

АНТИРОМАНЪТ

Юлия Кръстева

Думата бе употребена за пръв път от Сартр¹ „Един от най-особените белези на нашата литературна епоха е, че тук-там се появиха раздвижени и чисто негативни произведения, които бихме могли да наречем антиромани. В тази категория бих подредил творбите на Набоков, на Евелин Во и в известен смисъл „Фалшификатори на пари“ (на Андре Жид). Антироманите запазват външния вид и контурите на романа; те са творби на въображението, които представят фиктивни герои и разказват историята им. Но това е, за да ни разочароват по-силно: касае се да се постави под съмнение самият роман, в момента, когато ни се струва, че се изгражда, да се разруши пред очите ни, да се напише романът на един роман, който не става и не може да стане, да се създаде една фикция, която, съпоставена с големите композиции на Достоевски и Мередит, е това, което е картината на Миро „Убийство на живописца“ в сравнение с Рембранд и Рубенс.“

Решителният удар в „убийството на романа“ нанесе всъщност Бекет. Това, разбира се, не намалява „заслугите“ на антироманистите: Натали Сарот, Ален Роб-Грийе, Мишел Бютор, Клод Симон, Пенже, Кейрол, Обалдия и др., които десетина години вече не слизат от сцената на обществения интерес и масите на международните литературни форуми. В теоретичните си студии те обявиха, че е настъпила „ерата на съмнението“ — читателят не вярва на традиционния литературен психологизъм, на всесилено на писателя да бъде тълкувател и предсказател: обективен е само бог (Н. Сарот). Отказаха да следват примера на т. н. „литература на идеите“, която с Бернанос и Малро, с Камю и Сартр се опита да наложи трагична концепция за света (А. Роб-Грийе, „Природа, хуманизъм, трагедия“). Формулираха идейната и естетическата си платформа: против „дълбокото“, „аналогичното“, „магическото“ (които според тях са се оказали лъжливи и безплодни в буржоазното общество и литература), за „оптичното“, „описателното“, „това, което се задоволява да измерва, да поставя, да ограничава, да определя“ (А. Роб-Грийе, „Път за бъдещия роман“). И още: за изкуството като етика, за лично спасение на писателя сред сложните противоречия на Запада. „Не пиша романи, за да ги продавам, а за да постигна известно единство в живота си. . . Романът е чудесно средство да се задържиш прав, да продължиш да живееш разумно в полубесния свят, който ни обгражда от всички страни“ (Мишел Бютор, Repertoire).

Тези декларации свидетелствуват за оригиналността и едновременно за ограничеността на неоромана. Ние не можем да подкрепим възторжените отзиви на част от френската критика, че опитите на А. Роб-Грийе например „били равни по значение на

¹ В предговора му към „Портрет на един непознат“ от Натали Сарот.

опитите на сюрреализма що се отнася до изображение на действителността“ (Ролан Барт) или че „Тропизми“ на Н. Сарот е „неоценима книга доколкото подновява и обогатява психологията на романа — нещо, което изглеждаше невъзможно след Пруст“ (Клод Мориак). От друга страна, очевидно техните опити са усилия на творци, решили да реагират на литературния консерватизъм, на конфекционната дребно-буржоазна литература, на умрелите в собствените си идеологически спирали найвече психологизъм или екзистенциализъм. Как? Като им се противопостави литературна форма, която според неороманистите отговаря най-точно на съвременната психика и на съвременната епоха — трезва, научна, „материална“. Но доколкото неороманистите не излизат от арсенала на буржоазната естетическа и философска мисъл в борбата си срещу нея, тяхната инициатива си остава експеримент, чийто край е в самия експеримент. Мефистофел изневерява на изявленията си да бъде неотклонно „духът, който всичко отрича“.

Ален Роб-Грийе ни убеждава, че неороманът не е теория, а търсене. Той наистина не е кодифицирал никакъв закон, така че не може да се нарече литературна школа в „тесния смисъл“ на думата. Все пак френската марксистка критика (задълбочен и обстоен е трудът на Е. Лор и А. Sauvage, *Essai sur le nouveau roman, Nouvelle critique*, 1961, 124-5-7) основателно забелязва, че два основни белега характеризират пъстрите по съдържание и стил автори на новия роман.

На първо място творчеството на всеки от тях е реакция на традицията, но тази реакция е запазила нещо от духа на традицията. Във втората половина на миналия век Зола постави здрав камък на онази антиромантична тенденция за безпристрастност, неутралност и научна експерименталност в романа, която по-осезателно започва с Флобер и минава през братята Гонкур: „Експериментът е в основата си предизвикано наблюдение. Всяко експериментално разсъждение се основава на съмнението, защото изследователят не трябва да има никаква предварителна идея по отношение на природата и да запази винаги свобода на духа. . . Експерименталната наука не трябва да се интересува за що са станали нещата; тя обяснява как, не повече“ (Зола, „Експерименталният роман“). „Днес критикът и романистът не правят заключения. . . Нека оставим чистата наука да формулира закони, защото ние романистите и критиците. . . само колекционираме и класираме документи“ (Зола, „За романа“). Неороманистите днес отричат традиционната техника на „стария“ реализъм. Но как да не виждаме в кредото на Зола опорни точки за А. Роб-Грийе? Разбира се, само опорни точки, тъй като разграничението настъпва почти веднага. Войната на Зола срещу недисциплинираното въображение на романтиците в името на трезвата научност, непредубеденост и истинност се излива в един многолик реализъм, в който се смесват натуралистични идеи и платна, експресионистични рисунки на мрака, кълнат първите образци на филмовия монтаж и едрите планове, нахлува в грамадни тълпи класата на работниците — страшна и застрашителна. Ние сме свикнали много лесно да етикетирате само като „натуралист“ големия писател. . . След един век, в 1956 г., отново в името на реализма, против „предварителните идеи“ и самонадеяните „заключения“, за „как“ против „защо“, А. Роб-Грийе се ужасява от стремежа на „есенциалната“ литература да дълбае в човешката природа, да задълбочава, за да стига все по-интимни пластове и да измъква от тях смущаващи тайни. Присвива се на тези, които търсят скритата душа на предметите и зад повърхността им виждат „романтичното им сърце“, насищат ги със значение като отражатели на душата на героя. Подобна литература според Роб-Грийе вдъхва у човека увереност и способността му да овладее света, внушавайки му, че има бездни на истина, но благодарение на смели пещероизпитатели ще стигнем дъното. Нищо по-пагубно от това, твърди Роб-Грийе, защото днес „ние не само не считаме света за наше благо, за частна собственост, създадена съобразно нуждите ни и обитаема, но отгоре на всичко и не вярваме в тази „дълбочина“.

Това признание на неороманиста открива социалните корени на неоромана, сочи че като кризисно явление в литературата той е продукт на кризисни явления в обществения живот на Запада. Бунтът на интелигентите срещу интелекта, с който започна векът, роди Брюнетер и Жак Ривьер и предаде щафетата на „ужасните деца“ — Кокто, Жид. Психологическите схеми на Пол Бурже, метафизичните скокове на Бернанос и Малро, абсурдът и екзистенциализмът оставиха своите паметници, но се отеглиха объркани, обезверени, разочаровани. Дребнобуржоазният интелигент загуби вярата си в „дълбочините“ — те го доведоха до метафизика, и в света като „частна собственост“ — с войните, с атомната психоза, със стопанските кризи, с отчуждаването — той не е негов, обитаем и разбираем. Тогава дойде реакцията. На Роже Нимие: „Двадесет години и пламъците на Хирошима, за да научим, че светът не е нито сериозен, нито траен“. На Франсоаз Саган: „Писането е много самотна работа“. За да се стигне до революционните памфлети на А. Роб-Грийе, който иска да бъде „материален“, неутрален, да не дава значение на неща, които нямат значение; Роб-Грийе, който сред социалните и философски спекулации на Запада търси опора в онези сложни процеси на научно детайлиране и дистанциране в психическия и обществен анализ, които ферментират още в Стендал, Флобер и Зола. По-непосредствено е влиянието на Пруст, Жид, Джойс, В. Уулф. . . Неороманистът и съмишлениците му отиват твърде далеч от предшествениците си, отказвайки чрез изкуството си да бъдат моралисти, социолози, борци за по-висша обществена етика и довеждат реализма до състоянието на антиромана, който трудно се побира в понятието реализъм, изковано от Балзак, Толстой, Репин. . . Защо? Защото Франция от петата република е много по-разкъсана от противоречия от Франция на Балзак например — и нищо чудно, че вещите, които населяват романите на А. Роб-Грийе и събратята му днес не са тъй „очовечени“, тъй облъхнати от човешка сигурност, както инвентара в „Човешка комедия“. И защото неороманистът от 60-те години на века ни е загубил поглед върху това, от което се ражда „Жерминал“, което е двигател, дава смисъл и оптимизъм в наше време. Как иначе да си обясним такива декларации: „Литературата не служи за нищо. . . Писателят не може повече от който и да било друг човек на изкуството да знае за какво служи. Литературата не е за него оръжие, което той ще постави в услуга на обществото. . . Писателят страда като всички от нещастieto на себеподобните си. Нечестно е да искаме от него да ги лекува.“ (A. Robbe-Grillet, *Express*, 19 sept. 1963), Поясен е Клод Симон: „Ние сме потопени в страх: не знам какво означава светът, не знам къде отива той, не знам къде трябва да върви човекът“ (*Express*, 25 юни 63 г.).

Естетическият манифест на този страх от света, на това неверие в значението и в дълбочините, на тази капитулация пред хаоса и противоречията на буржоазната цивилизация е следният:

„На мястото на този свят на „значенията“ (психологически, социални, функционални) ще трябва да се опитаме да построим един по-солиден, по-непосредствен свят. Нека предметите и жестовете се налагат най-напред с присъствието си и това присъствие да продължи да доминира над всяка обяснителна теория, която би се опитала да ги затвори в някаква система на отношение — сантиментална, социологична, фройдова, метафизична или друга. . . Докато към традиционния литературен герой постоянно се отправят въпроси, включват го, разрушават го чрез „обясненията“, които авторът предлага, непосредствено го захвърлят в едно материално и нестабилно „извън“, все по-далечно и все по-неясно, то бъдещият герой напротив ще стои „тук“. А коментарите ще останат „извън“; пред неговото неопровержимо присъствие те ще изглеждат ненужни, повърхностни, даже нечестни. (A. Robbe-Grillet, „Une voie pour le roman futur“):

Такива разбирания за романа превръщат литературното произведение в лаборатория, в роман за романа, в движение на авторовата мисъл и въображение през лабиринта на сюжета и формата или по-точно през лабиринта на собственото авторово

съзнание. Разчита се на активната намеса на читателя, който, следвайки движението на творческия процес, ще може да възстанови действителността.

От друга страна, схващането, че романът трябва да покаже света на предметите и хората като с ъ щ е с т в у в а щ, преди да бъде з н а ч е щ, като „с ъ м“, преди да бъде „и м а м“ — се доближава до материалистическото схващане за материалния свят, съществуващ извън нас и нашето съзнание. Марксистката критика може да приветствува това разбиране, както и усилията на неороманистите да покажат безплодното на спекулативната психология и трагичния екзистенциализъм в буржоазната литература. За жалост обаче Роб-Грийе и съмишлениците му засега остават само при първия етап на познанието — установяват, че независимо от нас с ъ щ е с в у в а един свят, който литературата недостатъчно е разработила, но отказват да разгадаят смисъла, значението, законите му, лишават го от в ъ т р е ш н о с т т а м у, капитулират пред външната му непроницаемост и обявяват за единствено негово качество това, че той съществува. Нещо повече, за неороманиста външният свят е важен не като о б е к т и в н о съществуващ, а само в о т н о ш е н и е т о м у към човешкото съзнание. Тук именно се отварят вратите на субективизма. Субективното и обективното се сливат, за да се докаже, че и субективният свят е също тъй „материален“, което за неороманистите значи неразгадаем, недостъпен и нищо незначещ, но съществуващ. Не сме ли твърде близо до терминологията на екзистенциализма и неговите триади: ние, светът (независими един от друг) и тревогата, абсурдът, породени от невъзможността да се опознаем? Дистанцирането на неороманиста от света — външен и вътрешен, отказа му да го „опитоми“, както би казал Екзюпери, разгадае и опознае, примирението му пред неговата „безсмисленост“, не избавят антиромана от трагизма, каквато цел си поставя Роб-Грийе например. Във всеки случай позицията на антироманистите е или агностицизъм, или примирение със съществуващия ред на нещата — но и при двете положения е твърде далеч от претенциите на неоромана да бъде бунтовник в „стария свят“. Независимо от революционните им подбуди, такива са крайните изводи от творбите на всички неороманисти.

Другият пункт, в който се събират разнообразните по темпераменти и почерк автори на новия роман, е усилието им над формата. Отказвайки да правят социални анализи, да дават уроци по етика, да бъдат философи — морализатори или вестители, те си поставят „по-скромна задача“: избират си едно „парче от действителността“, предметна или човешка и го „организируют“. Теоретици повече, отколкото артисти, мислители, невярващи в историческите социални или морални значения, те виждат смисъла на романа в това да внесе ред в безредната действителност. Този ред не е нищо друго, освен предварителна схема (времева, пространствена), която те налагат върху действителността и която предлага изсушеното, монотонно, изкуствено измислено звучене на творчеството. Впрочем това е също може би едно от характерните явления на съвременната литература: интелектуалци, литератори, хора на науката стават писатели и творят с ясно съзнание, че тяхна цел е да намерят по-скоро нов стил, отколкото нови истини, но доколкото формата е носител и на съдържание неизбежно изразяват отношението си към действителността. Това предопределя водещата роля на формата пред съдържанието, на експресията пред смисъла. Наистина големите романисти от всички времена са пресъздавали реалното и според законите на своя вътрешен свят. Но те само загатваха за този свят и стриктно се придържаха към обективното. Неороманистът има ясно съзнание за личната си роля в разрушаването и пресъздаването на действителността чрез творческия процес, затова подчертава хаотичността на предмета си и му противопоставя още по-подчертано организираността на творческата си намеса. Така, макар по замисъл да е далеч от голия естетизъм и самозадоволяването в намиране на „чистата форма“, макар че претендира за „нов реализъм“, неороманът стеснява границите на реализма, превръща се в педантично усилие на интелектуалци да „дисциплинират материала“, да внесат ред в безпорядъка, „космос

в хаоса“ (Gaëtan Picon). За неороманистите повече от за когото и да било изкуството е резултат на строга самодисциплина. „Нашата литература е толкова по-френска, колкото е по-стегната и дисциплинирана“ — учи Жид и антироманът следва и това му наставление. Бютор — може би най-мисловният от всички — признава, че започва да пише едва след като е намерил схема с достатъчна е к с пр е с и в и а с и л а за областта, която го е привлякла. „Въоръжен с този инструмент, с този компас, или ако искате с тази временна карта, аз започвам изследването си, започвам ревизията, защото чрез схемите, с които си служа и без които не бих тъгнал на път, откривам неща, които ме задължават да променя самите схеми и това може да стане от първата страница. . .“ И ако това са все още признания на един интелектуалец за начина, по който пише романи, ето и открити формулировки на формализма: „Преди всичко формата служи за здрава основа на художника. Тя именно представлява призоването на изкуството; защото истинското съдържание на произведението на изкуството е формата му“ (Ален Роб-Грийе). Оттук голямото внимание, което неороманистът отделя на техническите прийоми и разбирането му, че подновяването на техниката на романа е централен проблем за възраждането на жанра.

Каква е конкретната реализация на тези принципи?

Петте романа на Натали Сарот („Тропизми“, „Портрет на един непознат“, „Мартро“, „Планетариумът“ и „Златните плодове“) третираат постоянната тема на авторката — психическата материя през призмата на комуникацията, т. е. — връзките между хората. Нейните сондажи в съзнанието обаче минават, без да се задържат през пластове на това, което според нея е „неавтентично“, т. е. — неприсъщо за човека, повърхностно, негова маска, скроена от обществения живот: това са характерът, моралът, влиянието на изкуството, и се спират на „автентичното“, т. е. — дълбоко човешкото: това са неосъзнатите психични потоци, еманации, движения, тъмните подсъзнателни импулси, които лежат в основата на всяко действие, но не се поддават на дефиниции и каталогирание. Натали Сарот нарича тази „материя“ „тропизми“ и всичките ѝ усилия в такива книги като „Тропизми“ или „Портрет на един непознат“ са насочени да им намери адекватен израз с потока от думи, които имат по-скоро експресивна, отколкото назоваваща функция: „те притежават необходимите качества, за да уловят, запазят и изнесат навън тези подводни движения, нетърпеливи и боязливи едновременно.“ Сюжетът е сведен до минимум. „Портрет на един непознат“ разказва за напрегнатите отношения между стар баща — скъперник, особняк и дъщеря му, която в края на романа се омъжва и с това слага край на напрежението. Произведението се състои обаче не от анекдота, изгражда го присъствието на автора-разказвач, който се интересува единствено от подсъзнателните токове, движещи се между него, бащата и дъщерята. С виртуозна техника авторката ни води из тропизмалните пропасти в човешката душа, за да открием. . . „една анонимна материя като кръвта“, една „магма без име и контур“. Майсторството на писателката се състои в това, че тя наистина ни дава да усетим скрития дълбоко в героите психологически елемент, който непрестанно струи от хората — всяка изострена чувствителност го е срещала в стремежа си да установи контакт с другия. Но тук свършва амбицията на Сарот. Когато очакваме детективът да направи разкритие, той се съюзява с престъпниците, разкритието не става, дългоочакваното събитие не се случва. Показала съществуването на тропизмалния свят, Натали Сарот отказва да премине в него, да го обясни. Нейният флуиден, жив стил „скромно“ заобикаля предмета на анализа, за да запази, както обяснява авторката „гъмженето, тайната, която тези неща имат за всички преживяли ги“. В романите на Натали Сарот няма характери — те не са цел на авторката. Докато даже у Джойс и Пруст психологическото задълбочаване засилва индивидуализацията на героите, у Натали Сарот сондажите водят тъкмо да обратното — унищожават всяка индивидуалност: оказва се, че в дълбините си хората си приличат, а характерът е само повърхностна кора. „Те (хората) не са за мен пищните орнаменти, топлите цве-

тове, успокояващата сигурност, свежата нежност на живота — признава Сарот. — Не за мене. Когато тези „живи“ хора, тези герои благоволят някога да се доближат и до мен, аз мога само да се въртя около тях, да търся с маниашка упоритост прощеп, малка пролука, крехка точка като в черепа на малките деца, където сякаш се докосва и едва бие нещо като едва доловима пулсация. Аз се хващам за това място и натискам. И тогава чувствавам как от тях прокапва и протича несекващ изблик на странна материя, анонимна като лимфа, като кръв, една материя блудкава и флуидна, която тече из ръцете ми, разлива се. . . И от твърдата им, оцветена, покрита с мъх плът на живи хора остава само една безкръвна, безформена сива обвивка. (N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Gallimard, 1957). Очевидно в стремежа си да предаде колкото е възможно по-силно богатството и сложността на психическия живот, Н. Сарот се отказва „да удължава до безкрайност списъка на литературните типове“ и се чувствава в пълното си право вместо за отделни характери да говори за себе си. Така субективното, съвсем съзнателно за авторката нахлува в романа и неизбежно обезобразява т. н. „нов реализъм“. От друга страна, съкровената човешка психика се оказва една лигава, плазмовидна, нервна чудовищност — всички герои на Н. Сарот, които притежават дълбини, са отвратителни: дребнави, егоистични. „Повърхностните“, здраво стъпилите на земята типове като Мартро и Дюомите също отвращават със самодоволната си елементарност. Аналогията с антихуманизма на Сартр от „La Nausée“ се налага защото авторката не критикува духовната опустошеност на героите си.

Ако „Портрет на един непознат“ е все още теория — несигурна и опипваща, последната книга на Сарот „Златните плодове“ (N. Sarraute, *Les fruits d'or*, Gallimard, 1963). е смело осъществяване на „убийството на романа“. Няма герои, няма сюжет. В центъра на романа на Сарот е друг роман със същото заглавие — „Златните плодове“. Интелектуалното парижко общество го обсъжда: в началото на произведението на Сарот „Златните плодове“ е обект на възхищение, към края той е отречен. Какво е мнението на авторката? Ние не разбираме, а това изглежда не е и важно за писателката, защото не научаваме почти нищо и за сюжета на романа. Главното е, че той е предмет на обсъждане, че около него се установяват контакти между хората и тежко му на който не се включи в общия тон, който каже „не“, когато всички твърдят, че романът е добър или „да“, когато обществото е на мнение, че е лош: такъв непокорник е не само глупак, той е предател. Натали Сарот отново е в познатата ни от другите й романи среда на сносната интелигенция. Женската й интуиция прониква зад повърхностната гладкост на този свят и болезнено усеща напрегнатата враждебност между интелектуалците-егоисти — те винаги са на шрек, дебнейки реакциите на другия. Речта на Натали Сарот тече като бистър поток по повърхността на светските разговори, но една нервна тръпка внезапно я превръща във вътрешен монолог, задълбава я в самолюбието, в суетите, в недоловимите на повърхността тръпки на егоизма. Тя загатва, че всичко това е смешно, нещо повече — драматично, но отказва да го коментира, остава трезва и по класически дисциплинирана в желанието си да бъде обективна. Бихме казали, че личната й реакция е сведена до минимум, ако не бяха тънките намеци на ирония и неприязън, които плуват зад всяка страница и откриват едно остро наблюдение, способно за безмилостната строгост на Ларошфуко. Какво в крайна сметка ни дава книгата? Отвращение от известни интелигентски среди, което не е лишено от социално обезличение. Стил, който в експерименталната си префиненост е станал монотонен. Усещане за тези психически „пипала“, което всеки от нас подсъзнателно и малко или много болезнено отправя към околните. Но „забележете — пише авторката — не е достатъчно да знаеш, че те съществуват, за да се чувствуваш напълно сигурен. . . И в това има, признавам, нещо твърде отчайващо. То понякога ме смущава до степен да мисля отново, че аз съм, която греша.“ Такова признание още веднъж доказва, че антироманът и като форма и като идея е само експеримент, „чернова“ за истинското

произведение на изкуството, като плод на определена социална структура, а я представя като есенция на човешкото въобще. Това личи и от „Планетариум“ (N. Sarraute, Le Planetarium, Gallimard, 1959).

Младите съпрузи Ален и Жизел Гимие се стремят да завладеят петстайния апартамент на Аленовата леля Берта. Ален — колекционер на стари мебели — от своя страна се опитва да получи обещаното му кресло стил Людвиг 15. И двете борби завършват с успех за съпрузите: предстоят радостни срещи с литературното общество. Първите петдесет страници предават раздразнението на леля Берта от една дървена врата, повредена от работниците. Следват не по-малко скучни, банални и празни разговори, каквито срещаме в „Тропизми“, а и в други романи на Сарот особено сред женско общество, и които авторката описва с особена наслада. Урокът на неороманистката е ясен: общуването е възможно само в сферата на баналното, на „неавтентичното“. Празните реплики, напомнящи говорилните на Хайдегер, са пресечени от вътрешния диалог, който в „Планетариум“ Сарот владее до съвършенство: чрез него навлизаме в „автентичния“ свят на героите. С умели технически трикове авторката разрушава преградата между вътрешното и външното и ни залива със субективни настроения, в които се промъква идеята за непознаваемостта на света — вътрешния и външния. . . Не може да се отрече обаче, че Натали Сарот поставя един етичен проблем — връзките между хората, „тази постоянна и маниакална нужда от контакт, от невъзможна успокояваща прегръдка“; описва макар и като сложна непроходимост една действителност — границата на съзнателното и подсъзнателното: дава една виртуозна техника на разположение на литературата.

Между хората и безформения, странен, заплашителен свят като стена и защита в романите на Натали Сарот се издига светът на предметите. Неуспели да се свържат с хората наоколо, героите на Сарот се вкопчават в предмета — най-изтъркания, най-незначителния, изтръгват го от безсмислието му, наситят го с възбуждението и спомените си и го държат пред очите си тръпнещ от живот, за да го захвърлят отново, защото и с предмета тези герои не могат да установят контакт. Те се разхождат в предметния свят като богаташи в бит-пазар — заинтригувани, но спизходителни и горди. Не искат да се сближат с предметите, напротив, стремят се да се отдалечат от тях, да ги гледат отдалеч, от високо, като чужденци.

Това постоянно присъствие на предметния свят и вечната му отдалеченост от човешкия особено ярко личи в творбите на Ален Роб-Грийе („Гумите“, „Свидетелят“, „Жалузи“, „В лабиринта“. „Миналата година в Мариенбад“). В „Жалузи“ играта на думи (la jalousie — 1. ревност 2. щори за прозорци) е своеобразна схема за раздробяване на пространството, времето и чувствата. Един отсъстващ герой — впрочем той присъства само с очите си, защото през неговия поглед виждаме света на романа — е съпругът на А. . . , която може би му изневерява със собственика на съседната плантация Франк. Вярно ли е това или не? Къде съществува — извън или само в съзнанието? Отново банални, нищо не значещи разговори, лица и предмети, видяни през процеците на жалюзите — в профил, в три четвърти, като спомен, като реалност. . . Или „В лабиринта“ — война, поражение, в заснежените улици на някакъв град някакъв войник търси някакъв адрес, за да предаде някаква кутия. Впрочем той е забравил адреса, пропуснал е срещата и броди из лабиринта на града или на съзнанието, докато го убиват. Тук авторът не се слива с главния герой, той е у дома си, „на завет“, отдалечен от случките, сякаш разказва спомен и все пак присъстващ, защото око му отрежда първостепенна според Роб-Грийе позиция — позицията на наблюдател. Навсякъде случката е само повод. Нероманистът се стреми да проникне в отношението на външния свят към съзнанието. Изобилието на подробни предметни описания изгражда една строго материална действителност, т. е. без никаква алегорична стойност. В предговора към „В лабиринта“ А. Роб-Грийе кани читателя да не вижда в книгата му „ни повече, ни по-малко смисъл, от-

колкото в собствения си живот или смърт“. „Глупавата баналност на този декор — пише авторът в самата книга — оставя впечатление, че няма нищо зад тези прозорци, зад тези врати, зад тези фасади. „Желанието да демистифицираш като реакция на една метафизична литература се е превърнало вече у антироманиста в отказ да търси каквото и да е съдържание, да упражнява каквато и да е намеса между предмета и читателя. Това придава неопределеност на героите, мъглявост на събитията и същевременно церемониална солидност на света на А.Роб-Грийе, неподвижност и вцепененост на жестовите, думите, декора — нещо театрално, нещо напомнящо статуя или опера. Самият той сполучливо е описал впечатлението, което оставят романите му: „Напрежението е заменило движението, чертите са се изкривили, крайниците са се вцепенили, усмивката е станала гримаса, устремът е загубил силата и смисъла си. На тяхно място е останало само обезобразяване, странност и смърт“ („В лабиринта“.). Тенденцията към изобразяване на външния свят в неговата непонижаема статичност личи особено силно, когато опитите на Роб-Грийе се съчетаят с волевата, строга и разумна композиция на Ален Рене. Ето някои забележки на сценариста от киноромана му „Миналата година в Маринбад“ (Allain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, Minuit, 1961). „Фотографията трябва да бъде еднаква в целия филм: чист и блестящ образ, който да дава л а к и р а н и в и д на нещата“. . . „Една самотна жена от 24 до 30 години, хубава, но сякаш без съдържание (да я означим с буквата А), твърде висока, тип статуя“. . . „Но вие стоите винаги на разстояние, като на прага, като на входа на някое много мрачно и непознато място“ — казва един от героите на филма и с това дефинира позицията на самия автор по отношение на света — обективен и субективен. Преобладаването на предметите у А. Роб-Грийе води до известно привидно е л и м и н и р а н е на хората. „Хората да се изтеглят в страни — пише той в сценария си — или на преден план, но малко смътни (части от тела, тилове и т. н.), или на заден план като по-оформени групи“. Това обаче не значи, че А. Роб-Грийе постига пълна неутралност или обективност на описанието. Дехуманизацията се оказва трудна и в антриромана, а самият Роб-Грийе твърди, че изобщо не се стреми към нея. Наистина движението на авторовото съзнание върви от окоото на наблюдателя към околния свят, но стигнало до него, то се отразява, изминава обратния път и се връща отново при наблюдателя, за да ни потопи в неговата психика. Обективността е само външна, „новият роман се стреми към пълна субективност“ — признава Роб-Грийе. „В моите романи не само че всички неща са описани от човек, но той е най-малко неутралният, най-малко безпристрастният от хората: винаги ввлечен в някоя толкова натрапчива страст, че тя често деформира виждането му, предизвиква у него въображения, близки до лудост“. Така на практика се оказва, че въпреки ужаса на Роб-Грийе от вещите-символи, даже и в собствените си романи той не може да ги лиши от значение. Описанието на насекомото, размазано на стената от Франк („Жалузи“), е израз на ревността на съпруга, т. е. , да употребим израза на автора, „вещите все още понасят една тирания“ — повърхността им служи за опора на човешките страсти; но и това е, за да се покаже колко чужди са те на човека. Разлагането на пространството и времето е още един белег за приоритета на субективното в романите на Грийе. Естественят ход на времето в „Жалузи“ например е нарушен, но това не е само връщане към миналото (Пруст), нито многопланова продължителност (Жид, Сартр), нито смесена хронология от много интриги (Фолкнер). Времето у Роб-Грийе е умствено съдържание. Линеиният му ход е разбъркан от повторения, нарязан от предвиждания, от скокове назад, от скъсявания. В последна сметка минало, настояще и бъдеще се сливат: „Миналото не притежава никаква реалност извън момента, в който човек си го припомня достатъчно силно.“ Действието се развива на два плана: сцени, които стават, и сцени, за които се мисли. Една много подвижна хронологическа мрежа — и тя напомня жалузите — покрива времето. Всеки ход на съзнанието назад или напред във времето се отключва от някой предмет с особена емоционална стойност за наблю-

дателя-герой. Такива виртуозни технични причини сливат субективния с обективния свят и ги показват „в тяхното съществуване“ — тъмни, неразгадаеми, без да ги обяснят. За непосветения читател книгите на Роб-Грийе са скучна и трудноразбираема материя. Неговият прецизен геометризъм звучи по-скоро като тезисност на интелектуалеца, отколкото като робба на таланта.

Може би по-структурен, по-мисловен, но и по-малко сух е Мишел Бютор. И в неговите романи „Минаване през Милано“, „Употреба на времето“, „Модификация“, „Степени“ предметите са жалони на пронстраствената и временна композиция — напр. планът на Блестон, който се повтаря като музикален реприз в „Употреба на времето“. И в неговите романи времето е умствено съдържание, той даже проектира решетката на времето върху пространството и те съвпадат. Но Бютор запазва значителна част от класическия сюжет — локализация, известна определеност на героите: минало, про-класия, среда. Героят на „Модификация“ например е Леон, търговски пътник, който пътува от Париж в Рим, за да доведе любовницата си Сесил, но по пътя преодолява идеализма си и пристига във вечния град с променено решение. Символното значение на предметите и образите в произведенията на Бютор ги превръща в митове. За него Рим не е само италиански град, нито само неутрална опора на една страст, както у Роб-Грийе, той е по-скоро пулсиращ от живот, както у Натали Сарот, не тъй флуиден, загадъчен и излъчващ, но все пак един мит — юношеска мечта, взела образа на жена, цивилизация — символ на миналото. . . Истински герои на „модификацията“ са предметите в купето, пътниците, разговорите им, спомените на Леон. Т. е. — не ние населяваме света, а светът населява нас, определя мислите и постъпките ни. Отново съчетание на детирминизъм с агностицизъм. В името на какво? Авторът не иска да ни внуши някаква истина. Неговата цел е да организира, да дисциплинира, да внесе стил в тази отрупана със значения действителност — сочат го за ученик на Джойс, а той сам с увлечение коментира „Finnegau's Wake“ (Repertoire). Оттук и усилията му да превърне романа в своеобразна поетика, в съвършена композиция, която има допирни точки с музиката или математиката. „Лесно е да се покаже, че като си служи с достатъчно силни структури, подобни на тези на стиха, на геометричните или музикални форми, като разиграва елементите един към друг, докато стигне до това откритие, което поетът очаква от своята поетика, авторът би могъл да включи в описанието на най-плоската баналност цялата мощ на поезията.“ Струва ми се, че стремежът на Бютор да поетизира романа е още само усилие, което доказва, че той е „способен да мобилизира всички сили на разума, за да имитира случайност (изразът е на Гаетан Пикон). Трудно е да се каже, че това усилие имитира непосредствено. От друга страна, в стремежа си да направи от романа естетическо предизвикателство, Бютор подминава проблемите, които темите му предлагат: отношения между ученици и учители, отношения на ученика към учителя-роднина („Степени“) и др. Въпреки това Бютор е може би най-социалният от неороманистите. Неговите „Степени“ поставят някои въпроси на образованието в петата република, а „неопътеписът“ му „Из свети Марко“ е изпъстрен с реплики на туристи, които наред със съпоставянето на пророците от стените и американските ескурзианти дава възможност на автора да сравни две цивилизации и той прави това не без критични нотки към американската. Но завоеванията и на Бютор, както и на колегите му са на нивото на експеримента.

*

Тук се спряхме само на някои творби на трима от френските антироманисти, като при всеки засегнахме тенденции, валидни в една или друга степен за всички. Това, разбира се, не изчерпва нито авторите, нито проблемите на антиромана.

Чрез стилистичната и композиционната си специфика той желае да промени „оптиката ни“, начина ни да гледаме и виждаме предметите и хората — по-внимателно, по-детайлирано, по-безпристрастно. . . Дали ще успее е въпрос на бъдеще.

Що се отнася до идеологическата база на антиромана, ако приемем за миг, че е възможно да я отделим от формата, тя издъхва в собствените си кривуличения. Антироманът не издържа на амбицията си да бъде „оптичен“ и описателен. Като всяко творчество и той носи идеи, „дълбочини“, а и беглият анализ вече показва, че тези идеи не винаги са безобидни. Антироманът не преодолява мистификациите на метафизиката, напротив — обявявайки света за непрозрачен, отказвайки да търси значение, дистанцирайки съзнанието от това, което е извън него и същевременно смесвайки това, което е, с онова, което се мисли, неороманът на практика е субективизъм, който открива пътища за екзистенциализма и агностицизма. Знаменателно е, че идейната стерилност на антиромана се забелязва вече и от негови защитници: „Не се връщам от Ленинград покръстен в социалистическия реализъм — пише Борнар Пенго, но веднага признава — Връщам се убеден, че. . . А. Роб-Грийе греши, когато ни представя (новия роман) като освободен роман, откриващ достъп до един свят, който не познава трагедията. . . Красивото (в новия роман) . . . ние заплащаме с това отдалечаване, с тази сухота, в които съветските литератори виждат бягство от отговорността и чийто ключ е в нашето общество“ (Express, 22 август 1963).

Произведенията на антироманистите ни карат да си спомним стиха на Аполинер: „Ние, които търсим навсякъде приключение/ не сме ваши врагове. . . /Милост за нас, които се борим все на границата/ между неограниченото и бъдещето. . .“

Но нашето време ни задължава да се отнасяме с всичката резервираност, която произтича от отговорността, към творби, илюстриращи декларации от рода на: „формите, които човек създава, дават значенията на света“ или „единствената възможна обвързаност за писателя е литературата“. За жалост те определят идейната платформа в художествените произведения на неороманистите, макар че в обществената и журналистическата си дейност тези автори се нареждат в редиците на активната лява интелекция. В сегашното си състояние антироманът, с всичките му разновидности — от психологическия импресионизъм на Натали Сарот, през геометричния субективизъм на А. Роб-Грийе, до структуралната митичност на Мишел Бютор — е жертва на две основни слабости, които носи в себе си като своя същност.

Първата: Роден от страха пред спекулациите на буржоазната икономика, философия и морал, той сам се поддава на този страх, бои се да даде обяснение и смисъл на нещата, които показва. Игнорирайки по този начин спецификата на литературата като изкуство на думите, които назовават, и на реализма като форма на познание, той се обрича на витаене в омагьосания кръг на неназовимото, на нищото.

Втората: Изолирани в далечната галерия на своите експерименти, неороманистите откъсват изкуството си от парещите въпроси на съвременното, от обществения живот, от читателя, Неразрешени социални проблеми, въпроси със световна важност: мир или война, нов расизъм, съвместно съществуване и всички съоръжения, които те дават в психиката и морала на съвременния човек, предлагат полетите си на литературата. Отбягвайки ги, призовавайки читателя единствено към интроспекции, антироманът осъжда съзнанието от инертност, отклонява го от най-актуалните му обществени функции. Тук не става въпрос от писателя да се иска да бъде учен, икономист или политик, за да разрешава в тяхната цялост въпроси, които не са от компетенцията му. Съветският критик В. Ерилов логично отговори на подобни недоволства, проявени от Клод Симон. Въпросът е в това, че нашата епоха иска от литературата днес да бъде преди всичко камбана, да буди и зове прогресивната обществена съвест. Това именно липсва на антиромана. На сегашния си етап той е самозадоволяващо се търсене, реакция срещу традицията, критическа ревизия на отношението субект-обект, поход към нова представа за човека. Но той е и плод на една изчерпваща се цивилизация, едновременно начало и край, инструмент и обект на литературното разрушаване.