

тат и те злините, що на всички безразлично нанасял Ракоцневият бунт, след дълго премисляне част се преселили в Трансалпийска Влахия, част пък се приютили в укрепленията, в очакване на изхода от войната. Като най-сетне било смазано въстанието в 1771 г., някои се върнали в предишните си поселища, а други, принудени от положението, обстоятелствата или нуждата, се насочили към други места. Мнозина още обитават в Трансилвания и Банат, както и в Унгария, от които по-забележителни са Станиславичовите, от чийто род произлязъл чанадският епископ Никола Станиславич, Анденин, Качамат, Томянин, Павликиан и някои други, но над всички най-вече изпъкват Бибичови, чието име се прославя над всички с богатство и благородническа титла, с добродетел и неограничена щедрост към светите места и с милост спрямо бедните. Едному обаче, Якову Бибич, толкова е голяма славата, че никакви перипетии на историята не могат я унищожат. Той, освен дето изпъква над своите сънародници, също засенчва и славата на чистокръвните унгарци, тъй като по чуден начин блисти с привилегията на унгарски магнат, големите си богатства, почестите, с високите длъжности и титли. . .“ (Превод от латински).

<sup>66</sup> Вж. Б. А. Цветкова. Нови документи за историята на освободителното движение в българските земи през XVII в. — Изв. Инст. за история, т. 19, 1967, с. 247.

<sup>67</sup> Л. Милетич. Заселението на католишките българи в Седмиградско и Банат, с. 416.

<sup>68</sup> V. Biró. Erdély XVI—XVIII századi kereskedelméről. Kelemen Lajos emlékkönyv, Kolozsvár, 1957, p. 71.

<sup>69</sup> Л. Милетич. Заселението на католишките българи в Седмиградско и Банат, с. 414.

<sup>70</sup> Цит. съч., с. 452.

<sup>71</sup> Цит. съч., с. 476.

<sup>72</sup> Цит. съч., с. 485.

<sup>73</sup> Цит. съч., с. 490.

<sup>74</sup> E. Ferrendžin. Op. cit., p. 316.

<sup>80</sup> Ibid., p. 318.

## АЛЕН РОБ-ГРИЙЕ И „НОВИЯТ РОМАН“

Симеон Хаджикосев

За двайсетина години „новият роман“ престана да бъде нов, неудовлетворените от останалата класика млади писатели, които го създадоха и го отстояваха с жар, отдавна прехвърлиха петдесетте и макар вече не така шумно, както някога, продължават да защитават естетически позиции на младостта си. Прогласената революция в областта на романа — триумфращият вече три столетия епически жанр — се оказа скоропреходна мода, която не успя да взриви здраво вкоренените традиции на класическия тип реалистичен психологически роман. Самоуверените предположения на Ален Роб-Грийе, че един ден критиците ще цитират „новия роман“ от 50-те—60-те години като пример за ясна и разбираема проза, не се оправдаха. Нещо повече, традиционните упреци към „новия роман“, които самият Роб-Грийе систематизира с галска яснота и прецизност в статията си „Нов роман — нов човек“ (1961), се оказаха ония неопровержими причини, обрекли поредния литературен експеримент да си остане докрай в сферата на опита и търсенето.

Не е завидна обаче ролята на ясновидец със задна дата, а прикритото злорадство би било форма на признание на самото литературно явление. Настоящата статия не е закъсняла студия върху „новия роман“. Нейната цел е далеч по-скромна — да набележи основните черти в еволюцията на А. Роб-Грийе, една от ключовите фигури на разглежданото шумно, макар и ефимерно литературно явление. Но проследяването на тази еволюция е невъзможно във контекста на теоретическите постановки на писателя, изложени в многобройни статии и есета, събрани от него в твърде шумящата на времето книга под знаменателното заглавие „За нов роман“ (1963).

Обстоятелствата изтъкнаха не друг, а тъкмо Ален Роб-Грийе като теоретик на „новия роман“. Разбира се, това не е първият случай на писател — теоретик на дадено литературно направление. Най-близкият му по време предшественик е А. Брьотон, който през 20-те години съз-

даде теоретическите основи на сюрреализма. Но най-съществената разлика между тях е може би в това, че докато Брьотон беше интересен теоретик и посредствен писател, за Роб-Грийе може да се каже обратното. Статиите му, събрани в книгата „За нов роман“, са безспорно интересна отправна точка към художествената практика на „новия роман“, но са лишени от глъбина и сериозна теоретическа аргументация.

Както при всяка нова литературна школа, изходна точка за „новия“ роман е недоволството от „закостенялата“ класика и търсенето на нови форми на литературен изказ. Нека припомним впрочем, че още в края на 40-те години, т. е. непосредствено след Втората световна война, започнаха да се появяват творбите на драматурзи и романисти, които през следващото десетилетие получиха характерните наименования „абсурден театър“ (или „театър на абсурда“) и „ангирироман“ (или „нов роман“). В театъра водещи фигури бяха С. Бекет, Й. Йонеско, Ар. Адамов, Ж. Жене, а сред романистите се наложиха имената на Мишел Бютор, Клод Симон, Ален Роб-Грийе, Натали Сарот, Робер Пенже и др.

Изходната позиция на Ал. Роб-Грийе в статията му „За какво служат теориите?“ (писана в 1955 г. и преработена в 1963 г.) е, че литературните форми трябва да се видоизменят и еволюират. „Да се хвали един млад писател, загдето „пише като Стендал“ — заявява Роб-Грийе, — е двойна нечестност. От една страна, в този подвиг няма нищо за възхита... от друга страна, се касае за нещо направо невъзможно: за да се пише като Стендал, най-напред трябва да се пише в 1830 г.“

За Роб-Грийе и съмишлениците му модерната литература започва от Флобер. Теоретикът на „новия“ роман перифразира знаменитата мисъл на Флобер, че целта на литературата е да създаде творба, която да се крепи на самата себе си, без да се опира на нещо външно, т. е. че литературата (и романът в частност) е ценност сама за себе си, без оглед на обективната реалност.

Литературното мандаринство на Роб-Грийе и „новите“ романисти е по същество пореден вариант на „ларпурлартизма“ (у Флобер „кулата от слонова кост“), резюмиращ безсилието на художника в буржоазното общество пред неразрешимите социални проблеми и бягството му в обетованата земя на прекрасното. Но немската идеалистическа естетика от края на XIX в. даде много по-значими интерпретации на концепцията „изкуство за изкуството“, докато Роб-Грийе я тълкува като елементарна дилема и твърде прибързано заклеява „ангажираното“ изкуство като утилитарно и антихудожествено. Впрочем ето как той формулира тази дилема в статията си „Върху няколко ограничени понятия“ (1957): „Или изкуството е нищо и в такъв случай живописата, литературата, скулптурата, музиката могат да бъдат впрегнати в служба на революционната кауза... или пък изкуството ще продължи да съществува като изкуство и в такъв случай то ще остане, поне за твореца, н а й - в а ж н о т о н е щ о н а с в е т а“ (разр. Р.-Гр.). Разбира се, за непредубедения читател е ясно, че китайската стена, която авторът издига между „ангажираното“ изкуство и „изкуството като такова“ („чистото“ изкуство), съществува само във въображението му, че „ангажираното“ изкуство може да бъде от висок ранг, както „чистото“ може да бъде от ниска проба.

Тъкмо от това ограничено гледище изхожда Роб-Грийе в спора си с изкуството на социалистическия реализъм. Неговата критика на социалистическия реализъм (това е обикнат похват на буржоазните теоретици на културата) се отнася не към реалното явление социалистически реализъм, а към една деформирана и по същество невярна представа за него. Нека само мимоходом добавим, че Роб-Грийе критикува някои постановки на Жданов, т. е. от култовската епоха, които се представят като естетически модел на социалистическия реализъм. При такава постановка „критиката“ на Роб-Грийе по отношение на социалистическия реализъм наистина не заслужава особено внимание.

Крайъгълен камък в теорията на „новия“ роман е констатацията за „изчезването“ на литературния персонаж. „Романът с персонажи — заявява писателят в подглавата „Персонажът“ на вече споменатата статия „Върху някои ограничени понятия“ — чисто и просто принадлежи на миналото, той характеризира една епоха — тази, която отбелязва апогея на индивида.“

Разбираема е язвителната ирония, с която Роб-Грийе се отнася към традиционния литературен герой. Някои негови наблюдения върху мястото на личността в съвременното буржоазно общество са безспорно верни въпреки характерната за буржоазните теоретици склонност към



абсолютизиране недъзите на капиталистическия строй, т. е. превръщането им в модел на човешкото развитие въобще. Според Роб-Грийе култът към „човешкото“ е „отстъпил място на едно по-малко обширно и по-малко антропологично самосъзнание“. Той употребява дори термина а л и е н а ц и я, но решаваща е маневрата, посредством която подменя понятието „човек“ с понятието „вещ“. Налице е характерната за къснобуржоазното изкуство дехуманизация (т. е. отказът от традиционните хуманитарни ценности) въпреки лишените от стойност уверения от типа на: „Новият роман се интересува само от човека и положението му в света“ или „Човекът присъствува на всяка страница, във всеки ред, във всяка дума“. Но ето как писателят превръща понятията „човек“ и „вещ“ във взаимозаменяеми в статията си „Нов роман — нов човек“: „И в по-широк смисъл на думата (предмет — казва още речникът, — всичко, което занимава духа) предмети ще бъдат още споменът (чрез който се връщам към миналите предмети), проектът (който ме пренася при бъдещите неща: ако реша да отида да се изкъпя, вече виждам морето и плажа) и всяка форма на въображение.“

По-важно е да се отбележи обаче нещо друго — в представата на Роб-Грийе човекът е захвърлен сред лес от враждебни и непроницаеми вещи. Не е необходима особена теоретическа подготовка, за да се досетим, че в гносеологически аспект тази идея възхожда към Кантовия „ноумен“, непознаваемото „нещо в себе си“. От естетическа гледна точка обаче тя има пряко отношение към поетиката на „новия роман“.

В концепцията на Роб-Грийе отношенията между човека и заобикалящия го свят са представени като ирационална безсмислица. В статията „Природа, хуманизъм, безсмислица“ (1958) човекът е ням и безсилен сред вещите, които го оградят отвсякъде със заплашителното си мълчание: „Той ги вижда, но отказва да ги усвои, отказва да поддържа с тях нечестно разбираемост или съчастие; той не им иска нищо, не изпитва към тях нито съгласие, нито одобрение.“

Несъмнено подобна гледна точка е твърде сходна с изходните позиции на френския екзистенциализъм, който в двете си най-ярко изяви — разновидности издига като същност на битието (екзистенцията) а б с у р д а (Камю) и о т в р а щ е н и е т о (Сартър). Макар че Роб-Грийе е съвсем прагматичен като мислител, очевидно той е повлиян от схващането на Камю за абсурда като квинтесенция на битието и въвежда в статисте си неологизмите „отрагичен“ (свят), „трагификация“ (tragifié, tragification). Понякога дори неусетно подхваща тона на Камю от „Митът на Сизиф“: „Човекът гледа света, а светът не му отвръща с поглед.“ Едва ли е случаен и възторгът му от „Чужденецът“ на Камю и „Отвращението“ на Сартър.

Но ако „новият“ роман има някаква философска основа, тя не е нито нова, нито оригинална. Близостта с идеалистическите философски системи е оцветена от стоическия скептицизъм на френския екзистенциализъм и в последна сметка тази позиция отразява стъпването на буржоазния интелигент пред рухването на традиционните хуманитарни ценности. Тази криза на буржоазното хуманитарно съзнание се усеща особено болезнено в преломни епохи след големи социално-политически катаклизми. В този смисъл едва ли е случайност, че сюрреализмът се зароди във Франция през десетилетието след Първата световна война, а „абсурдният“ театър и „антироманът“ — в десетилетието след Втората световна война. Не е случайност също така, че „новият“ роман се опира и на екзистенциализма, и на сюрреализма, въпреки че не извежда родословието си от тях, а от Флобер, Пруст и Кафка.

Творческата независимост на художника е възведена в практиката на „новия“ роман в солипсистичен произвол. Роб-Грийе решително възразява срещу литературата, чиято цел е да възпроизведе „къс действителност“. Съществен за него е самият творчески акт, който е една самозадоволяваща се ценност. „Целият интерес на описателните страници — т. е. мястото на човека в тези страници — следователно вече не е в описания предмет, а в самото движение на описанието“ — заявява писателят в статията си „Време и описание в днешния разказ“ (1963).

В естетически план това ключово твърдение е свързано с предизвикателството на „новия“ роман към традиционния тип роман и читател. Докато сюрреалистите търсеха „първичната реалност“ в сферата на сънищата и хипнотичния блян, за „антироманистите“ тя е в смесването на „истинското“, „лъжливото“ и „привидното“ (термините са изведени от самия Роб-Грийе). Като художествена практика „новият“ роман и сюрреализмът не са толкова различни, колкото изглежда от пръв поглед. Твърде показателен е фактът, че най-нашумелият филм по сценарий



на Ален Роб-Грийе — „Миналото лято в Марсенбад“, е реализиран от режисьора Ален Русне, преминал през школата на сюрреализма.

И Ал. Роб-Грийе се опитва да извърши на свой ред невъзможното, което 2500 години не могат да сторят философите-идеалисти — да докаже първичността на идеалното. За него първичен е текстът, създаващ нови структури и отношения, несъществуващи в реалността. Тъкмо затова читателят не бива да бъде приспиван с илюзия за реалност. Напротив, текстът трябва да разрушава тази илюзия, като смуцава и предизвиква читателя. Този естетически механизъм има нещо сходно с Брехтовото „отчуждаване“, но целите са принципино различни. Епическият театър се стреми да активизира непосредствено политическото съзнание на зрителя чрез нарушаването на сценичната илюзия, докато призивът на Роб-Грийе към читателя за творческо съчастие и досътворяване на текста завършва с издевателство над него. Ето как определя писателят характера на описанието в „модерния роман“ и това е ценно свидетелство не само за белетристичната техника на „новия“ роман, но и за отношението към читателя: „В действителност не е рядкост в модерните романи да се срещне описание, което не тръгва от нищо; то не дава отначало общ изглед, изглежда, че се ражда от маловажен откъс. . . след което сътворява линии, планове, архитектура; и толкова повече имаш впечатлението, че то ги измисля, щом като внезапно си противоречи, повтаря се, подзема, раздвоява се и т. н. Обаче започва да се провижда нещо и човек вярва, че това нещо ще се уточни. Но линиите на рисунката се натрупват, претоварват, отричат се, разсместват се така, че образът става съмнителен в процеса на изграждането. Още няколко абзаца и когато описанието свърши, се забелязва, че зад него не е останало нищо — то се осъществило в едно двойно движение на създаване и изличаване, което въпреки се открива в книгата на всички равнища и по-специално в цялостната ѝ структура — откъдето идва присъщото **р а з о ч а р о в а н и е** (разр. Р.-Гр.) от днешните творби.“

Излиза, че „разочарованието“ от творбата е предварително заплануван елемент в естетическата система на „новия“ роман, който цели освобождаването на читателя от упоените на реалистичната илюзия. Но ако читателят не иска да бъде освободен от тази илюзия? И как да се схване тънката разлика между програмираното разочарование от творбата и разочарованието, плод на писателска несръчност, на недостиг на талант? И въобще има ли смисъл да се определя характерът на „разочарованието“, щом то е свидетелство за неудовлетвореност от литературния експеримент? На тези въпроси теоретикът на „новия“ роман не можа да даде убедителен отговор.

Сумирайки обвиненията срещу „новия“ роман в една от програмните си статии, Роб-Грийе поставя на последно място следното: „Новият роман“, трудно четим, е предназначен само за специалисти.“ Като се абстрахираме от досегашния анализ, трябва да посочим, че последното обвинение в най-висока степен потвърждава експерименталния характер на „новия“ роман и обяснява защо интелектуалната авантюра на антироманистите завърши със съмнителен полууспех, който ги заставя да съставят в самота трудно прочитаемите си романи, водени от неясната надежда, че може би бъдещето ще възприеме нещо от белетристичната им техника.

Проследяването на цялостното творчество на Роб-Грийе е трудна задача, тъй като той е автор на 14 книги, сред които освен разглеждания сборник със статии има три киносценария и един сборник с разкази. Деветте романа на писателя могат да бъдат обект на самостоятелна студия. Но творческата еволюция на писателя, а и на „новия“ роман като цяло може да бъде набелязана посредством сравнението между ранния и късния Роб-Грийе. За целите на настоящия анализ може да послужи сравнението между третия роман на писателя „Воайорът“ (1955) и последната му книга „Спомени от златния триъгълник“ (1978).

„Воайорът“, един твърде критикуван на времето роман на Роб-Грийе, е съхранил много от белезите на класическата повествователна структура. В него има рамкиран сюжет, който се развива в хронологично повествователно време, достъпно за читателя въпреки психологическото му „разтегляне“ и наличието на многобройни реминисценции. В романа има и персонаж, който притежава своя биография. Това е търговският пътник Матиас, който през един пролетен ден слиза от парахода на родния си остров с намерението да продаде за няколко часа стотината часовници, които носи в куфарчето си. Той изпуска следобедния параход за континента и е принуден да остане на острова още два-три дена до следващия рейс. Така резюмиран, романът



би могъл да се възприеме като модернистичен вариант на критикореалистичната тема за „малкия“ човек (та пали и Джойсовият Леополд Блъм от „Улис“ е също търговски пътник!). Но този съвсем банален наглед сюжет е разнообразен от криминална интрига. По време на първата си обиколка, когато Матиас снова между отделните махали на острова на взетия под наем велосипед, изчезва 14-годишната Жаклин Лъдюк, която пасе няколкото кози на семейството.

Първото отстъпление на Роб-Грийе от прокламираните принципи на „новия“ роман е безспорно в присъствието на литературен персонаж. Несъмнено Матиас има свой облик и психологическа плътност, та дори и предистория. Цялото действие в романа отразява неговата гледна точка за събитията. Що се отнася до миналото му, въпреки че детайлите са скъпернически поднесени, читателят узнава, че героят е прекарал детството си на острова, където има лични познати, бил е електротехник и едва отскоро се занимава с несигурната професия на търговски пътник — амбулантен търговец.

Криминалната интрига, характерна за почти всички романи на Роб-Грийе, е в очевидно противоречие с теоретическата постановка за програмираното „разочарование“ от творбата. Нещо повече, както в традиционните образци на детективската литература, авторът не бърза да наведе читателя върху сериозно предположение за извършителя на престъплението. Във „Воайорът“ засрещането на двете линии — психологическата и криминалната — става чрез сложно композиране на реминисценции и епизоди, протичащи в активното време на разказа. Когато узнава за изчезването на малката Жаклин, Матиас се опитва да удостовери своето алиби за времето на престъплението (на следния ден откриват трупа на момичето в морето) и това е съвсем нормална реакция на човек, който иска да снесе от себе си евентуално подозрение. В хода на следствието (условно казано) се натъкваме на класическата схема на криминалния роман — сюжетно заплитане и постепенно насочване към истината по дребни, но неопровержими улики. Към усложняващите елементи се отнасят предположенията за нещастен случай и всеобщото недоволство на жителите на острова от малката Жаклин, чиято смърт се възприема като заслужено възмездие. Отправна точка към раздиплянето на тайната е лъжата на Матиас в дома на семейство Марек и последвалите му опити да ликвидира веществените улики — вълнената дреха на Жаклин, закачила се по стръмния склон над морето, трите големи угарки от цигари, пликчето евтини бонбони и най-сетне — самото му присъствие на местопрестъплението.

В хода на криволичещото, но, общо взето, линейно повествование става ясно, че убиецът е Матиас, чиито бегли реминисценции разкриват почти изцяло механизма на самото престъпление. Този факт навежда и на идеята за непосредствения мотив за убийството, който е сексуално-патологичен, както подсказва и заглавието на романа. Многократно повторените епизоди със съгледаното през прозореца по пътя към пристанището, смътните спомени за някаква Виолета са отправни точки в тази насока. А възприемането на снимката на Жаклин в дома на вдовицата Лъдюк, както и самото извършване на престъплението не оставят съмнение относно клиничната диагноза на убиеца. Но „воайорът“ може да бъде и младият Жюлиен Марек, който уличава Матиас и за когото не е изключено да е наблюдавал садистичното издевателство над момичето.

Реалистично по същество, макар и в сферата на психопатологичното, е двойственото състояние на героя, който явно е извършил престъплението в състояние на невменяемост, а в мигове на ясен разсъдък се опитва да си изработи алиби и вижда престъплението съвсем „отстранен“, без да го преживява. Това издава явно шизофренично съзнание, показано в криза само веднъж, към края на романа, като болестно раздвояване на личността.

В отличие от традиционния криминален роман обаче Роб-Грийе не се интересува от разкриването на престъплението. За него то е само повод да внесе неочаквани символно-алегорични стойности в романа си, които са в очевидно противоречие с теоретическия му постулат за движението по повърхността на вещите. В общи линии това е символът за престъплението-изкупление, реминисценция от античен мит. Първият му познат вариант е разработен от старогръцката митология в легендата за Персей, освобождаващ Андромеда от раззинатата паг на морския дракон. Този мит, характерен за гръко-римската цивилизация, преминава и в християнската митология (св. Георги, който убива ламята), и във фолклорните сюжети. При древния



мит освобождаването на прикованата към морската скала хубавица символизира характерния за прехода от тератологични към антропоморфни сюжети мотив на унищожаването на страховитите чудовища, възпяти неовладените сили на природата. У Роб-Грийе се е съхранил еротичният момент в неокласицистичната интерпретация на мита у френския художник Енгр (XIX в.) в „Прикованата Анжелика“. Така и във „Воайорът“ малката Жаклин трябва да бъде прикована, преди да бъде захвърлена в морето. Но функцията на героя е коренно различна — в античния мит той освобождава девојката, а в съвременния я погубва. И макар че античният мит се оказва съществено прекроен, в тълкуването на Роб-Грийе садистът Матиас също е герой, защото принася на морето изкупителната жертва, залог за очищение на общността. Писателят несъмнено е имал пред вид точно тази интерпретация, тъй като Матиас дочува в бара-кафене разказа за изкупителната жертва от един стар моряк. Със символичен смисъл са заредени и описателните детайли, според които след убийството целият бряг на острова изведнъж се прочиства от мръсотия. Няма съмнение, че жертвата е приета, а изкуплението е благо за всички островитяни. Цялата тази неомитология обаче е в непримиримо противоречие с твърдението на самия Роб-Грийе, че целта на романистичния експеримент е „отменянето на старите дълбинни митове“.

И още нещо съществено — неомитологичният мотив, обогатен в героико-патетична тоналност у Камю, придобива еротично-патологична окраска у Роб-Грийе. При него страданието не е пречистващо и облагородяващо, защото е белязано от печата на садомазохистичното издевателство. Може би има някакво потайно „съглашателство“ между жертвата и убиеца-садист, но от областта на литературата то ни пренася в проблематичната сфера на сексуалната патология.

Ал. Роб-Грийе от 1978 г. задълбочава търсенията от предишните си романи. Късните му творби са много по-последователни в тази насока, отколкото ранните, събудили толкова симпатии и омрази. И това е лесно обяснимо — „новият“ роман от края на 70-те години не носи привкуса на модното и леко скандалното, съставляващ блясъка на ореола му преди петнайсетина години.

„Спомени от златния триъгълник“ е много по-експериментален роман, отколкото „Гумите“ (1953), „Воайорът“ (1955), „В лабиринта“ (1959). Солицистичният произвол в него достига до разпадане на романовата форма. Роб-Грийе разглежда творбата си като текст и многобройните повторения и подземания, които в предишните романи целят просто да объркат читателя, тук се възприемат като варианти на текста. Цялата самозадоволяваща се стихия на въображението напомня за игра на кубчета, при която се образуват различни фигури и картинки от един и същ изходен материал. Във „Воайорът“ все още има сюжет, докато в „Спомени от златния триъгълник“ сюжетът се е разпаднал на серия от текстове, които с еднакъв успех биха могли да бъдат възприети като сън, фантазна мечта и реалност. Изискването на теоретика Роб-Грийе за двойственост на изображението, за смесване на „истинското“, „лъжливото“ и „привидното“ е осъществено много по-пълно, отколкото в ранните му романи. Но докато в тях издевателството над лековерния читател, очакващ фабулно-сюжетните стойности на традиционния роман, е по-скоро имплицитно (а във „Воайорът“ изобщо отсъства), в „Спомени от златния триъгълник“ ироничното отношение към него е водещ принцип. Тази констатация разкрива широко поле за сравнение с прословутата „романтична ирония“, която също не е художествен похват в творчеството на романтиците, а израз на светоотношение. Издевателството на Фр. Шлегел над читателя в неговия роман „Луцинда“ (1802) идва от трагичното съзнание за несъизмеримостта на човешките стремежи с безграничността на вселената, докато у Роб-Грийе то е резултат от релативизиращите философско-психологически механизми, породени от кризата на буржоазното хуманистично съзнание.

И така двата пласта на романа — привидно-сюжетният и фантазно-условният — са по-ясно разграничени, докато във „Воайорът“ те се проникват взаимно, както нерядко и в класическия тип повествование. Фантазияният пласт е своеобразна еротична интерпретация на мотива за „вечноженственото“ начало. Но докато в класическата литература от Данте през Гьоте до Толстой и Томас Ман този мотив е свързан с възвисяващата и въздъхващата същност на женското начало, у Роб-Грийе отново надделява интересът към сексуално-патологичното. Многобройните варианти на тема триъгълник в романа, които понякога се схващат като пародия на пита-



горизма и окултните науки, в същност се свеждат до прозрачен символ на женския пол. По-същественото е обаче, че героят (или по-точно фиктивните персонажи, в които се превъплъщава той) се отдава на болезнени сексуални видения с подчертана садо-мазохистична основа. Докато във „Воайорът“ платното на Енгр е повод за своеобразна митологична интерпретация, в „Спомени от златния триъгълник“ то е открито изтъквено в духа на най-болезнените сексуални отклонения. В подобни случаи психоанализата говори за компенсаторно разтоварване на „либидото“, но истината е, че редица откъси от романа трудно биха се поддали на превод тъкмо поради развихрянето на патологичното, което на места не може да бъде разграничено от порнографското.

В привидно-сюзеният пласт на романа се набелязва някакъв смътен сюжет, нелишен от криминални елементи — убийствата на няколко млади жени и воденето на полицейска анкета, позволило да се стигне до откриването на тайния „храм на удоволствието“, където девойките биват „обожавани“ явно по садо-мазохистичен образец. Но всичко това се долавя само в най-общи линии, тъй като гледните точки в романа са невероятно пресплетени и усложнени. Във „Воайорът“ гледната точка е само на търговския пътник Матиас, докато в „Спомени от златния триъгълник“ трудно биха могли да се различат позициите на мнимия хирург — бивш полицай, на инспектора Франк В. Франсис и на съдебния лекар д-р Морган, който странно напомня за лекарите-изверги от фашистките лагери на смъртта. Повторението на едни и същи събития при смяна на гледните точки с нищо не подпомага изясняването на събитията, а мнимото рационално обяснение в края на романа, представено под формата на дневник на събитията през деня, по същество е двойна пародия — на криминално-детективските романи, в чийто финал обикновено се резюмират пътищата на криминалната анкета, и на рационалистичната вяра във всепознатието на разума, присъща на традиционния читател.

Но романът има и по-конкретна пространствено-временна рамка, която го ситуира в наши дни в една неназована латиноамериканска страна. Предвидливите рекламни служби на издателството са резюмирали на гърба на обложката тъкмо този най-външен пласт на повествованието, тъй като явно не са разчитали на съобразителността на обикновения читател, напразно възпитаван от „антироманите“ в продължение на четвърт век да поема изискана интелектуална храна. Ще си позволя да цитирам това достатъчно открито и сполучливо резюме: „След разорителната война срещу Уругвай градът, заплашен от банди подивели младежи, настанили се в развалините на луксозните хотели и на укрепленията, откъдето ограбват все още непокънатите квартали, трябваше да бъде прочистван систематично от армията. Полицейският началник поиска да бъдат пощадени най-хубавите момичета, които така биват затваряни в дома на удоволствието, където доктор Морган продължава престъпните си опити върху женски фантоми.“ (Невероятната несъгласуваност на времената също е дело на рекламните служби!)

Всичко това безспорно съществува в съвременния капиталистически свят — и войната, и младежката престъпност, и градската гериля, и най-сетне затворите по фашистки образец с апокалиптичното развихряне на най-долните страсти на палачите-сацисти. Не е необходимо особено въображение, за да се съчетае всичко това в една или друга латиноамериканска страна с диктатура от фашистки тип. По-важно е да узнаем обаче каква е позицията на писателя, която поставя „изкуството над всичко“. Е, добре, той черпи вдъхновение за болезнените си сексуални видения от тези все още съществуващи в съвременния свят явления — войната, престъпленията, изтезанията, неофашизма, унижението на жената, от които човечеството с право се срамува и воюва за премахването им. Но това е твърде странно, най-мекото казано, схващане за „чистото“ изкуство. А може би Ал. Роб-Грийе, макар и враг на „старите глъбинни митове“, иска да ни убеди, че истинска същина на човека е животинската му природа, която 40 столетия цивилизация не са успели да преобразят?

И макар че Роб-Грийе проявява завидна последователност в творческите си усилия и късните му романи са по-пълно въплъщение на теоретичните му постулати от книгата „За нов роман“ в сравнение с ранните, лично аз предпочитам Грийе от „Гумите“, „Воайорът“ и „Ревност“, защото в тях експериментът не е ликвидирал напълно традиционната романистична структура, а само ѝ е придал по-неочаквани и странини измерения. В това имаше и известна привлекателност, та нали още Аполинер беше призовавал да се търсят нови стойности в „ефекта на изнена-

