

Образ, въобразяване, съобразяване: „Арабия“ на Дж. Джойс

Дарин Тенев

Както е известно, *Дъблинчани*¹ е от ранните произведения на Джойс, публикувано за пръв път през 1914 г., но писано около десет години по-рано. Първоначално замислено като сборник от дванадесет разказа², произведението трябва, съгласно думите на Джойс, да има следната структура: „Редът на разказите е както следва. „Сестрите“, „Среща“ и още един разказ, които са разкази за моето детство; „Пансионът“, „След състезанието“ и „Евелин“, които са разкази за юношеството; „Пръст“, „Схватки“ и „Прискърбен случай“, които са разкази за зрелия живот; „В деня на бръшляновия лист“, „Майка“ и последната история в книгата, които са разкази за публичния живот в Дъблин.“³ Двата неназовани разказа са съответно „Арабия“ и „Благодат“. Интересно е да се посочи, че, както става видно от писмото, Джойс мисли първите три разказа като разкази за *своето* детство, докато за никоя от другите части от сборника това не се отнася и при тях не е заявен ясно автобиографичен момент. Така тези първи три разказа споделят поне две характеристики – те са разкази за детство и са по някакъв начин автобиографични. И именно като обособена част са мислени и от критиката.⁴ Към това могат да се добават споделени тематични (Уилям Тиндал обобщава, че и трите са разкази за „илюзия, изгубване на илюзията и осъзнаване“⁵)

¹ Тук ще бъде използвано изданието James Joyce, *Dubliners*, annotated edition with introduction and notes by Terence Brown, Penguin Books, 1992. Разказът „Agaby“ заема с.21–28. Ще бъде използван също българският превод на Асен Христофоров, като понякога може да бъде леко изменен: Джеймс Джойс, *Дъблинчани. Портрет на художника като млад*, С., Народна Култура, 1981 („Арабия“ заема с.41–47). За улеснение препратките ще са поставени в скоби след съответния цитат, след инициала „А“ за английското издание и след „Б“ за българското.

² За това свидетелстват както много от писмата, така и биографията на Джойс. Разказите, които са добавени впоследствие, са „Двама кавалери“, „Облаче“ и „Мъртвите“. В края на 1905 г. обаче тези разкази още не са предвидени. Джойс пише на Грант Ричардс, който първоначално е съгласен да издаде произведението, макар че впоследствие отказва: „Втората книга, която е вече готова [първата е стихосбирката *Камерна музика*], се казва *Дъблинчани*. Това е сборник от дванадесет разказа.“ (Писмо от 15 окт.1905г., *Letters of James Joyce*, vol.II, ред. Richard Ellmann, London, Faber&Faber, 1966, с.122). Вж.също Richard Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition, Oxford, Oxford Univ.Press, 1983, с.207–211, 229–231.

³ В писмо до Станислаус Джойс от ок. 24.септ.1905, *Letters of James Joyce*, vol.II, с.111.

⁴ Вж.напр. A.Nicholas Farignoli & Michael P. Gillespie, *James Joyce A to Z. The Essential Reference to the Life and Work*, New York, Facts on File, Inc., 1995, с.8, 61; William York Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, New York, Noonday, 1959, с.19; John Wyse Jackson & Bernard McGinley, *James Joyce's Dubliners. An Illustrated Edition with Annotations*, St.Martin's Press, 1993, с.27.

⁵ Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, с.19.

или формални характеристики (това са единствените разкази, написани в първо лице, единствено число, или, съгласно терминологията на Женет, автодигетични повествования, като освен това никъде повествователят не е наименуван). Тук няма да се занимаваме с това доколко разказите са автобиографични, още повече, че те са „анонимно автобиографични“⁶, което очевидно не се отнася само до анонимността на повествователя.

При все че са така свързани, тези три разказа не се радват на еднакво внимание от страна на критиката. „Сестрите“, наред с „Мъртвите“, е може би най-анализираният и коментиран разказ от *Дъблинчани*. „Среца“ е привличал вниманието с откритата си сексуална тематика и проблемите, които поставя за конструирането на пола. А „Арабия“ изглежда най-лесен и може да се каже, че е от най-бегло разглежданите произведения на Джойс, не само сред тези три разказа, но и въобще. Критическата литература върху него е изключително малко, сведена основно до бележки в анотирани издания на сборника или до коментари в рамките на едно изречение, даващи го за пример по отношение на някаква страна, характерна за целия сборник. Внимателни анализи, каквито могат да се очакват, ако човек погледне към обемните и многобройни изследвания върху *Одисей* или *Бдение над Финеган*, почти напълно липсват. Гари Леонард, който е един от малкото опитали се да предложат тъкмо такъв анализ, пише: „Разкази като „Арабия“ и „Пръст“ рутинно се появяват в гимназиални или бакалавърски антологии“⁷ и това включване не е случайно, то е съпътствано от идеята, че този разказ е по-разбираем, по-лесен от останалите, но също от схващането, че той е добър *пример* за писането на Джойс. Ако обаче бъде обърнато внимание на това, че „Арабия“ е един от последните по ред написани разкази⁸, то няма как да бъде пренебрегнато подозрението, че в него следва да се търси едно все по-овладявано майсторство. Със сигурност не е случайност, че този разказ, за разлика от почти всички останали, не търпи почти никакви редакции от страна на Джойс. Това дава основание да се положи по-голямо усилие при четенето му, което смятаме да направим тук.

Има обаче още поне една – и за настоящото изследване несъмнено по-важна – причина да бъде обърнато внимание на „Арабия“. Този разказ има като една от своите най-централни теми тъкмо въображението и образа; образът е този на обекта на желание на повествователя, сестрата на неговия приятел Манган. „Арабия“ дава шанс да се изгради теоретичен

⁶ Според сполучливия израз на Джаксън и МакГинли, Jackson & McGinley, *James Joyce's Dubliners*, с.27.

⁷ Garry M. Leonard, *Reading Dubliners Again, A Lacanian Perspective*, Syracuse, New York, Syracuse Univ.Press, 1993, с.327.

⁸ Прието е схващането, че той е единадесети подред. Въпреки че в едно писмо до Станислаус Джойс казва, че това е „десетата история“ (писмо от ок.18 окт. 1905, *Letters of James Joyce*, vol.II, с.124), в непосредствено предхождащо го писмо пак до Станислаус от 16 октомври пише „единадесетата история *Арабия*“ (пак там, с.123). Доколкото повечето от писмата го споменават като единадесети, то има основание да се приеме това виждане.

модел, в рамките на който да се покаже как образът, който съз-дава произведението (умишлено оставям двусмислеността на този израз), е образ на образа, тематизиран от самото произведение, разказан *от* и *във* него.

Нека започнем с едно некоректно начало, като накратко изложим историята, с крехката надежда, че впоследствие тази некоректност спрямо творбата ще бъде коригирана в хода на размишленията и постоянно връщане към самия текст на Джайс.

Синopsis

„Арабия“ започва с името на една улица, Норт Ричмънд (North Richmond Street), за която е вметнато, постулирано като вече наличен и може би известен факт, че е „сляпа“ (*blind*) и поради това тишината ѝ бива нарушавана само в часа, когато училището на Христовите братя – по същия начин постулирана реалност – освобождава момчетата. Следва представяне на една къща, която запущва улицата и кратко описание на останалите кафяви къщи на тази улица, които са антропоморфизирани, като за тях се казва, че имат лица и че се гледат една друга.

Вторият параграф започва с описание на къщата на повествователя, като тук за пръв път се разбира, че повествованието се води от първо лице. Къщата е характеризирана с това, че там е живял и умрял свещеник, от когото са останали разни ненужни бумажки, сред които и три книги, за една от които повествователят споменава, че му допада най-много поради това, че листата ѝ били жълти. Споменава се, че зад къщата има градина, в която расте ябълково дърво, а под храстите се намира една ръждясала велосипедна помпа, принадлежала на свещеника.

Следващият параграф въвежда, някой би казал, в същинската история. Повествователят разказва как играе с приятели зимата и как, като стане време да се прибират, чичо му или сестрата на неговия приятел Манган се появяват, за да ги повикат. Още тук с описание на начина, по който се явява сестрата на Манган на главния герой, е намекнато за неговите чувства. Следващите три параграфа описват поведението на повествователя спрямо обекта на неговото желание. Той я наблюдава тайно, изчаква я да излезе и тогава тръгва на училище, като върви след нея до момента, в който пътищата им трябва да се разделят, в който момент избързва и я изпреварва. Когато не я следи, той носи своя потир, а именно – нейния образ, през ежедневната връва на улици и пазарища и мълви името ѝ, име, което до края на разказа няма да стане известно на читателя. Случва му се да се затвори в някоя стая привечер и със „забулени“ сетива да повтаря „Любима“.

Един ден тя го заговаря и му казва, че би искала, но няма да може да отиде на базара „Арабия“. Той казва, че ако сам отиде, ще ѝ донесе нещо. От този миг започва да мисли за „Арабия“ и думата го омайва. Ежедневните занятия започват да го дразнят и да му тежат. Моли чичо си да го пусне в събота вечер и той се съгласява, ала в уговорения ден закъснява много, съвсем забравил за племенника си. Докато героят чака чичо си, у тях идва на гости една вдовица, Мърсър, но и тя си тръгва

преди да се е върнал чичото. Най-сетне, след девет вечерта, чичото се връща и след кратък разговор дава на момчето пари и го пуска да отиде.

Следва пътуване с влак до другия край на града, където е базарът. Героят бърза да влезе и понеже няма точна сума за вход, дава повече от нужните пари на човека на входа. Но вътре почти всички щандове са затворени и е тихо като в църква след църковна служба. Повествователят се насочва към един от щандовете, където млада жена си говори с двама младежи, а разговорът им е безсмислен. Младата жена го забелязва и го пита дали ще иска нещо. Той казва „Не, благодаря“, мотае се още малко пред щанда и се обръща да си тръгва. Някой извиква да угасят осветлението. Последните думи са: „Загледан нагоре в тъмата, аз виждах себе си като същество, подтикнато и подиграно [driven and derided] от мирската суета; и очите ми горяха от горест и гняв [anguish and anger].“ (А, 28, Б, 47).

Това е, накратко представено, съдържанието на разказа. Ако трябва да го опишем с модалните категории на наратологията на Гремас, например, можем да кажем, че той започва с едно *желание* (*vouloir*), желанието на сестрата на Манган, впоследствие удвоено от желанието на „Арабия“. Героят разбира, че за да премине от желанието (желание да „притежава“, бихме се изкушили да предположим, макар че, разбира се, в разказа това не е толкова ясно) към правенето (*le faire*), което да промени състоянието на нещата (правенето, което променя битието, ще припомним, е действието или изпълнението, *la performance*), той трябва да се съобрази с желанието, което излага сестрата на Манган. Така се появява второто желание. *Знанието* (*savoir*) и *способността* (*puvoir*) да се изпълни първото се оказват свързани със знанието и способността да се изпълни второто. Преходът от знанието към способността обаче, като преход от ендотаксична към екзотаксична модалност, съвсем не е безпроблемен. Така например, героят знае какво да направи, но трябва да чака първо до събота, а вторично му да се върне и да му даде пари и т.н. В крайна сметка той не успява да се справи със задачата си и да осъществи желаното, оказва се, че битието в края на разказа модализира правенето, или вече ще имаме не *изпълнение*, а *компетентност* (*compétence*), като това познание, тази компетентност пречи не просто на правенето, а на желанието.⁹ Откъдето и обезсърченият финал на разказа.

Читателят би могъл да се довери на подобна схема, която вече предполага определени идеализации, и така да позволи на схемата да функционира като едно от нещата, които обуславят полето на потенциалност на произведението; но също би могъл да се откаже от това знание и да не позволи на своята компетентност да го разочарова, да го подтиква

⁹ За тук използваните модални категории на Гремас, вж. Algirdas Julien Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, с.166–183 ; Algirdas Julien Greimas & Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, с.230–232.

и подиграва, докато той гори от горест и гняв, неспособен да надскочи тази твърда структура. Може и да не пренебрегва своето знание, а единствено да бъде достатъчно внимателен да следи къде произведението позволява да се модифицира знанието.

Нека започнем наново с разказа, от началото.

Освобождаването

Разказът започва с името на една улица, реално име на реална улица в град Дъблин¹⁰ и още в първото изречение – нещо, което посочихме в синопсиса – на два пъти е постулирана – може да се каже – *тази* реалност така, сякаш читателят трябва да е запознат.¹¹ Първият път, веднага след името на улицата, се появява уточнението, че е сляпа, но не под формата на именно казуемо, а като обстоятелствено пояснение („North Richmond Street, *being blind*, was a quiet street...“, А, 21, курсивът мой)¹². Впоследствие, все така в рамките на същото изречение, с употребата на пълен член е постулирана реалността на училището („...except at the hour when *the Christian Brothers' School*...“, пак там, курсивът мой). Но тази реалност се оказва обвързана с две думи, които ръководят първото изречение – тишината и слепотата. Нещо повече, ако постулираната реалност е тази на училището, то това, че става дума за училище на Христовите братя, не може да ни изглежда пренебрежимо, особено ако знаем, че това е римско католическо мъжко училище, и доколкото е католическо – е пряко свързано с Ирландия и нейната независимост. Но дори да оставим настрана темата за Ирландия (нещо, което с оглед на конкретните цели на теоретичния модел, за съжаление, се налага да правим), ясно е, че тишината и, донякъде парадоксално, слепотата, се оказват свързани с християнството. Реалността, която е постулирана, която е известна, която е – смеем ли да кажем – реална, тази реалност е реалността на една *зависеща от слепотата тишина* („...*being blind*, was a quiet street...“, „Потънала в тишина, *понеже* беше сляпа...“, курсивът мой). Синестезията или поне ролята на сетивата, която се въвежда още от това първо изречение, ще е важна до края на разказа, но тук каква е тази роля? Ако не ролята на едно дисфункционализиране, доколкото има отдръпване от сетивата – слепота, тишина? И това, вероятно, не е

¹⁰ За местоположението на улицата, вж. Don Gifford, *Joyce Annotated. Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, Berkley, London, University of California Press, 1982, с.41.

¹¹ За постулирането на реалността, макар и не пряко обвързано с теорията на фикцията, се позоваваме на прекрасния текст на Борхес „Постулирането на действителността“, поместен в Хорхе Луис Борхес, *История на вечността*, прев. Румен Стоянов, София, Парадокс, 1994, с.26–31.

¹² Българският превод леко променя оригиналния синтаксис и затова го привеждаме тук само под линия: „Потънала в тишина, понеже беше сляпа, улица „Норт Ричмънд“ се пробуждаше само в часа, когато училището на Христовите братя пускаше питомците си.“ (Б, 41).

без връзка с един християнски, католически модел на смирението и оттеглянето от суетата на света. Разказът тогава, би могло да се каже, започва с оттегляне от това оттегляне, с *освобождаването* на момчетата („...except at the hour when the Christian Brothers' School set the boys free.“, курсивът мой). Разказът започва с постулирането на реалност, която веднага е отдръпната пред едно освобождаване. Фикционалният свят на повествованието начева градежа си така, с едно странно позоваване на реалността, която е тиха и сляпа, до момента, в който едно освобождаване няма да я *оживи* и *фикционализира* едновременно. Защото момчето, което е с функцията на повествовател (това, че е момче, дете, става ясно чак в третия параграф), това момче започва да разказва из-от и за своята свобода (нека не избързваме с посочването, че това е свободата на въображението). Момчето ще разказва за времето във от училище, времето, в което е свободно да прави и мисли, каквото желае. Читателят е въведен през една постулирана като позната реалност във „вътрешната реалност“ на момчешкото въображение, която вътрешна реалност – израз неудачен, но нека го задържим – не търпи другата (Това *нетърпение*, което е едновременно нетърпимост към сляпата „външна“ реалност и очакване на желанния обект, се проявява изключително ясно в моментите, които описват ходенето на пазар с лелята (А, 22–23, Б, 43) и непоносимостта на училищните занятия (А, 24, Б, 44)). Би могло да се каже, че читателят е въведен в душевния свят на момчето, но с това няма да е казано много. Тук по-скоро настояваме, че този вътрешен свят е определен от една „истинска“, „реална“ реалност (в Дъблин споменатите места наистина съществуват, имало е и базар „Арабия“ от 14 до 19 май 1894 година¹³), но определен тъкмо като освобождаване от тази реалност, което освобождаване, от своя страна, представя „истинската“ реалност в друга светлина – фикционализира я. В случая вече не става въпрос просто за субективен поглед към реалността, а за механизъм на освобождаване от реалността (това би отговаряло на фикционализиращия акт на селекция, за който говори Волфганг Изер¹⁴), при който всичко, което е постулирано, предполага реалната реалност, ала я откъсва от предиката „реална“, като променя нейната функция. Остава се в реалността, но тази реалност е със сменен статут. Ако в реалната реалност ние пред-полагаме сигурността относно нейното съществуване и действителност, то ние стоим вписани сред нея, като част от нея, и така сме слепи, но с нейната собствена слепота, слепотата, с която ни е вписала в себе си, ние сме слепи за нея (но не за отделните вещи от тази реалност). Освобождаването, което – ако се доверим на такава интерпретация на разказа – е винаги освобождаване, извършвано от институция, или по-скоро институция, предопределила мястото ни в реалността (хрис-

¹³ Вж. Gifford, *Joyce Annotated*, с.40-48; Jackson & McGinley, *James Joyce's Dubliners*, с.21–26.

¹⁴ Вж. Wolfgang Iser, *The Fictive and The Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1993 (1991), с.4–7.

тиянството, училището), нарушава тишината на тази слепота, ала с това ние още не сме започнали да виждаме. Напротив, сега, в този момент, в който ние (тук не бива обаче да се предполага общност, всеки е отделен, отделен от другите и себе си) сме освободени, нищо не се е променило, освен това, че вече реалността, самата реална реалност, се разкрива като фикция. Че това става във фикционално произведение, единствено би помогнало да се съзре (без истинско виждане) проблема. Това, че е фикция, не я отменя като реалност, защото тя е фикция в слепия поглед, който хвърляме обратно към нея след като сме били освободени, т.е. тя е фикционализирана. С това, всъщност, се въвежда определена неразрешимост на статута на реалността. Отдръпването ни от света, в който сме захвърлени, от всички подръчни и налични вещи, не ни дава истината за този свят, за реалността, а единствено начева фикционално повествование, в което реалността е фикционализирана, без това да я прави нереална. В „Арабия“ до края на разказа героят се движи в този действително съществувал свят на Дъблин от края на 19 век, но този свят е *в същото време* фикционален. Така например, още първото изречение позволява да се чете като нефикционално и нефигуративно и това четене е също *необходимо*. Улица Норт Ричмънд е задънена и тиха, но когато пуснат учениците, става шумно. Подобно твърдение може би отговаряло и на историческия факт, но по-важното е, че с вкарването му във фикцията (вкарване, за което то самото помага посредством фигуративността си – макар че тъкмо такова разделение на фигуративност и букваланост тук би следвало да е станало несигурно: така се сближават фигура и фикция) ни е лишило от сигурната инстанция, от която да можем да зададем въпроса. Задаването на въпроса така ще има по необходимост формата на лишаване и пренебрегване на освобождаването. Нека отново повторим: освобождаването ни дава този разказ, момчето разказва доколкото е освободено. И на възможното възражение, че от разказа не става ясно дали момчето посещава точно това училище, трябва да се отговори, че част от разколебаването, което може да внесе освобождаването, е и това – освободението ни освобождава и от самото себе си: ние никога не сме свободни.¹⁵

¹⁵ Тези размисли не са без връзка с въпроса за автобиографичния характер на произведението, въпрос обикновено поставян на неправилна основа. Станало е ясно, че отношението между автобиография и фикция трябва да бъде преосмислено по друг начин. И фактът, че самият Джойс е посещавал за кратко тъкмо посоченото училище на Христовите братя и е живял на посочената улица (Срв. Ellmann, *James Joyce*, с.42–43), не ни казва непосредствено нищо за разказа, освен това, че не трябва да се опростява проблемът за реалността във фикцията. При Изер се натъкваме на първи крачки в посока на преодоляване на простото им противопоставяне, но това все още няма да е достатъчно, доколкото не отнасяме този проблем към собствената си реалност или собствения си свят, като част от който всеки има съответните си практически интереси и пр.

Що се отнася до освобождението на момчето, в третия параграф, където то, както беше споменато, за пръв път се саморазкрива като дете, то е въведено именно така – с игрите след вечеря, игрите навън. Но още вторият параграф ни е загатнал за освобождаването със споменаването на трите книги, намерени сред бумагите. Освобождаването има често в разказа формата на освобождаване от преките практически интереси. Според Изер, това е, което отличава литературните фикции и свързва фиктивното и въображаемото с играта. Ето как се появяват книгите: „and the waste room behind the kitchen was littered with old useless papers. Among these I found a few paper-covered books...“, „...в килера зад кухнята лежаха разхвърляни стари *ненужни* вестници. Сред тях намерих няколко книги...“, (А, 21, Б, 41, курсивът мой; в английския оригинал настояването на отпадъчността и ненужността е много по-осезаемо). Книгите, със самото си въвеждане, са въведени като стоящи сред, принадлежащи на купчината от ненужни бумага. Те стоят там, но не са част от тях. За книгите, вече вероятно не тези, а други, ще стане дума и по-нататък.

Така началните абзаци въвеждат реалността и странно пулсиращия и изменящия я свят на фикцията, който може и да не е въображаем.

В контражур: сетивата, които се забулват

« L'image par excellence, l'image fascinante,
est en même temps celle qui nous aveugle,
mais cet aveuglement, cet effet visuel, est produit
par autre chose que le visuel lui-même »
Alenka Zupanèè¹⁶

Третият абзац отново ни връща към въпроса за сетивата, за сетивното, поставен още от първото изречение. Той започва със споменаване на бързо падащия зимен здрач, за да премине към „мрачевеенето“ на къщите и оттам да опише „небето с цвят на вечно-менящо се виолетово“, към което „уличните лампи въздигат бледите си мъждици“ (А, 21, Б, 42). Срещу слепотата на улицата от началото сега се възправя здрачът на освобождението (третият абзац е мястото, където се въвежда и играта). Това е изключително интересно, защото на не-виждането не е противопоставено виждането, а единствено неясното виждане. Малко по-надолу пак тук в едно изречение три пъти ще се появи прилагателното „тъмен“ като че за да подчертае това. („Играта ни водеше през *тъмните*

¹⁶ „Образът *par excellence*, фасциниращият образ, е в същото време онзи, който ослепява, но това ослепяване е произведено от нещо различно от самото визуално“, Alenka Zupanèè, *Esthétique du désir, éthique de la jouissance*, Lacques, Théétète, 2002, с.15.

изпокаляни задни улички, където попадахме под обстрела на туземците от бедняшкия квартал, към задните вратици на *тъмните* прогизнали градини, където вонеше от буницата, и *тъмните* миризливи конюшни, където някой коняр решеше и тимареше своя кон или подрънкваше звънчетата на закатамарената сбруя“, пак там, курсивът мой).

Ако акцентът върху зрението е ясно изведен в първите четири изречения, то петото ни връща вече не към зрителното, а към слуховото: „Our shouts echoed in the silent street.“; „Виковете ни отекваха в смълчаната улица“ (пак там). Английският текст не дава „смълчана“, а „мълчалива“ или „тиха“ (*silent*) и прави впечатление връзката с първата поява на улица „Норт Ричмънд“. Сега тази тиха улица е огласяна от детските викове по време на игра. Ала нека бъде отбелязано, че виковете не отменят тишината, по-скоро я подчертават. Допускайки, че тишината е връзката между постулираната реалност и света на фикцията, имаме основания да предположим, че светът на фикцията, както споменахме по-горе, не отменя, а променя реалността, както един вик не отменя, а променя тишината, като я прави забележима. Но това вече няма да е онази тишина преди вика, това ще е – в плана на горните размисли – фикционална тишина.

Ала третият абзац не спира с тези две сетива, той дава и петте, като че ли за да настои дискретно на сетивния елемент. В шестото изречение, което беше цитирано по-горе, поради това, че там се употребяваше три пъти думата „тъмно“ (*dark*), това става ясно: там освен зрителното в тъмнината, е дадено и обонянието („тъмните *миризливи* конюшни“), и докосването във вчесването на коня, и пак звуковото чрез звънчетата („подрънкваше звънчетата“). А малко по-надолу, с подканянето на сестрата на Манган за чай, е включен и вкусът.

Ала ударението несъмнено пада най-силно тъкмо върху зрителното. Ако в първата половина на третия параграф тъмнината е подчертана, то във втората половина е подчертана светлината, като тук и самата дума светлина (*light*) се появява за пръв път: „Когато се връщахме на улицата светлината от кухненските прозорци вече изпълваше дворчетата“ (А, 22, Б, 42). И с въвеждането на светлината, „тъмното“ е заменено от „сянката“: това е сянката, в която се крият децата, ако чичото на повествователя излезе да го повика; това е сянката, от която наблюдават сестрата на Манган, ако тя излезе да прибира брат си; това е сянката, от която излизат, ако сестрата на Манган е настояща. За сестрата на Манган тогава е казано „She was waiting for us, her figure defined by the light from the half-opened door“; „Тя ни дочакваше и тялото ѝ се очертаваше в светлината на полуотворения входник“ (пак там). Сестрата на Манган така застава между сянката и светлината. Това дава на повествователя нейната фигура като очертание и не като тяло. От гледната точка, от която ни е описана, сестрата на Манган е в контражур, тя е срещу светлината, но с гръб към нея. Тук за пръв път се появява нейният образ, въведен от едно „ако“ („Ако ли пък сестрата на Манган се появише на входа“), от една условност, която като че ли подчертава разколебаността на реалността в освобождението от нея, което виждаме във фикцията. Но този образ, нейната съзерцавана от повествователя

фигура, е неясна, дадени са само очертанията: „...аз стоях до желязната ограда и я гледах. При всяко движение на тялото роклята ѝ се развяваше и меката ѝ плитка си полюшваше от една страна на друга.“ (пак там) Няма описание на лицето, на изражението, на очите и т.н. Има движението на роклята, която е очертавана от светлината зад нея. Същото е и с плитката ѝ. Очертания. Но не очертанието трябва да бъде подчертано, а неяснотата, междинността на този образ – между светлина и сянка.

Следващият параграф продължава в същата насока. Повествователят наблюдава, като сам остава скрит. И когато я види да излиза, „Изтичах в антрето, грабвах книгите и тръгнах подир нея. Държах кафявата ѝ фигура винаги под око [I kept her brown figure always in my eye] и щом приближихме мястото, където пътищата ни се разделяха, ускорявах крачки и я подминавах [passed her].“ (пак там). А ето началото и на следващия абзац: „Образът ѝ ме съпътстваше и в места най-чужди на романтичния блян“ (А, 22, Б, 43). В крайна сметка това изключително странно наблюдаване на зрението, което едновременно с ударението, което поставя върху виждането, в еднаква степен и го подкопава, е изведено до крайност в сцената на „сумрачната дъждовна вечер“, когато героят отива в стаята на починалия свещеник: „Някъде под мен блещукаше фенер или осветен прозорец. Радвах се, че не виждам нищо друго. *Сякаш сетивата ми жадуваха да се забулят* и като усетих, че им се изплъзвам, аз притиснах длани една в друга, докато те се разтрепераха...“ (А, 23, Б, 43, курсивът мой). Героят е радостен, че не вижда нищо друго, освен прозореца или фенера: това или означава, че той дори и това не вижда. Светлината и тук, както и навсякъде другаде, където е спомената, само блещука, и сумракът е онова, което позволява на сетивата да се забулят, а на субекта да им се изплъзне.

Можем да се запитаме тогава доколко този образ, който повествователят пази и който го „съпътства“, зависи от сетивата. И отговорът би бил, че сетивата не са адекватни на обекта на желанието и образът, за чието създаване допринасят, е мястото, където те се провалят.

В един момент, когато чака чичо си, героят се качва на горния етаж и се заглежда в къщата на Манган. „Опях чело о хладното стъкло и се загледах отвъд, към насрещната *тъмна* къща, където живееше тя. Може и цял час да съм стоял там, *без да виждам нищо освен* [seeing nothing but] родената *от въображението ми* и облечена в кафяво *фигура*, предпазливо докосната от светлината на фенера по извитата шия, по ръката върху желязната ограда и по ръба на фустата.“ (А, 25, Б, 45, курсивът мой). Прави впечатление, че в описанието става дума отново единствено за очертания. Но друго привлича вниманието дори повече и това е, че тук зрението вече не е сетиво. Зрението е орган, който работи през фантазията и паметта. И специфично английският израз *nothing but* (нищо освен) разкрива особеното си значение като позволява да бъде буквализиран, защото това, което момчето вижда е нищо, то нищо *не вижда*. Фигурата, тук е ясно, е дадена не от сетивата, а от въображението, което не означава, че сетивата не са участвали, но – това е нужно да бъде подчертано – те са участвали по такъв начин, че да се забулят, да се дисфункционализират.

Фигура в кафяво

« Comme si l'indécis de la couleur s'inscrivait
aux limites des rencontres et des séparations.
Inéluctable obstacle du souvenir. »
Jacques Trilling¹⁷

От тази перспектива може да бъде поставен въпросът и за ролята на кафявия цвят. Кафяви са единствено две неща в разказа – къщите на сляпата улица и фигурата на сестрата на Манган. Изследователи свързват обикновено кафявото в разказа, въз основа на бележка в *Stephen Hero*, с парализата.¹⁸ Това свързване изглежда толкова по-удачно в рамките на *Дъблинчани*, поради настояването тъкмо на парализата в първия разказ, „Сестрите“. То обаче може да отчете само една страна от наточеността, която получава цветът в рамките на „Арабия“. И трудно би могло да обясни защо и фигурата на сестрата на Манган, обектът на желание, е кафява. Доколкото улицата е задънена, безизходността, която представя, не е трудно да се отнесе към парализата. Ала освен тази безизходност, кафявият цвят би могъл да бъде свързан със слепотата. Набива се на очи погледът, който си разменят кафявите лица на къщите в последното изречение от първия параграф. Той се съотнася ярко със слепотата на улицата. Погледите на къщите от тази сляпа улица, тези погледи са като че ли слепи. Оттук не би било трудно да се изходи към кафявата фигура на сестрата на Манган. Тя е кафява, би могло да се предположи, поради това, че всеки поглед към нея се самоотменя, вижда я между сянка и светлина, в контражур, и така не я вижда ясно, или може би не я вижда въобще, създавайки я като „облечената в кафяво фигура“, „родена от въображението“. Кафявото не се ли оказва тогава и тук свързано със слепота? Но ако се приеме това, то веднага трябва да отнесем кафявата фигура на обекта на желанието и към проблема за реалност и фикция. Сестрата на Манган излиза от фикцията, без да става нещо различно от фикция. Но единствено освобождаването ни я показва така. А следователно може ретроспективно да се преосмисли и слепотата и кафявото от началото на разказа. Слепотата става видима, кафявото се появява като цвят, едва след освобождаването, което дава фикцията. Но още нещо става мислимо. Кафявата фигура на сестрата на Манган маркира нейното излизане от фикцията към реалността, но във фикцията това означава полагането ѝ като място на въображението, превръщането ѝ в образ. Този образ зависи, стъпва върху сетивата, но това са сетива, които са забулени, те от самото начало са непълноценно функциониращи поради тъмнината и пр. Така сестрата на Манган едновременно става реална и фикционална: това е нейното ставане образ. Предположението изглежда от изключителна важност,

¹⁷ „Като че ли нерешеността на цвета би се вписала на границите на срещите и разделите. Неизбежна спянка на спомена.“ Jacques Trilling, *James Joyce ou l'écriture matricide*, précédé de Jacques Derrida, « La Veilleuse », Belfort, Circé, 2001, с.39.

¹⁸ Вж. напр. Gifford, *Joyce Annotated*, с.43.

защото от него следва, че образът ще държи слепени фикция и реалност. Ще стои от двете страни.

Какво би означавало това? Ставането-образ може да бъде „наблюдано“ (със слепите ни очи?) единствено откъм фикцията, но във фикцията това ще е точка, която вече е реална (което не я прави по-малко фикционална). Така образът, който ни е разказан, е образ, който ни е показан. Този образ вече се отнася не само към „света“ на фикцията, но и директно към нас. Това е точката, в която читателят влиза във фикцията (което не го прави по-малко реален). Образът на сестрата на Манган се оказва отворен не само за въображението на повествователя, но и за това на читателя, или по-точно тези две въображения, едното фиктивно, другото – като че ли не, съвпадат в образа, който създават. Оттук обектът на желание за героя *може* да се превърне в обект на желание и за читателя. Снабденият вече с реалност обект обаче не ще е даден като нищо повече от фикция. За желанието на читателя, което вече е положено *вътре* в самото повествование, обектът е реален, както и самото желание е реално, но той се разкрива единствено като фикционален обект, който е даден не пряко като обект, а като овъзможностен от фикцията образ. Тогава би могло да се каже, че желанието, което задвижва разказа, може да е също това на читателя, при това на нивото на фабулата.

Ала тогава трябва да се преосмисли и кафявото от началото на разказа, както и слепотата. Това кафяво и тази слепота (те не са едно и също) „принадлежат“ на една постулирана реалност, която може да бъде приета за реална реалност, но те все пак ще са дадени като фикция. Сега обаче можем да добавим, че реалността, посредством фикционализирането, се отваря като място на въображението и фантазията. Това прави собствената ни интерпретация единствено по-несигурна, защото ако тези къщи, сляпата улица и т.н. са място на фантазията, то би могло да се мисли и че единствено фантазията ни е довела и до първоначалната интерпретация, според която става дума за реалност. Така обаче началото на разказа, а оттам и целият разказ, се полага като поле на възможност, в което читателят се оказва вече вписан. Слепотата е двойна, тя е слепота към реалността (което е също и слепота *на* реалността) и слепота към фикционалния свят (слепота *на* фикционалния свят). Като последното означава, че читателят никога не е в положение да отсъжда категорично относно този свят, той е част от него, така както (макар и не по същия *начин*) е част от реалния свят. Няма метапозиция, но фикционалният разказ се различава от реалността и по отношение на това, че освобождението, което дава (което не ни прави свободни, както беше посочено – сега това уточнение придобива по-плътен смисъл) е освобождение и от същия този фикционален свят, което позволява да не объркваме собствените си актуализирания с неговата потенциалност и ни разрешава да отбележим несигурната си позиция, да видим, че сме слепи. Парадоксално, така кафявото ще се окаже и цвят на освобождението. Кафявото е едновременно парализа и освобождение, може би също едното *като* другото, безизходността като изход. (Но изход от какво? Ако не от реалността, която ни е дадена тъкмо

като безизходност? И тогава фикцията не би ли била начина, по който реалността се освобождава от себе си чрез своята безизходност? Няма изход от реалността, не може да се избяга от нея, но тази безизходност вече е измъкване и мисленето ѝ, което е фикцията, е начинът тя да се надхвърли. Ала това би означавало, че следва да се снесе опозицията възможно-невъзможно и тези две страни да се мислят заедно: възможно-невъзможно. И доколкото безизходността е превод на *апория*, то би могло да се каже, че *реалността е апоретична, и тъкмо поради това фикцията е реална.*) Кафявото, което така съчетава противоречащи си неща, носи по този начин и още един парадокс – то е цветът на въображението. Това е изключително любопитно, защото вече беше посочено, че в разказа се появяват и други цветове, които една културна и литературна традиция би отнесла по-лесно към въображението. Например, вечно-менящото се виолетово на здрачаващото се небе. (А, 21, Б, 42). Ала разказът оставя друго да се мисли: кафявото е цветът на въображението *тъкмо доколкото* не е цвят на въображението. Това е апоретичността на отношенията между реалност и фикция, от момента, в който последната откроява ролята си да сочи зева в сърцето на първата.

Забележителен в това отношение е вече цитираният финал на разказа. Героят поглежда нагоре, в мрака (*darkness*) и *вижда* себе си: „Загледан нагоре в тъмата [Gazing up into the darkness], аз виждах себе си [I saw myself] като същество, подтикнато и подиграно от мирската суета“ (А, 28, Б, 47). Той гледа в мрака така, както къщите от началото се гледат една друга, дори глаголът е същият – *gaze*; и този поглед е – както и в началото – сляп, доколкото нищо не вижда, мрак. Тук погледът вече не е нито към реалността, нито към фикцията, това е поглед, насочен към несъвпадението на реалността със себе си, което несъвпадение фикцията откроява, без да може да направи видимо. Това несъвпадение, така открито (– като мрак –), вече не може да предложи нито защитата на реалността, в която си поставен, нито лъжливия подслон на фикцията. Героят, един фикционален герой, в края на разказа вижда себе си, но това е някой друг („като същество“, „as a creature“), някой, който дори не е наречен човек (човек той става единствено във реалността, където човек го прави, като го постановява за такъв, съответна институция – църква, училище, но защо да спираме дотук – семейството също трябва да бъде включено, както и много други неща¹⁹). Героят

¹⁹ Това особено внимание към институциите е подчертано в разказа още в началото, когато се въвежда мъртвият свещеник („Той бил много благотворителен свещеник; в завещанието си оставил всичките си пари на институции [he had left all his money to institutions], а мебелите в къщата оставил на сестра си.“, А, 21, Б, 41–42). Има привидно разграничение между частната (сестрата) и публичната (институциите) сфера, но то е подкопано с представянето на завещаването на мебелите на сестра му за благотворителен акт. И тук може да бъде търсено специфично определяне на субекта спрямо институциите – те са едновременно и в частното, и в публичното, нещо повече – те конституират едното и другото, поради което надхвърлят делението. Нека напомним, че както беше посочено, освободението винаги ще да е извършвано от институция. Толкова по-значимо изглежда обвързването на религия и образование (да кажем ли „вяра и знание“?) в лицето на училището на Христовите братя.

повествовател е отделен от другите, но също и от себе си, фикцията е направил видим този разрыв, който го пресича. Така героят осъзнава суетата на реалността („мирската суета“, „vanity“), но едновременно воден и осмиван *от* нея („аз виждах себе си като същество, подтикнато и подиграно *от* мирската суета“, „I saw myself as a creature driven and derided *by* vanity“, курсивът мой). Осъзнаването на суетата е осъзнаване, което самата тази *светска* суета е направила възможно. Това е надхвърлянето на реалността от самата нея, нейното несъвпадение със себе си, което се откроява чрез фикцията. Подтикването и подиграването тук влизат в скрито напрежение, доколкото отстоят едно от друго точно на толкова разстояние, на колкото реалността е способна да отстои от себе си. И, в тона на тези размишления, не може ли да се каже, че суетата (*vanity*) е точно това несъвпадение на реалността със себе си? Това е празнотата – за да мислим *етимологично* английската дума – в която несъвпадението ни се разкрива. Но това разкриване, не бива да бъде забравяно, е разкриване в рамките на фикцията, изоткъм фикцията, и като фикция.

Следва да се отбележи и непосредствено предхождащият финала пасаж: „Чух глас да извиква от един край на галерията *светлината да бъде угасена*. [I heard a voice from one end of the gallery that *the light was out*.] Горната част на залата вече тънеше в пълен мрак [completely dark].“ (А, 27, Б, 47, курсивът мой). Тази сцена е забележителна. Разказът започва с освобождаване от църквата и един мъртъв свещеник и завършва така – с отменяне на божия съзидателен акт. На „Нека бъде светлина!“ тук съответства краят на разказа „Загасете светлината! Нека бъде мрак!“ С този жест развързването на фикцията е доведено до крайност – фикцията е напълно освободена и това означава, че процепът, разрывът, пресичащ реалността се откроява ясно в пълния си мрак. Фикцията е унищожаване на реалността, но такова унищожаване, което я запазва непокътната, като зала с изгасено за през нощта осветление: връща я в потенциалност. И, разбира се, ако в *Библията* божият глас не идва от света, то тук е тъкмо обратното – гласът идва от света, това е просто глас на някой от базара, бог е слязъл в отсамното и трансцендентността му е иманентна на самата реалност.

Тук биха могли да се кажат много неща в тази насока, за виждането на Джойс за религията и теологията, за отношението на изведеното отменяне на божия съзидателен акт и модернистичното изкуство, за връзката с романтизма и т.н., но с оглед на поставената цел ще трябва да прекъснем тези размишления и да се върнем към образа на сестрата на Манган като се запитаме как въображението го поражда.

Възприятие, памет, въображение: първо съображение

Вече беше посочено, че ключова роля при създаването на образа играе зрението, но като замъглено, забулено зрение. Освен зрението обаче има още нещо – ясно е, че не по-малка роля от него изиграва *паметта*. Когато

героят казва, че образът на сестрата на Манган го съпътства дори и в най-враждебни към романтиката места, той вече не говори за възприятие, а за спомен. По същия начин, когато говори за „родената от въображението ми и облечена в кафяво фигура“, която си представя на фона на къщата на Манган малко по-нататък, описанието съответства на вече видяната фигура и, следователно, става дума отново за паметта, която е запазила фигурата. Какво е тогава отношението между възприятие, въображение и памет?

Нека отделим повече внимание на момента, в който повествователят описва как дебне сестрата и когато я види да тръгва, започва да я следва. Няколко неща правят впечатление. Първото е, изглежда, странният ритъм. Героят изчаква своя обект на желание и когато последният се появи, той тръгва към него. Но това не е движение, което достига целта си: героят върви *зад* възжелания обект, *след* него. А когато идва време пътищата им да се разделят, той *избързва* и я подминава. Разделянето на пътищата, това е, може да се каже, моментът на предстояща загуба на обекта. Разумно би било да се предположи, че пред заплахата да го изгуби (пък било то и само от поглед – но това е целият проблем – погледът тук никога не е само поглед), той в крайна сметка ще настигне момичето и, ако не друго, то поне ще я поздрави, кимне и т.н. Ала не това се случва. Изправен пред заплахата да изгуби обекта на желание, дори нещо повече – постоянно да го губи, тъй като това действие се повтаря ден след ден, героят *не настига* обекта, а го *подминава*. Може следователно да се твърди, че субектът никога не е адекватен на обекта на желание, той винаги или закъснява, или избързва спрямо него, не може да го настигне. Така възприятието на този обект е възпрепятствано.

Ала как тогава да се тълкува фразата „I kept her brown figure always in my eye“, „Държах кафявата ѝ фигура винаги под око“ (А, 22, Б, 42). Съотнесено към непосредствено заобикалящия я контекст, тази фраза означава, че той не я изпуска от поглед, че постоянно я наблюдава, докато тя върви пред него. И това четене е, несъмнено, легитимно. Ала ако се разшири контекста и бъде прочетено първото изречение на следващия абзац, става възможно и друго четене: „Образът ѝ ме съпътстваше *дори* [even] в места най-чужди на романтичния блян“ (А, 22, Б, 43, курсивът мой). Думата „дори“ показва връзката тъкмо с разглежданата фраза. Повествователят разказва как държи образа ѝ, но това се отнася *дори* за случаите, в които тя не е пред него и явно не може да става дума просто за възприятие. Тази хипотеза се подкрепя също така и от вече казаните неща за забулените сетива, както и от по-нататъшни места в текста, като например вече цитираното „Може и цял час да съм стоял там, без да *виждам нищо освен* родената *от* въображението ми и облечена в кафяво фигура“ (А, 25, Б, 45, курсивът мой). Виждането е ясно подпомогнато, възприятието не е просто възприятие, то е възпрепятствано възприятие, което поради тази причина има нужда от протеза или подпора и ролята на тази подпора изиграват въображението и паметта. Доколкото не сме адекватни на обекта на желанието ние не можем да го възприемаме, не и без въображението и паметта.

В тази връзка трябва да се отбележи второто нещо, което прави впечатление, а именно книгите, които героят взема преди да тръгне след нея. („Изтичвах в антрето, грабвах книгите си и тръгнах подир нея.“, А, 22, Б, 42.) Отново е налично едно лесно разчитане, според което книгите са неговите учебници или помагала за училище, защото е лесно да се предположи, че героят отива на училище. В разказа обаче това не е казано, не е посочено какви или кои са книгите, нито къде отива героят и защо пътищата им се разделят. Посоченото четене е релевантно поради контекста на останалата част от разказа. Но то, поради непълнотата, която носи пасажът, самото е непълно. В светлината на горните размишления читателят може да се запита не изразяват ли книгите тъкмо протезата на очите? Не са ли те метафора за въображението и паметта? Защото в книгите паметта се обективира, става външна и може да се предава дори и без личен контакт между хората, ала книгите са също и литературата, писаното слово, което – доколкото е изкуство – дава път на въображението, създава място на въображението, винаги двойно, на автора и на читателя.

Нужно е да се спомене, че освен тези, единствените други книги, които се появяват в разказа, са книгите, останали от мъртвия свещеник, три книги, сред които героят най-много харесва тази с жълти листа. Джойс-советът Дон Гифорд пише относно жълтите листа, че момчето ги харесва, „защото книгата привлича романтичното очарование от старини“, като според него това е пример за предпочитанията на момчето към „романтически фалшификации“, съпътствано от „малко възприятие на обектите, които наблюдава“, тъй като в действителност книгата с жълтите страници времево е писана и издадена най-късно.²⁰ Тази бележка на Гифорд е изключително ценна, защото привлича вниманието към недоброто възприятие на обектите, но също и защото насочва към особено отношение на възприятието с въображението и паметта.

Вече беше казано, че възприятието е възпрепятствано, сетивата са забулени. Причината за това беше разкрита в неспособността на субекта да е адекватен на обекта на своето желание. Всеки път, когато го вижда, има проблем с виждането (нека се подчертае: независимо дали този проблем се дължи на външни (лошата светлина) или вътрешни (забулените сетива) фактори). Но това дава простор на въображението. Въображението дава образ на мястото на обекта на желание, субектът не се отнася пряко към обекта, а през образа, който си дава, или по-точно, който въображението му създава.

Онова, което може да застане между възприятие и въображение или да замени въображението, е паметта, ала надали е случайно посочването, че образът на сестрата на Манган, когато героят си го представя пред нейната къща, този образ е дело на въображението, а не на паметта. Каква е ролята на паметта? Тъкмо спрямо определянето на тази ро-

²⁰ Gifford, *Joyce Annotated*, с.2.

ля коментарът на Гифорд се оказва от помощ. Паметта не е самостоятелна инстанция, тя не е автономна. Паметта като памет надали следва да бъде отъждествявана с конкретните спомени, които пази, те са по-скоро като обем информация, който тя съхранява, но това съхраняване не е абсолютно. Паметта, за която можем в случая да мислим през фигурата на книгата с жълти листа, може да бъде подменяна. Ала каква би била подмяната и кой би я осъществявал? Подмяната: представяне на нещо като старо, което отменя истински старото²¹: жълтите листа са листата на най-скорошната книга. Трябва да се отбележи, че, както може да се очаква от Джойс, книгата не е избрана случайно. Става въпрос за „Мемоарите на Видок“, „неавтентични и/или недостоверни мемоари“²² на Франсоа-Жул Видок, който първоначално е бил престъпник, а впоследствие се присъединява към полицията и става детектив, известен с разкриването на много престъпления. С други думи, това е една книга, която поставя точно проблема за сигурността на паметта. Тъкмо тази е книгата, която е избрана да стане любима на момчето поради жълтите си страници, тези жълти страници, които сякаш изразяват съдържанието на книгата със самия си вид.

Но кое тогава би ръководело подмяната, или за да бъде изведен проблемът на необходимото ниво на генерализация, кое е онова, което управлява паметта? Без съмнение, отговорът не изглежда еднозначен. В разказа, от една страна, паметта ще се ръководи, разбира се, от възприятията, ще помества техните сетивни данни. Ала беше показано, че сетивата също не са благонадеждни. И това, което се появява сякаш като единствен отговор, е въображението. Въображението диктува работата на паметта от момента, в който сетивата се провалят пред обекта на желание. Така в създадения образ се съчетават въображение, памет и възприятие. Това съчетаване ни показва страна от образа, която тук ще наречем *съобразяване*. Тя се нарежда сред другите страни на образа, каквито са самото *въобразяване* (чрез което образът създава себе си, предвиждайки се), както и *преобразяването* (с което може да бъде названа менливостта на образа) и *изобразяването* (разкриващо образа като

²¹ Но, разбира се, какво е „истински старото“, а и какво е отношението на „истински“ старото с паметта, са въпроси, които не следва да се подминават. Тук няма възможност да се поеме в тази посока, затова единствено ще кажа, че връзката между паметта и миналото не е толкова пряка, колкото изглежда. Вж. Марико Наито, „Чусеикарон ни океру джикан: „мираи но киоку“ но таме ни“ («Времето в средновековната поезика: за една памет на бъдещето»), сп. *Моногатари Кенкю*, бр.6, март 2006, с.22–35, за очертаване потенциалността на моделирането на паметта и отношението на паметта с въображението. Вж. също Марико Наито, „Шига но ямагое’ о мегуру карон то вака то но доотаи“ («Динамика на века и средновековната поетическа критика върху „Планинския глас на Шига“»), сп. *Моногатари кенкю*, бр.7, март 2007, с.1–13. Цялата работа на Марико Наито може да бъде представена като внимателно и детайлно конструиране на теоретичен модел на образа в средновековната японска поезия и поетическа теория, при който е демонстрирана пластичността на паметта и зависимостта на образа от паметта, вече разбрана като възможност, удържана като такава в актуалното.

²² Gifford, *Joyce Annotated*, с.43, курсивът мой.

подобие и отговарящо за сетивните елементи, включвани в него). Съобразяването, на свой ред, ще е онази страна от образа, която се грижи за отношенията между въображението и другите инстанции, в случая памет и възприятие. Това е, следователно, онази страна, която откъм образа съобразява отделните инстанции и ориентира работата им в подкрепа на образа. Откъм възприятието въображение и памет ще са собствените му протези. Но откъм образа провалящото се възприятие и забулението сетива, в случая, подпомагат въображението, като го изискват.

За да се върнем към разказа: в странния ритъм на забавяне и изпреварване героят не успява да съзерцава своя обект, той винаги го наблюдава след като е взел своите книги-протези – въображение и памет, което, от друга страна, му позволява да го наблюдава, дори когато самият обект отсъства.

Интересно е да се запита обаче, ако сетивата са забулени и героят разполага само с очертанията на фигурата на своя обект, не се ли поставя с това под въпрос едно от нещата, които гарантират идентичността на образа, а именно сетивния елемент, възприетият данни? Отговорът не може да бъде еднопластов. От една страна, той ще е утвърдителен, доколкото изглежда възможно да бъде подпъхнато каквото и да е съдържание от страна на въображението. От друга обаче, не бива да се пренебрегва фактът, че е дадена тъкмо фигурата, можем да кажем, формата, Gestalt. Гещалтът ще е едно от нещата, които при обработването на сетивните данни ще гарантира за възприемащия субект идентичността на обекта.

Второ нещо, което би снабдило образа с идентичност, т.е. би го направило разпознаваем като всеки път същия образ, е името, чрез което е мислен. „Арабия“ обаче изправя читателите пред въпроса за името не по-малко, отколкото пред въпроса за сетивата. Какво е тук името?

Отвѣд името: това, което не запазваме

Сестрата на Манган така и не се появява със собствено име. Тя е винаги определена от отношението към брат си – едно семейно отношение (тя е *сестра*), и от принадлежността си към една фамилия: Манган. Манган също не е случайно подбрано име. То препраща към Джеймс Клерънс Манган, ирландски романтически поет, не особено известен²³, който обаче е привличал вниманието на младия Джойс. Джойс дори пише и представя (на 15 февруари 1902 г., около четири години преди да създаде „Арабия“) текст върху Манган, върху който тук няма да се спираме, като се задоволим да кажем, че там е изтъкната водещата роля на

²³ Обикновено се споменава поемата му „Dark Rosaleen“, като тъмната Розалийн е олицетворение на Ирландия.

въображението.²⁴ Самият поет е бил запленил от „романтичната аура на Близкия Изток, създадена от Байрон“.²⁵ Освен към поета, името препраща и към галската дума *Mongbn*, която означава някой с хубава коса и в

²⁴ Вж. James Joyce, „James Clarence Mangan“, В: *The Critical Writings of James Joyce*, ред. Ellsworth Mason & Richard Ellmann, London, Faber & Faber, 1959. Ще си позволя в бележка под линия да спомена, че връзките между „Арабия“ и текста на Джойс върху Манган съвсем не са повърхностни и настояват за отделно изследване. Така например, там четем „Романтичната школа е често и скръбно неразбирана [misinterpreted], не повече от други, отколкото от своите последователи, поради това, че този нетърпелив темперамент, който, не можещ да намери тука дом за своите идеали, е избрал да ги наблюдава под несетивни [insensible] фигури, започва да преминава определени ограничения и тъй като тези фигури са развявани насам и натам от духа, който ги е създал, понякога ги вижда като слаби сенки, безцелно движещи се около светлината, затъмняващи я; и този същият темперамент, който със сигурност не е станал по-търпелив, възкликва, че светлината е променяна в нещо по-лошо от сянка, дори в мрак, от всеки метод, който се накланя към тези присъстващи вещи и така ги променя, щото бързата мисъл да може да мине отвъд тях, към тяхното значение, което е все още непроизнесено.“ (цит.съч, с.73). Тук се вижда темата за нетърпението, която е съпътствана от странните несетивни фигури, разколебани между мрак и светлина, като светлината по-нататък е изведена категорично от обхвата на възприятията, за да се превърне в „чудото на светлината“ („чудото на светлината е вечно подновявано във въобразяващата душа“, пак там, с.82). Светлината така е изведена от възприятията, за да бъде въведена във въображението. Въображението, което е натоварено с ролята на възприятие, се открива още по-ясно малко по-нататък в същия текст: „въображението съзерцава напрегнатата истината на своето собствено съществуване или видимия свят“ (пак там). Джойсоведът Жак Обер, чийто анализ на текста на Джойс го полага в перспективата на цялостната Джойсова естетика (вж. Jacques Aubert, « James Clarence Mangan », В: *Introduction à l'esthétique de James Joyce*, Paris, Didier, 1973, с. 94–120), пише относно светлината в този текст, че играта, в която тя участва, „модифицира природата на светлината“, и това „позволява да се мисли, че светлината не е повече една и стабилна, а множествена и прекъсваща“, като така „създава ефекти върху повърхността на нещата“, „тя е по повърхността на нещата и им придава онзи особен аспект, който прави от тях обекти на изкуството“ (цит.съч, с.119–120). Вероятно оттук вече прозира едно от възможните тесни обвързвания на „Арабия“ и текста за Манган: светлината играе, тя се плъзга по нещата така, както се плъзга по фигурата на сестрата на Манган, за да спре да бъде повече една *възприема* светлина и да стане *въображаема* светлина, с което осветеният обект – момичето – става произведение на изкуството. А самата фигура така започва да се колебае, да е нестабилна като сянка, която закрива светлината: фигурата в контражур.

Трябва да се отбележи и една от точките, в които Джойс критикува Манган. С думите на Обер „Творецът не трябва да се проектира в образ, който му е предложен отвън. И това, което Джойс иска да демонстрира в „Джеймс Кларънс Манган“, чрез своята критика на поета, е, че единствените образи, които имат стойност, са тези, които придобиват своята *потенциалност* в съзнанието на твореца.“ (цит.съч, с.115). През тази критика не е невъзможно да се препрочете краят на разказа, ако се приеме, че разказът в лицето на базара „Арабия“ разкрива тъкмо образ, предложен отвън, от света, а не такъв, който е изходил от твореца. Или, за да сме по-внимателни, разказът в лицето на „Арабия“ разкрива сблъсък между създадения отвътре и предложения отвън образ, тяхната преплетеност, която не позволява на героя да остане в света на своето въображение, разкрил се изведнъж като част от суетата.

Наред с подобни мисли, текстът върху Манган е важен и със схващането за въображението, което предлага: „Най-добрата част от това, което той [Манган] е писал, се нрави сигурно, защото е зачената от въображението, което той нарече, мисля, майката на нещата, чийто сънища сме ние, която ни въобрази за себе си и за нас и въобрази себе си в нас“ (Joyce, „James Clarence Mangan“, цит.съч, с.79). Нека се задоволим с отбелязването на особеното отношение между въображение и субект, според което въображението в никакъв случай не позволява да се мисли просто като способност, а показва как субектът зависи от него

този смисъл безпроблемно се свързва със сестрата на Манган, чиято люлееща се плитка е подчертана.²⁶ Ала тези препратки и алюзии към хора и значения не променят факта, че сестрата на Манган е лишена от собствено име. Тя не е без име, но името с което разполагаме, не е нейното: „сестрата на Манган“. То разпилява собственото в едно име, като го превръща в нарицателно, като го натоварва с фигуративност, която прави самото момиче фигура на нещо различно от нея, нещо, в което тя изчезва. Сякаш, подобно на нейната фигура-гешалт, името едновременно я прави разпознаваема и неразпознаваема.

Има две последователни сцени, където името ѝ играе странна роля. Първата е описанието на вървенето през лумналите улици на пазарите, където героят носи образът ѝ като потир през гълпа от врагове. „Навременни името ѝ се отронваше от устните ми в странни молитви и славолонения, непонятни за мен самия.“ (А, 23, Б, 43) Ключовото в случая е как това име, име, което не ни е казано, име, което остава тайна за нас, прави непонятни, неразбираеми и останалите думи. Героят мълви името и с него се появяват изрази, които не разбира. Като че ли името носи тайната си независимо от това дали е известно, или не. Не само за нас, читателите, но за повествователя герой. Но името прави и останалите думи потайни, неясни. Читателят разполага, в този момент, с две имена: името, което не знае, и „сестрата на Манган“. Първото пази тайната отвъд възможността за разбиране, второто поставя под въпрос идентичността на героинята, като я прави винаги нещо друго, макар че точно това друго ще ѝ дава идентичност (например, семейството, което, ще повторим, е институция, и т.н.)

(защото ние сме сънища на въображението, негови продукти), макар че в същото време въображението се въобразява именно вътре в субекта, едно въображение, което въобразява себе си и постоянно се удвоява.

Интересно е как Джойс употребява „мисля“ („което той нарече, мисля“), с което без да подписва тезата за въображението като майка на нещата, дава възможност тя да не бъде приписвана лесно и на Манган.

На края на тази бележка, ще си позволя да отбележа, че романтизмът на Манган също е пряко свързан с разказа „Арабия“. Разказът е писан на език, ясно отпращащ към романтизма със своя слог, със своя лексикон и т.н. Това е свързано и с някои от по-скритите пластове на творбата, като рицарския *Quest*, един от начините да се интерпретира движението на главния герой. По-внимателно четене обаче би открило и други елементи, сред които може би най-забележими тези на реализъм в началото и края на разказа, както и елементи, напомнящи средновековни истории за куртоазна любов (за последното вж. Jackson & McGinley, *James Joyce's Dubliners*, с.27). Това позволява да се предположи, че този разказ е един от първите опити на Джойс не просто да пародира конкретен жанр, а да се опитва чрез езика да пресътворява моменти от историята на литературата, опит, който, както е известно, ще доведе до прекрасната глава от *Ulysses* „Oxen of the Sun“ (James Joyce, *Ulysses*, edited with an Introduction and Notes by Jeri Johnson, Oxford, Oxford Univ.Press, 1993, с.366–407; Джеймс Джойс, *Одисей*, прев.Иглика Василева, София, ФАМА, 2004, с.402–451).

²⁵ Gifford, *Joyce Annotated*, с.44.

²⁶ Вж. Jackson & McGinley, *James Joyce's Dubliners*, с.22.

Следващата сцена е тази, в която героят стои в стаята, където е починал свещеникът (и може да се мисли, че смъртта на любовта към бога, която е символизирана от мъртвия свещеник, е дала свобода на любовта към едно момиче), и сетивата му се забулват, докато той притиска длани една в друга и шепти „Любима! Любима!“, „O love! O love!“ (пак там). Тук отново се повтаря едно име, за което може да се каже, че е нейното, ала в същото време, че вече не е нейното, а просто думата за любов. Българският превод неизменно изменя на оригиналния текст, защото на английски „love“ в този контекст може и трябва да бъде разбирано като „любима“, но все пак думата остава и общото название на любовта. Героят вика нейното име, но не я вика.

Още тук може да бъде видно как идентичността, която дава името, бавно, но целенасочено е разколебавана. С това образът по-ясно откроява своята потенциалност. Става все по-ясно, че той не е просто образ на едно момиче, сестрата на Манган, а също образ на любовта, на неразбираемата тайна, която тя носи, и която вселява в името, което се превръща в енигма независимо дали е известно, или не. Ако името беше дадено, този процес щеше да бъде по-трудно забележим.

Но нещата не спират дотук. Защото от момента, в който сестрата на Манган споменава на повествователя за „Арабия“, се появява още едно име, а с него и образът продължава да се мени. Това е все още образът на момичето. Само че подобно твърдение е възможно само защото онова, което ни позволява да кажем, че е същият образ, до голяма степен е тъкмо името, което употребяваме, например думата „момиче“. Ето редовете, които най-добре изразяват промяната: „Нощем в спалнята и денем в класната стая образът ѝ все заставаше между мен и страницата, която се опитвах да прочета. Сричките на думата *Арабия* звучаха в тишината, в която се топеше душата ми, и ме обайваха с източна магия.“ (А, 24, Б, 44) Подобно на случая с повтарянето на името, сега образът застава между героя и думите и му пречи да разбира. Изречението, което говори за образа ѝ, е съпътствано от изречение, което като че ли описва този образ чрез звученето на думата *Арабия*. „Арабия“ е поредното име, което е дадено. Ала едно име никога не идва само и ето че Арабия идва с цялата източна магия. По-важно е обаче да се отбележи как функционира името, което встъпва в образа и чрез което образът преобразява себе си. Наблегнато е не на смисъла, който носи думата, макар че той не е напълно пренебрегнат, тъй като с „източното“ вече се указва към определени географски измерения. Наблегнато е на звученето, това звучене, което внася не толкова изтока, колкото магията – именно през тези срички, с наблягането на тяхната страна на означаващи, би могло да се каже, смисълът им се оказва блокиран. Образът, който застава между героя и страниците, се състои *също* и от сричките на думата *Арабия*, той е тяхното звучене. Начинът, по който са съположени двете изречения, ни позволява да твърдим това. Виждаме пътя, по който самата дума или име става образ, част от

образа.²⁷ И това ще е едновременно привилегирован и непривилегирован образ, център на образа и негова периферия, защото Арабия дава специфичния ракурс, през който да „погледнем“, да въобразим образа, но също, доколкото все пак момичето трябва да остане онова, което е важно, *Арабия* ще е странично нещо.

От момента, в който се появява *Арабия*, въобразяването се променя, като образът започва все по-активно да се преобразява, а с това изображението, така да се каже, изтънява, тъй като сетивните елементи, достъпни от възприятие и памет, все по-рядко се появяват. В крайна сметка, изтъняването на изображението на сестрата на Манган, която сякаш отсъства от втората половина на разказа, или от момента, в който героят започва да мисли само за *Арабия*, все повече заплашва самия образ и това изглежда едно от нещата, които водят до нетърпението, което така се разкрива като желание за спасяване на въобразяването. Образът започва сякаш да се саморазрушава. Той постоянно се изменя, докато не измести изцяло обекта на желание от себе си. Отместването, което започва с *Арабия*, ще доведе до цитирания финал на разказа. И сега е моментът да се посочи наличието на асонанси и алитерации в последните думи, за щастие запазени и в българския превод: „*подтикнато и подиграно... горест и гняв*“, „*driven and derided*“, „*anguish and anger*“. Като че ли от образа, вследствие на саморазрушаването му, е останало само звученето на думите, което звучене не ги държи от страната на смисъла, е останало само безсмисленото съвпадане или съответствие на звукове в мрака.

Тук е мястото да се каже, че отделните страни на образа – въображение, изображение и преобразование, също са по определен начин съчетани, съобразени една с друга, което позволява по-горе откроената четвърта страна, *съобразението*, да бъде мислена не само като свързваща и координираща отношението на въображението с инстанции, каквито са възприятието и паметта, но също и като функционираща на нивото на образа, където съобразява въображение, изображение и преобразование.

²⁷ Впрочем, такова отношение към думите, което не ги вижда просто като знаци, а по-скоро като образи, се появява по много характеристичен начин и в *Портрет на художника като млад мъж*. За икономия на място тук ще бъде предложен съответния пасаж без коментар: „Поетичната фраза, денят, пейзажът – всичко се сля в един акорд. Думи. А може би техните багри? Той им даде воля да засияят и угаснат, краска по краска: златото на изгрев-слънце, ръждивината и злакът на ябълковите градини, лазурът на вълните, сивокъдрото облачно руно. Не, багрите нямат нищо общо с това: магията бе в ритъма и равновесието на самия период. Но нима тогава мелодичният полет и пад на думите лягаше на сърцето му повече от сливането в тях на цвят и смисъл [legend and colour]? Или какъвто си беше, слаб в зрение, свенлив по дух, ярките багри на видимото битие [glowing sensible world], пречупени през призмата на един живописен и пищен език, му доставяха по-малко наслада от съзерцанието на вътрешния свят на сърдечните емоции, отразен в обратите на ясна, гъвкава и благозвучна проза?“ (Джеймс Джойс, *Портрет на художника като млад*, прев. Николай Б. Попов, цит. съч., с.375; James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. with an introduction by Seamus Deane, Penguin Books, 1992, с.180–181).

И така, образът на сестрата на Манган, който е също образ на любовта и образ на любимата, също образ на един все още непосетен базар, носещ вълшебно-звучащото име *Арабия*, този образ се самопоражда от въображението благодарение на съобразяването на работата на въображението с тези на възприятието и на паметта, поради това, че обектът на желанието го е предизвикал с невъзможността да бъде наблюдаван. Едновременно с това този образ се мени, и тук възвратната форма изглежда наистина удачна, защото той мени себе си, той е това, което *извършва преобразяването* (субектът е омаян, овладян от него, контролиран от него), но той е и това, което *е преобразено*. И все повече е на ръба да изчезне, да *се унищожи*. Свързването на тези различни особености на образа е нужно, ако се опитваме да го мислим в цялата му сложност. Тогава не би било неудачно общността на тези особености да бъде назована с отделно понятие и то е *пластичност*. Това нововъведено понятие е във връзка тъкмо със съобразяването и менливостта на образа. Тук го заемаме от френската мислителка Катрин Малабу, която в редица книги и публикации, от работата ѝ върху Хегел през Хайдегер до концептуалните ѝ преосмисляния на невробиологията, го развива постепенно, но настоятелно. Пластичността, според Малабу, се характеризира с това, че обозначава 1) приемане на форма (откъдето и думи като „пластелин“) и 2) даване на форма (с това значение свързваме изрази като „пластични изкуства“, „пластична хирургия“ и т.н.), но едновременно с това е свързана с 3) взривяването на всяка форма (срв. на фр. « plastic », експлозив, откъдето идват думи като « plastiqueur », атентатор).²⁸ Пластичността трябва да бъде разграничавана, от една страна, от еластичността, тъй като последната предполага възвръщане на изходната форма, докато при пластичността има запазване на формата.²⁹ От друга страна, настоява Малабу, пластичността трябва да бъде отличена от гъвкавостта. Гъвкавостта прилича на пластичността по това, че приема зададената ѝ форма. Ала при гъвкавостта няма творчество, няма съзидателност, а само репродуциране; пластичността е даване и приемане на форма, а гъвкавостта – само приемане.³⁰ Тези особености на пластичността, според които тя работи върху себе си като постоянно се изменя, предполагат тя да бъде мислена не като стабилно и неизменно

²⁸ Вж. Catherine Malabou, « Plasticité surprise », В: *Plasticité*, ред. Catherine Malabou, Paris, Léo Scheer, 2000, с.311; Catherine Malabou, *Que faire de notre cerveau ?*, Paris, Bayard, 2004, с.16–17, 143–145; Catherine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Léo Scheer, 2005, с.25–26.

²⁹ Malabou, « Plasticité surprise », с.312; Malabou, *Que faire de notre cerveau ?*, с.35.

³⁰ Malabou, *Que faire de notre cerveau ?*, с.29–30, 146.

присъствие, а по-скоро през „оттегляне на присъствието“³¹, което в същото време е потенциализация на самото присъствие: „процесът на потенциализация ... е самата основа на пластичността“³².

Нека обобщим. Пластичността, поради това, че дава, приема и унищожава формата на образа, е характеристика на образната менливост или на *преобразяването*, но в същото време тя е такава характеристика, която разкрива работата на *съобразяването* на въображение, изображение и преобразование, т.е. *регулирането* и *счетаването* на тези три страни на образа.

В светлината на казаното разказът „Арабия“ може да бъде четен като представящ тъкмо пластичността на образа „Арабия“, който е доведен до своето взривяване. Така тук желанието, което може да не е единствено желание *вътре* в разказа, както би било според схемата на Гремас, не води до осъществяване, до правене (*le faire*) не защото изпълнението е било заменено от компетентност, а защото способността или по-добре *моженето* (*le pouvoir*) е понесло *като част от себе си* неможенето, невъзможността (образът се *саморазрушава*), и двете (възможност-невъзможност) вече не могат да бъдат подредени, например, в някакъв квадрат, където да заемат противни позиции.

Това движение на образа в „Арабия“ съвпада по този начин с движението на фикцията, която извежда до момента на разкриване несъвпадението на реалността със себе си, един съвсем фикционален процес, в който мълчаливо да звучи обезсмисленият звук от разрушения образ.

³¹ Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture*, с.99.

³² Malabou, *Que faire de notre cerveau ?*, с.97. Най-важният пункт, в който размишленията на настоящата работа не биха следвали изцяло схващането за пластичността на Малабу, се крие в скрития иманентизъм, който понятието предполага при нея. За Малабу, поради това, че пластичността мени сама себе си, тя самата съдържа другост. Това е все още приемливо, но когато то я кара да твърди, че оттук следвало, че няма друга другост, позицията ѝ изглежда редукионистка. Тя я води до идеята, че всичко е икономика, обмен, а значи „другостта е мислима без помощта на трансцендентността“ (Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture*, с.89). Другостта винаги се оказва вмъкната във форма. Другостта и различието обаче неизбежно от момента, в който са доведени до своята крайност, следва да бъдат мислени не само като различие на формата спрямо самата нея (пластичността), а и като друго на формата, различие, което не е форма. Поради това и критиката ѝ към някои автори е по-скоро неприемлива (Вж. цит.съч, с.87–94; Catherine Malabou, « Le vœu de plasticité », В: *Plasticité*, с.22–24; Malabou, « Plasticité surprise », с.314–318).