54.

² Дьо Балзак, О. Полковник Шабер. С., 1992, с. 87.

Започването *in medias res*, последвано от обяснително връщане назад е характерно за Балзаковата наративност: достатъчно е да споменем някои негови въведения като тези на „Сезар Бирото“ или на „Херцогиня дьо Ланже“. Д'Артез го превръща в принцип, който Люсиен дьо Рюампре трябва да използва³, а самият Балзак ще упрекне Стендал, че не е започнал „Пармският манастир“ с епизода Ватерло, свеждайки всичко, което го предшества до един разказ на Фабрис или за Фабрис, докато той лежи ранен в някакво селце във Фландрия. Балзаковият разказ тръгва от настоящето и се връща, ексхумирайки все по-дълбоки слоеве от миналото. Аналептичният (Жьонет) разказ прекъсва с елипса и началният разказ продължава оттам, където е спрял, като свързването може да стане съвсем експлицитно с прочутото „ето защо“ или някой от вариантите му. Така голямото връщане назад в „Херцогиня дьо Ланже“ е въведено с една от най-очевидните формули: „*Ето сега историята, определила съответните положения, в които се намираха двете действащи лица в тази сцена*“⁴ и завършва по не по-малко явен начин.

Пруст намира този похват за произволен и тровав: „*Когато се налага да даде обяснение, Балзак не си дава много труд, той пише „ето защо“: следва глава.*“ И все пак, за да се върне на минало събитие, пропуснато, но което обяснява всичко, той понякога се поддава на изкушението на „ето защо“. Така например след разказа за академичните преговори между Фафенхайм и Норпоа: „*Ето така принц дьо Фафенхайм беше накаран да дойде да види госпожа дьо Вилпаризи*“. Чрез посредничеството на тези свързващи думи научаваме за светското обучение на Морел от Шарлю или за първото слушане на сонатата на Вентхой от Суан „*предишната година*“: „*След като пианистът из свири пиесата, Суан се държа още по-мило с него, отколкото с другите гости. Ето защо.*“⁵ Интерполацията на този сегмент завършва без никакво друго отбелязване на връщането, с изключение на един нов ред: „*После престана да мисли за нея*“⁶. Но най-често свързването на аналепсите с останалата част от текста при Пруст е много по-дискретно. То е понякога толкова елиптично, че е трудно да се открие при първо четене мястото, където се осъществява времевият скок.

Пруст, наследник и съперник на Балзак, внася нови измерения в романовата традиция, без да излиза от рамките ѝ. Неговият разказ често се връща по собствените си следи. Сравнението между две ситуации, едновременно подобни и различни, мотивира това връщане назад. Когато Сен-Лу представя на Марсел своята вдъхновителка Рашел, тази,

³ „Навлезте най-наред в действието. Уловете здраво сюжета си ту през кръста, ту за опашката, обработете го в различен план, за да не се повтаряте“ – **Дьо Балзак, О.** Изгубени илюзии. С., 1986, с. 203.

⁴ **Дьо Балзак, О.** Херцогиня дьо Ланже. С., 1984, с. 308.

⁵ **Пруст, М.** На път към Суан. С., 1984, с. 235.

⁶ Пак там, с. 238.

която „бе станала средоточие на безпокойството, терзанието и любовта на Сен-Лу, превръщайки се в повод за безконечна мъка“, и последният разпознава веднага в нея проститутката от миналото, „*Рашел за мен отредена*“, която „често казваше на сводницата: „*Значи се разбрахме: ако утре вечер някой има нужда от мене пратете да ме повикат*“⁷, двете ситуации са противопоставени. Постоянна функция на припомнянията е да променят впоследствие значението на отминали събития, било давайки смисъл там, където е липсвал, било отхвърляйки една първа интерпретация и замествайки я с нова. Отложената интерпретация играе съществена роля в механизма на загадката, анализирана от Ролан Барт в *S/Z*. Читателят ще чака повече от хиляда страници преди да разбере едновременно с героя, ако вече не е отгатнал сам, самоличността на дамата в розово. Но най-типичната употреба на припомнянията при Пруст е промяната в смисъла на едно и също събитие. Приятелката на госпожица Вентьой, участничка в осквернителната сцена в Монжувен, в същото време се посвещава, с почитателна обич, на възстановяването, нота по нота, на нечетливите чернови на септета.

В „Против Сент-Бьов“ Пруст описва накратко няколко от наративните стратегии на Балзак: „*Добре да се покаже при Балзак („Момичето със златните очи“, „Саразин“, „Херцогиня дьо Ланже“, и т. н.) бавните приготовления, малко по малко завързващият се сюжет, после мълниеносната развръзка на края. А също така и интерполацията на времената („Херцогиня дьо Ланже“, „Саразин“), като почва, в която са смесени лави от различни епохи.*“⁸

Но най-важното се отнася за въздействието при четене на „тази чудесна инвенция на Балзак да запази едни и същи персонажи във всичките си романи“ и най-напред така получената дълбочина чрез някой жест или реплика на персонаж, когато представлява отзвук за читателя от друг момент от „Човешка комедия“. Този прочит, който активно свързва един роман с друг, поражда нови значения и създава, според Пруст, онази „толкова особена психология, и която, освен от Балзак, не е правена никога от никого“. Най-добрият пример за това му се струва, че е сцената от края на „Изгубени илюзии“, когато Вотрен минава пред руините на замък на семейство Растиняк и която Пруст нарича „Мъката на Олимпио на Хомосексуалността“. И ако Пруст е впечатлен, то е защото образът на Вотрен от миналото е съпоставен с този от настоящето. В „Дядо Горио“, в пансиона Воке, Вотрен има същото отношение към Растиняк, когото иска да подчини на властта си, но безрезултатно, каквото има сега към Люсиен дьо Рюбампре. Той не успява, но това не означава, че Растиняк не остава свързан с живота му. Вотрен е накарал да убият сина Тайьофер, за да може да ожени Растиняк за Викторин. Покъсно, когато Растиняк ще бъде враждебен към Люсиен, маскираният Вотрен ще му припомни някои неща от пансиона Воке и ще го принуди

⁷ Пруст, М. Обществото на Германт. С., 1994, с. 164.

⁸ Proust, M. Contre Sainte-Beuve. Gallimard, Collection folio/essays, 1954, p. 212.

да покровителства Люсиен; даже след смъртта на последния, Растиняк често ще се среща с Вотрен в някоя тъмна уличка.

Човешка комедия“ в качеството си на роман, съставен от романи, може да крие в себе си, между редовете, между романите, нови интерпретации. И ако Пруст не е първият, който разглежда творчеството на Балзак в неговата цялост, то той е първият, който извлича от това интерпретативни резултати. Той е първият, който свързва разкриването на „тайнствени закони на плътта и чувството“ с виртуалните интерпретации, станали възможни благодарение на далечните отзвуци, които позволява целостта „Човешка комедия“.

Пруст дава ключа към един нов прочит на Балзак, осмисля откриването на принципа за необходимата връзка, вписан в творбата дори преди самата идея за него. Ще трябва критическата мисъл да разбере този акт на обединяване, тази игра на отзвуци и отражения като техника за безкрайно мултиплициране на значенията.

Читателите на „Дядо Горио“ през 1835 година с изненада откриват у съвсем младия Растиняк персонажа, когото са срещнали, вече впуснал се в живота, в „Шагренева кожа“ през 1831 година. Ако са чели „Херцогиня дьо Ланже“ (1834), те знаят защо по време на последния бал на госпожа дьо Босеан, Антоанет дьо Ланже страда, че не е срещнала господин дьо Моприво. Съдбата на самата госпожа дьо Босеан е поместена в „Изоставена жена“ (1832). Графиня дьо Ресто, дъщеря на дядо Горио, е вече бегло спомената в „Шагренева кожа“; нейното бъдеще, както и това на сестра ѝ, баронеса дьо Нюсенжен, ще бъдат изяснени в по-късните романи. Колкото до Вотрен, известно е, че пребиваването му в пансиона Воке представлява епизод от една съдба, която е най-легендарната в цялата „Човешка комедия“. Трябва ли да се учудваме, че редът на появяване на романите не следва хронологията на живота на персонажите.

Балзак обяснява това в предговора на „Евина дъщеря“ (1839 година):

Накратко казано, ще имате средата на един живот преди започването му, началото след края, историята на смъртта преди тази на раждането. Така стоят нещата в обществото. Срещате в някой салон човек, който не сте виждали от десет години [...]. Нищо в този свят не е монолитно, всичко е мозайка. Можете да разкажете хронологично само историята на отминалото време, система, неприложима към настояще, което е в процес на осъществяване.

Завръщането на персонажите нарушава линейната хронология на живота им. Балзак програмира реда на романите си, но читателят е свободен да го променя, да забравя, да прескача и да започва отново. Свободен е да придружава персонажа, който никога не умира напълно, който се появява и изчезва на интервали, в очакване на ново превъплъщение, като Вотрен, превъплътил се в пазител на реда. Той се завръща като загатване, като силует. Преминава през времето като Ферагюс, превърнал

се във „фантастичен дух на игра на топка“, в края на едноименния роман и който изниква като едноименен съучастник на дьо Марсе, два епизода по-нататък, в „Момичето със златните очи“, възкръснал, за да съживи Тринадесетте, които никога не са в пълен състав. Фикционално, Балзаквият човек никога не знае какво го очаква, не повече от своя читател. Някое ново приключение е винаги възможно, другаде, то се подготвя тайно или чака своята случайност, покорна на романиста.

Тази очевидна неограниченост засилва, при четене на Балзак, илюзията за гъмжащ свят, със своите перспективи и полусенки, толкова богат на изненади, срещи и разпознавания, колкото самият живот. Така интервалите, които разделят късовете фреска или частите на мозайката, създават същия ефект, както „белите полета“ или темпоралните елипси.

Пруст гледа на „завръщането на персонажите“ като на „гениална идея“, „последния и върховен размах на четката“. Започнала от „Дядо Горио“, техниката на появяващите се отново персонажи представлява конструкция от повторения с варианти, вариации и преминаване в противоположното. Техника, която за първи път изпробва в „Жената на тридесет години“, където обрисова чрез съпоставяне и противопоставяне. Той придава позитивно значение на периодите, по време на които персонажите не се появяват. Изчислени пропуски, периоди на неизвестност или отсъствие му служат да противопостави по-ярко два избрани в различни моменти профила. Както от „Жената на тридесет години“ накрая е създаден персонаж, който не е нито героинята от „Първи грешки“, нито тази от „Неведоми страдания“, нито пък тази от „Старостта на една сгрешила майка“, а една жена, която след толкова грешки и спомени, запазва, под чертите на старата жена, нещо от първите години на годеищата, така от „Човешка комедия“ се отделя един дьо Марсе, който не е този от нито една от новелите, а е държавник, у когото откриваме обаянието, дързостта, а понякога и жестовете на юношата, който преследва в Туйлери „момичето със златните очи“.

Съществува реалността на една „Човешка комедия“ по-висша от отделните творби. Персонажите на Балзак имат осезаем „релеф“, получен от съпоставянето на множество портрети от различни периоди от живота им. Това съпоставяне създава „виртуален образ“, който не съществува в нито един от отделните портрети и който е истинският образ на персонажа. Повече или по-малко сложен, според случая, този „виртуален образ“ е също така повече или по-малко отдалечен от отделните образи. Но във всеки случай, голямото откритие, каквото е „завръщането на персонажите“, и на което Балзак се радва като на чудо, е не толкова създаването на общество от фигуранти и организиране на социалното описание, колкото прилагането на нова техника, която предоставя неизчерпаеми възможности и му позволява да даде на всеки персонаж не един-единствен мимолетен образ, а един истински и жив образ, преминаващ през цялото му творчество, както и да направи видимо остаряването, времето, което формира и променя съществата. Балзак открива

това, което след него бива преоткрито единствено от Марсел Пруст, третото измерение на персонажите.

В разговор с Ели-Жозеф Боа, публикуван във вестник *Le Temps* на 12 ноември 1913 година, Пруст споделя:

Знаете, че има планиметрия и триизмерна геометрия. Е добре, за мен, романът, това е не само двуизмерна психология, а психология във времето. Тази невидима субстанция на времето, аз се опитах да я изолирам, но за целта опитът трябваше да продължи. [...] различните аспекти, които един и същ персонаж ще отрази в очите на друг, до степен да бъде като последователни и различни персонажи, ще дадат, но само по този начин, усещането за изминалото време. Подобни персонажи ще се разкрият, по-късно, различни от това, което са в настоящия том, различни от това, което вярваме, че са, така както често се случва в живота впрочем. [...] Не само едни и същи персонажи ще се появяват в протежение на тази творба под различни аспекти както в някои цикли на Балзак, но и някои дълбоки, почти-несъзнавани впечатления.

Образът, който определен персонаж оставя на разказвача, се допълва във времето: „*Всяко човешко същество загива, престанем ли да го виждаме. Следващото му появяване е ново създание, различно от непосредствено предшестващото го, ако не от всички други*“.⁹

Персонажът на Пруст се разгръща във времето, не един и същ, а множество, затворени в отделните моменти, образи.

За да влезе в нас някое същество, то е било принудено да приеме формата, да се подчини на рамката на времето. Появявайки се пред нас само в последователни мигове, никога не е успявало да ни разкрие повече от един свой аспект всеки път, да ни предостави повече от една единствена снимка. Несъмнено, голяма слабост за едно същество да се състои просто от колекция от моменти, голяма сила също, то зависи от паметта, а паметта за един момент не е осведомена за всичко, което се е случило впоследствие, този момент, който е записала съществува още, а с него и съществото, което се очертава на фона му.¹⁰

Дори само времето е достатъчно за промяната на персонажа. Както сполучливо отбелязва Тадие „*без дъщери и без пари, един прустов дядо Горио ще продължи да се променя и единственото събитие ще бъде остаряването му*“.¹¹

Персонажът на Пруст получава „обема“ си единствено чрез времето. Различните промени, на които са подложени персонажите, се проявяват последователно и внезапно. Тръгвайки от една първоначална даденост, романистът показва преобразяването, което вече е станало. Писателят процедира чрез съпоставяне на различни образи. Героите са представени чрез контрастиращи фрагменти:

⁹ Пруст, М. Запленен от момичетата в цвят. С., 1984, с. 476.

¹⁰ Proust, M. *La Fugitive*. – *Le livre de poche classique*. LGF, 1993, p. 389.

¹¹ Tadie, J-Y. Proust et le roman, p. 320.

Този писател [...] за всеки характер ще разкрие противоположните му страни, за да покаже обема му.¹²

Съпоставянето на контрастиращите страни на един характер съвсем не го разтваря във времето, не разрушава идентичността на героя, а предполага, напротив, процес на възстановяване, чрез паметта, който създава „обемът“ му. Трябва да бъдат съпоставени различните образи на Шарлю, високомерният аристократ от „Запленен от момичетата в цвят“, садистът-мазохист и онази човешка развалина, която е съхранила само порока от „Намереното време“.

Значението на Прустовия персонаж е пропорционално на невъзможността на разказвача да го сведе до един-единствен образ, то е пропорционално на умножаването на формите. Гледната точка се смесва с търсенето на истината, която се изпълзва. Това търсене е винаги във времето, а истината – функция на времето.

Вентьой, великият композитор, чийто гений ще бъде признат едва след смъртта му, е типичен пример за похвата, използван от Пруст, за да имитира живота, представяйки персонажите си най-напред съвсем различни от това, което ще разкрият, че са по-късно. Виждаме Вентьой в Комбре като учител по пиано с незначителен вид и чиято скромност и стеснителност са причината да остане недооценен от съседите си. Когато Суан слуша композициите му, той и не подозира, че тази музика е написана от тъжния учител по пиано, когото е познавал в Комбре. По-късно, именно чрез музиката, истинският характер на Вентьой ще се разкрие напълно противоположен на това, което съседите са предполагали: не тъжен и стеснителен, а изпълнен с качества, сила, дързост и радостта на артиста творец. В произведението на Пруст истината за героя е непрекъснато оспорвана, било дори само защото другите откриват неизвестни или погрешни детайли. Разказвачът има за цел не само да предаде същността на определен персонаж, но и да постави под въпрос привидностите. Единството му трябва да бъде уловено чрез многообразието от образи. Всеки персонаж носи, свързани с настоящето му появяване, измеренията на това, което е бил, това, което е за другите и това, което ще бъде. Както Балзак описва „последното възплъщение на Вотрен“, така Пруст съпоставя възплъщенията на героите си до последното: госпожа Вердюрен – станала принцеса дьо Германт, Жилберт – херцогиня, Одет – любовница на херцог дьо Германт. Такъв е урокът на Балзак, който прави от дьо Марсе председател на Държавния съвет, от барон Юло – похотлив старец, който изоставя жена си заради камериерката. Последният образ на Шарлю, надзираван от Жюпиен, но възползвал се от миг невнимание на последния, за да ухажда един градинар, е толкова силен, както и този на барон Юло, в края на „Братовчедката Бет“, утешаващ се за падението и разорението си, галейки тринадесетгодишна еврейка.

¹² Proust, M. *Le Temps retrouvé*. – Le livre de poche classique. LGF, 1993, p. 470.

На завръщането на Балзаковите персонажи отговаря появяването отново, по време на приема у Германт, на определен брой персонажи, принадлежащи на толкова далечно минало, че тяхното завръщане носи същия смисъл като този на персонажите на Балзак от различни романи. И може би Балзак е мислил да изведе „Човешка комедия“ до подобен край. „Започнах да обмислям какво още имам да напиша, за да дам на „Човешка комедия“ логичен смисъл и да не оставям този монумент в необяснимо състояние“, пише той в писмо от юли 1846 година. В един недовършен разказ, „Депутатът от Арси“, у маркиза Д’Еспар се срещат няколко от основните персонажи: Растиняк – за втори път министър, Дю Тийе, Максим дьо Трай, „за когото всички мислеха, че напуснал салона“ и който внезапно се изправя „като видение от креслото, зад това на кавалера Д’Еспар“.¹³ Началото на друг един недовършен разказ, „Жената автор“, сякаш също показва множество персонажи в последното им появяване, за да се прояви единството и значението на творбата – както в края на „Намереното време“.

Правейки преглед на персонажите, които е срещнал, на тяхното разнообразие, пресичането на нишките, които ги свързват, централният персонаж във „В търсене на изгубеното време“ пише следното:

Животът ми бе достатъчно дълъг, за да открия за не едно от съществата, с които ме срещаше, за да ги допълня, едно друго същество. Към картините на Елстир, които виждах тук на място, което беше знак за славата му, можех да прибавя най-старите спомени на семейство Вердюрен, семейство Котар, разговорите в ресторанта в Ривбел, сутринта, в която се запознах с Албертин и толкова други.

И след като е прибавил по този начин към настоящия образ на Елстир най-старите версии и цяла поредица от свидетелства, едновременно непълни и допълващи се, авторът продължава със следните думи, в които откриваме темата за скулптурната украса на олтара и долната му част, разделена на малки пана, представящи серия от сюжети:

Така някой любител на изкуството, на когото показват крило от скулптурната украса на олтар, си спомня в коя църква, в кои музеи, в коя частна колекция са разпръснати останалите [...], той може да възстанови в главата си паната от долната част, целия олтар.¹⁴

В края на романа съзнанието, което не е преставало да регистрира събитията, се оказва в състояние да ги обхване с един последен, ретроспективен и изясняващ поглед, владеещ мрежата от кръстосани препратки, необходим, за да разбере това, което се е случило. Тогава накъсаното множество от епизоди, подобно до този момент на серия от изолирани и

¹³ Дьо Балзак, О. Т. VI, С., 1984, с. 101.

¹⁴ Proust, M. Op. cit., p. 396.

поставени една до друга картини, отстъпва място в съзнанието на този, който обхваща цялото, на кохерентно множество от образи, които се отразяват едни в други, разясняват се взаимно и се организират в композиция. Отделните пана, които изграждат творбата, не се смесват и интервалите си остават. Произведението на Пруст е създадено и си остава изградено от разграничими епизоди, но тези епизоди си взаимодействат, обменят информация, отдават един на друг реципрочна разбираемост и всичко е подвластно на паметта.

Различие, несъизмеримост, раздробяване на частите с прекъсвания, хиатуси, пропуски, паузи, преустановяване, анахроничност осигуряват най-голямо разнообразие както във „В търсене на изгубеното време“, така и в „Човешка комедия“. Единството или цялото на Балзак са толкова специални, защото произтичат от частите, без да променят раздробяването или разнородността. При Балзак късовете тишина и думи, това, което казва и не казва, се разпределят във фрагментиране, което цялото потвърждава, понеже произхожда от него. Пруст ще възпроизведе Балзаковата „мозайка“, но въвеждайки едно централно съзнание, чиято памет, освен тази на автора и читателя, както е при Балзак, осигурява единството вътре в самия роман.

При Балзак всичко върви по двойки или влиза в парадигма. Всеки индивид принадлежи на някой тип като характер, представител на определена социална група, член на семейство, жител на град или село. Всеки откъс, всяка част от текста, персонаж, дума, ситуация е виртуално ехо от друг или други откъси, симетрични, допълващи се части, които резонират в съседство, някъде в големия текст на „Човешка комедия“. Текстът често посочва тези връзки, подчертава ги с обобщаващи аксиоми и семантични възли. И ако амбицията на Балзак е да представи пълна картина на обществото от своята епоха, то тази на Пруст е да издигне романа до едно по-високо поетично ниво.

В романа на Пруст връзките, обстоятелствата, персонажите се възпроизвеждат с вариации като мелодия, транспонирана в друга тоналност, изсвирена от друг инструмент. Суан е двойник на Марсел, те имат подобен характер, един и същ начин да обичат и страдат, еднакви вкусове по отношение на изкуството и светския живот, еднакви слабости, едни и същи изкушения на които ще реагират различно. Любовта на Суан и Одет е една първа схема, която любовните връзки на Марсел ще възпроизведат, видоизменяйки и повтаряйки я. От друга страна, темата на неореализирания, стерилен артист е подета от Шарлю. Шарлю подхваща в различна тоналност темата на Суан. Суан и Шарлю са двойниците в негатив на големите творци Елстир и Вентьой. Ако Жилберт е вече Албертин, Албертин е нещо различно от Жилберт, тя има своя форма, своя звучност, свой ритъм, който трябва да се свърже с този на Жилберт. (Те са съучастници в едно и също удоволствие и същата перверзност.) Основната форма е повторението на една и съща тема в персонаж през цялото времетраене на това, което той е, което изживява, и на една и съща тема, която преминава от един персонаж на друг, колкото и раз-

лични да са те. Налице е и контрапунктът, необходим е дисонанс, за да осигури хармонията. Бришо и Котар са отзвук в негатив на изискаността на Суан. Те са такива и по отношение на Саниет, скромността на последния, граничеща със страданието, се очертава на фона на езиковите грешки на Котар и на педантизма на Бришо. Всяка мелодия се чува чрез своя контрапункт и това се вижда в „обема“ на местата и персонажите. Госпожа Вердюрен проявява по отношение на Саниет трудно поносима жестокост, която ще го убие, но научаваме, че същевременно от години тя се е грижела за него, изпращайки му тайно анонимна материална помощ. Красотата на Прустовия разказ се дължи на неговия ритъм, на отношението между повторението и вариациите, *„същата и все пак друга, както се повтарят нещата от живота“* (Затворницата). Повторението на тема, ситуация, взаимно отношение на персонажите създава ефект, подобен на римата:

Не е ли вече един първи елемент на организирана сложност, на красота, когато чувайки някоя рима, тоест нещо, което е едновременно подобно и различно от предшестващата рима, което е мотивирано от нея, но внася вариацията на една нова идея, чувстваме две системи, които се наслаждат, едната идваща от мисълта, а другата от метриката, едната мисловна, другата метрическа.¹⁵

Показателен е фактът, че превъзходният текст на „Затворницата“, където е споменато и дефинирано единството на Балзаковото творчество, отделя значително място на Вагнер. Музикалната концепция на Пруст по отношение на композицията на литературната творба е до голяма степен заимствана от Вагнер.

В малкия влак за Балбек една самотна дама чете списание. Тя е грозна, простовата и разказвачът я взема за съдържателка на публичен дом. Но при следващото пътуване, той научава от „кръжока“ на Вердюренови, че тази дама е принцеса Шербатоф, жена от голям род, перлата в салона на Вердюренови. Налице са две идентичности в едно и също тяло: от една страна, съдържателка на бордей, от друга – принцеса Шербатоф, почетна дама при великата херцогиня. Тази картина, която свързва в един обект две абсолютно несъвместими състояния и обръща радикално една привидност в нейната противоположност, е често срещана във „В търсене на изгубеното време“. Двете части на противоречието са разделени от интервал от време.

Има два начина за отстраняване на логическото противоречие при превръщането на един характер в собствената му противоположност: чрез разграничаване между повърхност и дълбочина на личността или чрез въвеждане на времето. Пруст използва и двата. На пръв поглед Андре, приятелката на Албертин, е нежна, деликатна, внимателна. В действителност тя е опасна, рязка, отмъстителна. Любезната външност крие отвратителен характер. Но Пруст изисква в оценката на Андре да имаме

¹⁵ Proust, M. Le Coté de Guermantes II. – Le livre de poche classique. LGF, 1993.

предвид една трета природа, още по-дълбока, по силата на която тя има прекрасно сърце. Андре в основата си не е лоша, защото тя би искала да бъде добра. „Андре беше готова да обича всички създания при условие, че не е успяла най-напред да си ги представи тържествуващи и за това ги обиждаше предварително.“¹⁶

Но по-убедителният начин е като се въведе измерението на времето. Елстир, „този гениален творец, този мъдрец и самотник, този философ, разговарящ така блестящо и издигнал се над всичко“, в „Запленен от момичетата в цвят“, е „смешният извратен художник“¹⁷, покровителстван от Вердюренови в „Една любов на Суан“. Октав, който в „Запленен от момичетата в цвят“, е блестящият спортист и танцьор, чиято постоянна „интелектуална незаетост под замисленото чело [...] бе предизвикала в края на краищата, въпреки спокойния му външен вид, безплодни напъни да мисли, които нощем му пречеха да спи...“¹⁸ в „Бегълката“ е талантливият творец, направил „в съвременното изкуство революция равна най-малко на тази, осъществена от Руския балет“¹⁹. На матинето у принцеса дьо Германт присъства и една високо уважавана заради морала ѝ личност и единствен разказвачът разпознава в нея порочния, цинично пресметлив и непостоянен Морел, издържан от Шарлю, Сен-Лу и един приятел на Сен-Лу. Самият Сен-Лу, така дълбоко и болезнено влюбен в Рашел, се оказва хомосексуален.

Тази форма на дискурса, наречена от Ролан Барт инверсия²⁰, Балзак използва поне веднъж и това е случаят с превъплъщенията на Вотрен: Според писателя, Колен въплъщава „злото, чиято поетическа конфигурация се нарича Дяволът“, Естер пита Люсиен дали Херера е самият дявол, а Корантен го характеризира като „върховния дявол“. В „Дядо Горио“ го виждаме „с поглед на паднал архангел“ в ролята си на бунтовник и в качеството си на изпълняващ функцията на провидение, действащ винаги в мрака на тайната. И ето че демоничният Колен приема образа на отдадения на бога свещеник, самият дявол се представя за служител на бога. Означаемото е приело радикално противоположно означавашо. Налице е противопоставяне на привидност и същност. И още едно, „последното въплъщение на Вотрен“, при което се сменя целият знак, който отново минава в своята пълна противоположност: суперпрестъпникът става суперполицай; Колен, човекът извън закона, се превръща в пазител на реда.

Пруст вероятно е знаел, че амбицията на Балзак е била да напише „Западните Хиляда и една нощ“. В романа на Балзак, както и в този на Пруст, срещаме многократни позовавания на източните приказки:

¹⁶ Proust, M. *La Fugitive*. LGE 1993, p. 198.

¹⁷ Пруст, М. Запленен от момичетата в цвят, с. 423.

¹⁸ Пак там, с. 439.

¹⁹ Proust, M. *Op. cit.*, p. 199.

²⁰ Barthes, R. *Une idée de recherche*. – In: *Recherche de Proust*. Edition du Seuil, 1980.

Жак Колен разрани гърба си, за да заличи съдбоносното клеймо, и промени лицето си с помощта на химикали. Преобразявайки се така пред трупа на духовника, преди да го унищожи, той успя да създаде някаква прилика с двойника си. За да завърши тази метаморфоза (почти така чудна, както и онази, за която става дума в арабската приказка, където остарелият вече дервиш получил способността да се вселява с вълшебни слова в тялото на младеж), каторжникът, който говореше испански, научи и латински толкова, колкото трябваше да знае един андалузки свещеник.²¹ ...тя [Естер] възплащаваше прекрасната измислица в арабските приказки, където под нечистата външна обвивка [...] почти винаги се намира някакво възвишено същество.²²

И в двата случая означаващото от един вид е приело означаемо от друг, нарушена е еквивалентността на знака и означеното. Налице е двойственост и противопоставяне на форма и съдържание. Привидността е измамна, тя крие опровергаваща същност, като и двете съществуват едновременно, без да се унищожават една друга.

Чрез Балзак Пруст стига до идеята за „Хиляда и една нощ“ и занаята на романиста, подобен на този на разказвача от „Хиляда и една нощ“:

Ако работя, то ще бъде само нощем. Но ще ми трябват много нощи, може би сто, може би хиляда. [...] Не че претендирам да напиша отново, в каквото и да било отношение, „Хиляда и една нощ“ [...], не повече от която и да било книга [...]. Но както Елстир Шарден, човек може да пресътвори това, което обича, само отричайки го. [...] Несъмнено, когато човек е влюбен в едно произведение, той би искал да направи нещо съвсем подобно, но в случая трябва да пожертва любовта си, да не мисли за своя вкус, а за една истина, която не ви пита за предпочитанията ви и ви забранява да мислите за тях. И само ако я следвате, се оказва, че понякога срещате това, което сте изоставили и че сте написали, забравяйки ги, Арабските приказки или Мемоарите на Сен-Симон от друга епоха.²³

Констатираме няколко връзки между персонажите на „Хиляда и една нощ“ и тези на Пруст. И едните, и другите са крайни натури, за които чувството е ад или рай, а характерите им имат пукнатини: на мястото на човека внезапно се появява чудовище. Например Сен-Лу, когото разказвачът изненадва в момента, в който убеждава един прислужник да навреди на един от своите приятели. В очите на разказвача това е пълна и внезапна промяна на характера на Сен-Лу. Прустовият персонаж подлежи, както и много от героите в Арабските приказки, на изненадващи метаморфози. Сен-Лу, Албертин, Шарлос променят облика си, могат да се разкрият твърде различни от себе си – подобно на тези същества, които някоя фея превръща в коза, куче или разменя пола им.

Неочакваното разкриване на нови черти от характера извлича понякога въздействието си от това, че има за обект гранично поведение: странни нрави, перверзия, лудост, сякаш всеки голям писател трябва да опис-

²¹ Дьо Балзак, О. Величие и падение на куртизанките. С., 1980, с. 87.

²² Пак там, 236–237.

²³ Proust, M. Le Temps retrouvé. LGF 1993, p. 484–485.

ва също така чудовища. Чувствата и действията на персонажите предизвикват „разпадане на всички предварителни рамки, в които читателят е могъл да ги предвиди“. Разказвачът ни препраща към лудостта, една почти криминална лудост: по повод на внезапната промяна на тона на Лъогранден, той отбелязва:

Внезапно обаче у нас надига вой някакъв отвратителен и непознат звяр, чийто брътвеж понякога може да стигне дотам, че да изплаши онзи, за когото е предназначена тази неволна, разпокъсана и почти неудържима изповед на недостатък или порок, в еднаква степен с неочакваното признание, изречено по заобиколен и чудат начин от някой престъпник, комуто е невъзможно да се сдържи и да не изповяда убийство, за което не си знаел, че е виновен.²⁴

Още с първото появяване на Шарлю, странният поглед и очите му са описани като тези на шпионин, крадец, търговец, полицай или луд. Морел изпитва напълно основателен ужас накрая от насочената към него криминална лудост на Шарлю.

Барон Шарлю е най-балзаковският от персонажите във „В търсене на изгубеното време“. Той напомня за Карлос Херера, заемащ толкова важно, и аналогично на неговото, място в „Човешка комедия“. Като започнем от хомофонията на имената Шарлю(с) – Карлос. И двамата са изключителни същества, превъзхождащи средата в която живеят. Силни, умни и горди, те говорят добре, държат блестящи речи, за да задоволят желанията и капризите си. Антиконформисти, те обичат да излагат теориите и моралните си концепции. У единия, както и у другия, има бунт: изложен цинично при Карлос Херера, прикрит от лака на образованието при господин дьо Шарлю. И двамата произхождат в известен смисъл от една и съща литературна концепция. Пруст сякаш се забавлява, придавайки на героя си грозотата, с която Балзак обогатява своя. В почти комичната сцена, по време на която разказвачът е обект на гнева на господин дьо Шарлю, описанието на последния настойчиво напомня описанието от „Дядо Горио“:

Гледах господин дьо Шарлю. Разбира се, великолепната му глава, дори и когато отвращаваше, надвишаваше при все това тези на роднините му; човек би казал един остарял Аполон, но от зловонната му уста сякаш се готвеше да потече зелен жлъчен сок, що се отнася до ума му, не може да се отрече, че благодарение на широкия си диапазон разполагаше с представи за много неща, които щяха да останат завинаги непознати на херцог дьо Германт. Но с каквито и красиви думи да обагреше всяка своя омраза, чувстваше се, че дори и зад изказването му да стоеше ту засегната гордост, ту любовно разочарование, или пък злоба, садизъм, закачка, натрапничава мисъл, този човек беше способен да убие и да докаже с безупречна логика и красив език, че е имал право да го направи, без от това да пострада значителното му превъзходство над брат му, снаха му и т. н. и т. н. ...²⁵

²⁴ Пруст, М. Обществото на Германт I. С., 1992, с. 213.

²⁵ Proust, M. Le Coté de Guermantes. – Le livre de poche classique. LGF, 1993, p. 594.

Такава е и главата на Вотрен, когато свалят перуката му:

Керемиденочервените къси коси придаваха на главата и лицето му някаква страхотна сила, примесена с коварство [...]. Всички разбраха същността на Вотрен – миналото, настоящето, бъдещето му, безогледността на идеите му, теориите му за свободата на силния да прави каквото си ще, царствеността, която придава цинизъм на мислите и действията му и силата на една организация готова на всичко.²⁶ ... личеше, че е несмутимо хладнокръвен и че не би се спрял дори пред престъпление, за да се измъкне от някое опасно положение.²⁷

Приликата им се допълва от омразата към женския пол, брутално провъзгласена от Херера и прикрита от Шарлю. Те споделят едни и същи нрави, еднакъв вкус, който ги тласка единствено към приятелства с млади мъже. И при двамата персонажи е налице инверсия: под изключителната мъжественост се крият жени.

Пруст подема и развива елементи, които в „Човешка комедия“ са редки и едва забележими. Много от ситуациите и персонажите във „В търсене на изгубеното време“ представляват един вид отглас на пасажите от „Човешка комедия“. Налице са срещи, допирни точки, подобни идеи, общи концепции, непризнати и недостатъчно видими, но все пак разграничими.

Пруст организира събитията, като натоварва темпоралната единица, каквато е един ден или вечер, с всякакъв вид минали или дори бъдещи събития, Балзак вече е използвал широко този похват (дългите дни в „Дядо Горио“). Той изоставя линейното време на Флобер и натуралистите като основава организационния си принцип на темпорални единици, представяйки ги субективно деформирани от паметта. Налагало се е да потърси нови наративни техники, както и да продължи някои забравени похвати на Балзак. Но Балзаковият роман има драматична конструкция и „връщането назад“ служи за излагане на причините, настоящето е обяснено чрез миналото и подготвя бъдещето. Времето е използвано от романиста като метод за обясняване. Пруст освобождава формите на темпоралната наративност от драматичната им функция, оставя ги да се разгръщат сами за себе си, и както казва по повод на Флобер, ги поставя на ноти:

При (Балзак) тези промени на времето имат активен и документален характер. Флобер първи ги изчиства от паразитизма на анекдотите и от шпаката на интригата. Първи ги поставя на ноти.²⁸

„Пруст – пише Морис Бардеш – е чужд на Балзак в това, което е външно и техника, но той често прилича на него и се вдъхновява от него в това, което е дълбинно“. Очевидно писателят не остава чужд и на техниките, използвани от Балзак, които доразвива, извеждайки ги до гранични измерения и с това сякаш затваря възможностите на жанра.

²⁶ Дьо Балзак, О. Т. II, С., 1983, с. 428.

²⁷ Пак там, с. 274.

²⁸ Chronique, Pleiade, p. 595.