



ЗА „НОВАТА ШКОЛА“ НА АНТИ-РОМАНА

Най-новите течения на модернизма гравитират към все по-решително освобождаване от формите на конкретно-историческото, на предметното и реалното. Те отстъпват пред тенденцията към абстрактно изкуство, която ги лишава от живите краски на художественото многообразие, тласка ги към възплъщение на отвлечените „същности“, извън тяхната индивидуална форма на проявление и съществуване. Съединен с един самоцелен техницизъм, абстракционизмът пренебрегва сетивно-предметната „естетическа реалност“ и отрича на разпадане човешкия образ в изкуството.

Известно е колко широк терен са завоювали абстракционистите в модерната живопис. От платната на много съвременни художници изобразителността е предизвикателно прогонена и е провъзгласен самостоятелният интерес на твореца към неговите технически, оптически и колоритови проблеми, посредством които той установява „контакт с духа на времето и с неговата научност“. Художникът прескача образното, посредническото звено между идеята и възплъщението, за да достигне направо до „скритата субстанция“, до отвлечения смисъл. И тогава под непонятните плетеници, под хаотичните цветни петна, линии и геометрически фигури ние четем обозначения като: „Вертикално“, „Устрем“, „Експресия“, „Страст“. Това е скок направо в царството на абстрактните „същности“, на „мислимото“ — без старомодното посредничество на обектите. Един от умните теоретици и практики на тази тенденция в литературата, Херман Брох, пише: „Във всички изми в последна сметка е налице един общ процес: емпиричният и случаен обект се заменя чрез нещо такова, чийто последни корени стигат до логичното и до Платоновата идея“. И понеже Платон в своя проект за идеалната държава не отреждаше завидно място за творците, тъй като те боравят с грубите, емпирични и сетивни форми на реалността, със „сенките“ на нещата, отдалечавайки се от тяхната висша и идеална същност, от „света на идеите“, то сега неговите модерни последо-

ватели са решили да спасят честта на изкуството, като го освободят от неговия предметен език и го въздигнат в сан на медиум, който разговаря направо с тайнствения свят на „същностите“, на „идеите“.

Но доколкото все пак изкуството трудно може да се отърве от своя „двойник“ — предметното, индивидуалното и конкретното, иначе ще престане да бъде изкуство — то функциите на „двойника“ сега основно се преосмислят. Образът губи своята носителна самостоятелност като отражение на обективни неща и става единствено, символ на субективното. Той попада в плен на волната игра на асоциациите, на капризите на субективизма, на една деформираща архитектуроника. Предметно-сетивното получава нова тоналност, „тъй като реалността на обекта се превръща в обикновен заместител на абстрактното и в изпълнител на орнаментални функции. Поради това и обектът може да бъде изнасилван и деформиран до безкрайност“ (Х. Брох).

През последното десетилетие абстракционизмът увеличи амбициите си, разпростря лопала и върху литературата. Той иска да осигури теоретико-познавателна база на своите експерименти, провеждайки ги под знака на едно най-ново, ултра-съвременно „художествено познание“. Най-странните негови творения се определят претенциозно като „шифър на модерната душа“, като адекватен израз на модерния човек. Защото този човек представлява едно... несъществуващо, безформено, неосезаемо, но страдащо същество“ (Клод Мориак).

Под същия лозунг протича и „най-новата революция“ срещу традиционния роман във Франция, обявена от група млади автори, които издават кресливи манифести, погребват шумно старите ценности и заменят скъпоценния метал на „музейната класика“ с фалшиви монети. Най-дръзки представители на „новафа школа“ разрушители на романа са Натали Сарот и Ален Роб-Грийе.

Натали Сарот представлява едно направление, което създава абстрактен роман в психологическа плоскост. На практика

Сарот не прави друго, освен да изолира психологическата „материя“ от каквато и да е конкретна човешка личност и да експериментира свободно с нея. Като взема под микроскоп и най-незабележимите „психологически амeби“ — неуловимо възникващите и изчезващи зачатъци от желания, намерения, влечения — Сарот предпазливо отделя психологията от всякакъв конкретен индивидуален носител и конструира абстрактна проза, по аналогия на абстрактната живопис, която скъсва с обектите. Нейният лозунг е: „Да избавим читателя да не разсейва вниманието си чрез героите на произведението!“

Сарот е ученичка на Пруст, който преди няколко десетилетия разработи естетиката на артистичния снобизъм и индивидуализъм в романа, изолирайки своята проза от „скучната“ и „непознаваема“ външна реалност и подчинявайки я на капризния поток от субективни усещания и интуитивни видения. И все пак значителният художник Пруст не скъса докрай нишката с реалността. В многомотното си съчинение „По следите на загубеното време“, условно обозначено като роман, той се принуждава неведнъж да остави своите фигури да действуват самостоятелно и да излизат временно от подчинението си пред автора. В златната нишка на неговия спомен са сплетени десетки имена на живи същества, които са минали през детството и младостта на писателя и са запазили нещо от своите индивидуални черти в книгата. Ето защо и Сарот е недоволна от своя учител. Той ѝ се струва твърде боязлив, защото не е извършил до край ликвидацията на човешкия характер в романа. Тя именно ще отхвърли предразсъдъците, на които дори Пруст е робувал. В действителност тя изпразва от всякакво съдържание психологическия анализ и довежда до абсурд психологическия роман.

Докато Сарот завършва психологическия микроанализ с пълното му обезсмисляне и освобождаване от човешкия характер, който „пречи“, нейният колега Роб-Грийе върви по друг път към същата цел — разрушението на романа. Той пък изключва изобщо психологическия процес от своите книги и се занимава само с вещите, с пространствените измерения на нещата. Доколкото допуска хора в книгите си — те също присъствуват като роботи, като вещи. Оттук и определеното на неговите експерименти с термина „шозизъм“ от френското chose — вещь. Около на неговата бележистична фотокамера фиксира всички особености на предметната обстановка и ги разполага в романа без оглед на намякнатите или отсъстващи изобщо човешки фигури. Защото самите фигури на хората са включени в „математиката на вещите“.

Публикуваният през 1957 г. роман „Jalousie“ е демонстрация на този „нов метод“. Самото заглавие крие двусмислица, тъй като думата има двойно значение на френски (освен жалузи, рулетка на прозорец, тя означава и ревност). „Жалузите“ са свързани с обстановката на „действието“ — една вила в някаква бананова плантация, някъде в тропиците. А ревността е намек за една неразвита тема на романа, в който присъствува традиционният любовен триъгълник — съпруг, съпруга и домашен приятел, в случая съсед. Но вместо да се занимава с „банализирани“ любовни истории, Роб-Грийе предпочита да се съсредоточи върху „живота“ на вещите от домашния бит. На десетки страници той ни осведомява за разположението на вилата, за изгледа от терасата към двора, за градината и банановите плантации, за точното архитектурно оформление на вилата (тераса, спалня, кабинет, столова, кухня, баня) и за мебелите във всяка стая. Почти централно място романът отделя на колоната, която крепи югозападния ъгъл на покрива и през различните часове на деня мести сянката си. „Герои“ в романа са и банановите насаждения, за чийто ред в парцелите на плантацията е даден точен опис. И макар че самият разказ представлява твърде педантичен инвентарен списък на вещите в едно жилище, все пак, за по-голяма нагледност, към романа е приложен и „лагер-плана“ на вилата. Та геометричните възможности на словото са несравними с тези на архитектурната скица! Сега вече, след като целият текст и съдържание на книгата са отразени линейно и обозначени геометрически, със съответна нумерация на всяка вещь, нашата представа за „действащите лица“ е закръглена.

А какво представляват хората, които Роб-Грийе ликвидира като главен обект на интерес от страна на белетриста, но които все пак са привлекли част от вниманието му поне като елементи на обстановката? Хората се движат като сенки или, по-точно, не се движат, а седят в креслата върху терасата, пият чай или вземат аперитив. Тяжната душевност е като геометрическа плоскост, без дълбочина, само с пространствени измерения. Заглавието на романа намяква за вероятната ревност на съпруга към съседа, тъй като между съседа и мадам А. през цялото време се долавя някаква близост, някаква интимна съгласуваност. Разбира се, това е повече съгласуваност на близкостоящи вещи, отколкото на човешки души.

Най-високата точка на експериментаторска „дързост“ обаче е начинът, по който се изразява присъствието на съпруга. Той — господин Х. — не се мияра никъде, той е безплътен, не е дори вещь. Че съществува,

заклучаваме по прислужника, който поставя винаги три прибора на масата, или по третото кресло върху терасата. След като съседът и мадам А. са отпътували с колата до съседния град, прислужникът докладва нещо на някого — вероятно на господин Х. Но през цялото време този господин остава невидим. Може би почитателите на Роб-Грије откриват тук голяма оригиналност, тъй като чрез подобна скрита картинка е загатнато колко условно и излишно изобщо е присъствието на съпруга във вилата?

Наред с пропъждането на човешкия характер и психология върви и разлагането на сюжета, смъртта на действието в романа. Пространствените отношения се настаняват на мястото на сюжета. Или по изразу на един критик: „Действието се променя в сцена, последователността във времето се сменя от непрекъснатост в пространството“. Преведено на понятий език, това означава, че авторът изоставя хронологията на събитията, тяхната последователност като редуващи се моменти и ги регистрира единствено според техните пространствени отражения. Ако например мадам А. в разстояние на един час ще напусне терасата и ще се премести в салона, а оттам ще влезе в банята, авторът няма да се занимава с последователността на нейните движения, ще спести тяхното изреждане, а ще ги маркира като положения в пространството.

„А. се намира върху терасата, на ъгъла на къщата, близо до четириъгълната колона, която крепи югозападния ъгъл на покрива. Тя се опира с две ръце върху парапета на южната страна, която се извишава над градината и над цялата долина. Двете опорни ръце се намират вляво и вдясно на същото разстояние от бедрата. Понеже А. е натоварила както единия, тъй и другия висок ток на своите обувки съответно с по половината от своята тежест, симетрията на цялото ѝ тяло е свършена.“

Веднага след тази геометрическа конфи-

гурация А. е заснега в нова поза, без всякакъв преход. „А. стои до един от затворените прозорци на салона, точно срещу пътя, който слиза от улицата надолу“.

В следващия момент обаче А. се оказва не в салона, а в банята. „А. е в банята, чиято врата към коридора е оставена полуотворена“. По отворената врата ще разберем, че А. е влязла през нея. После А. ще се озове пак върху терасата и то в съвсем друго време, в друг ден и час. И така — до края.

Очевидно Роб-Грије е „революционер“ спрямо хронологическата последователност и връзки между събитията и нещата. Той свободно се прехвърля от вчера до днес и от днес след още няколко дни, карайки своя читател да разгадава ребуса на времето. И читателят насилва себе си, за да дочете до край едно конструирано и математически пресметнато съчинение, което е плод не на истинска новаторска необходимост, а на творческо безсилие и пустота. Подобни плетеници са предназначени за съвсем тесен кръг на преситени естети и сноби, които не знаят с какво да разсейват своята скука. Но такъв тип „нов роман“ ще бъде досаден дори за сития буржоазен консуматор на книги, който винаги ще предпочете криминалния комикс или гъделичкащото еротическо четиво пред това фокусничество.

И все пак романите на Роб-Грије не са просто екстравагантни странности върху картата на съвременната западна литература. Не случайно на тях се присъждат солидни награди и те се оценяват като прототип на „романа на бъдещето“. За „Jalousie“ авторът получи наградата на критиката във Франция. Това е линия на една литературна политика, която поощрява абстракционизма в различните му форми и се стреми да разшири влиянието му върху всички сектори на съвременното изкуство.

МИНКО НИКОЛОВ