

ДВА АНТИВОЕННИ РОМАНА

ЙОНКА КРЪСТЕВА

I. ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕНИ ОСОБЕНОСТИ В ПОВЕСТВОВАНИЕТО НА РОМАНА „ПАРАГРАФ 22“ НА ХЕЛЪР

Човекът в наше време страда не толкова от бедност, колкото от факта, че се е превърнал в брънка на една огромна машина, в един автомат, че животът му е станал пуст и безсмислен.¹

Ерих Фром

Появата на първия роман на Джозеф Хелър „Параграф 22“ през 1961 г. предизвика противоречиви реакции и продължителни спорове. Много от критиците му дадоха висока оценка, наричайки го „забележително литературно постижение“, „апокалиптичен шедевър“², а Питър Джонс го определи като „единствен по рода си“³. Съветското литературознание също оцени достойнствата на произведението, по думите на Денисова, „написано в най-здравите традиции на реалистичната сатира“⁴.

Най-често на критика се подлага композицията на романа и основното обвинение е, че той е „безформен“. Особено язвителна е бележката на Норман Мейлър, според когото „няма друга такава книга, която някой да е чел. Тя напомня платно на Джексън Полък, високо осем фута и дълго двадесет. Човек би могъл да отреже отвсякъде. Ако извадим сто страници от средата на „Параграф 22“, дори и авторът няма да е сигурен, че ги е имало.“ Но, от друга страна, Мейлър признава, че „добиваме впечатление за такъв талант, който се приближава до този на Джойс“⁵. Изложените аргументи доказват, че е налице едно ново явление не само в развитието на военния роман, но и на романовия жанр.

Според нас противоречието в оценката на Норман Мейлър идва от погрешния критерий, от който се съди за достойнствата на творбата — подходът е като към „платно“ или „снимка“, като към един традиционен роман, което в най-добрия случай представлява само аспект на възможна интерпретация. Условно казано, в композиционно отношение романът е построен на основата на

¹ E. From. The Fear of Freedom. London, 1943, p. 238.

² Jewish Chronicle. Chicago Times, Catch 22, Gorki Books, 1978, p. 1.

³ Peter Jones. War and the Novelist. New York, 1978, p. 47.

⁴ Денисова. Современный американский роман. Киев, 1976, с. 232.

⁵ Contemporary American Novelists (ed. Harry Moore, Southern Illinois University Press, June 1966.

„холографския принцип“⁶, според който частта носи в себе си белезите на цялото. Въз основа на този принцип се извършва кодиране на обемни образи. При „холографията“ няма „фотографиране“ в истинския смисъл на думата; при този процес става запечатване на пространствената структура на знаковите отношения, изграждащи образа. В такъв случай, дори да се отнеме част от цялото, същността няма да се наруши, но „холограмата“ става само „по-бледа“. Ако разделим холограмата на части, то всяка от тях пак ще съдържа целия образ. В този смисъл, ако извадим „сто страници от романа“, то самата същност не би се изменила принципно, въздействието само би било „по-бледа“. Така че от гледище на новия композиционен принцип посоченият недостатък на творбата представлява структурна особеност. Традиционната композиция не е в състояние да постигне подобен ефект.

Такова „обемно“ представяне съобразно с холографския принцип произтича от целта на писателя да пресъздаде един дълбоко враждебен на „средния американец“ свят, чиято характеристика не е компактност и каузалност, а фрагментарност и алогичност, достигаща до абсурд, който също има своя съдържа телна логика на събитията. В същност тук прозира екзистенциалното разбиране за абсурда, според което събитията и проблемите не завършват с него, а започват оттам. Войната се разглежда не само като антисоциално и античовечно явление, но се приема и като най-подходяща метафора за характеризиране действителността в съвременна милитаристична Америка. . . Тя се представя като илюстрация на този абсурд, който довежда до девалвация на традиционните ѝ духовни ценности.

Правилни са изводите на американския критик Олдерман, според когото „доминиращата метафора на 60-те години е образът на „пустинната земя“, а не на „американската мечта“. „Писателите от 60-те изобразяват нашия пустинен свят чрез образите на институтите — лудницата, затвора, университета, армията.“⁷ Може да се каже, че се оформя една апокалиптична линия в съвременния американски роман. Институцията представлява конкретен образ на тези обществени сили, които, отчуждени от личността, все по-осезателно застрашават физическата, духовната и морална цялост на човека. Те не са способни да мотивират неговото реално бъдеще. Ако тези институти са налудничави, то и господстващите социални идеи са такива и в края на краищата довеждат до травмиране на отделната личност.

В този смисъл е верен изводът на Олдерман, че „книгата на Хелър представлява много подходящ образец и добра основа за обобщаване темите, позицията, художествените средства и обекта на романа от 60-те години“⁸. Тя представлява модел, обединяващ основните черти в развитието на романовия жанр в съвременната американска литература, която се стреми да формира една критическа социална позиция.

Съществената промяна в подхода към темата за войната, преместването на фокуса върху едно разкъсано, нервно и хаотично битие налагат и някои промени във формата и стила във връзка с различните идейни задачи, които писателят си поставя при условното изобразяване на събития от Втората световна война. Той заимствува елементи от „черния хумор“, „театъра на абсурда“, използва иронията и гротеската за пресъздаването на психическия климат на един

⁶ За да избегнем въвеждането на нови понятия, предпочитаме да приложим принцип, който се използва в други области на науката. Ние го въвеждаме като работно понятие за определяне особеностите в композицията на романа. За допълнителна информация вж. К. Т о м о в. Принципът на холографията — възможна основа на паметта и психиката. — Философска мисъл, 1971, с. 12; Д ж. Б а т е р с. Голография и ее приложение, М., 1977.

⁷ R. O l d e r m a n. Beyond the Wasteland, Yale University Press, 1972, p. 4.

⁸ Ibidem, p. 4.

луд свят, където границите между реалното и нереалното изчезват, където нормалното изглежда безумно и жестоко се санкционира всяко желание за възкресяване на действителните духовни ценности. И в тази тенденция откриваме екзистенциалистка ориентация, която изхожда от диалектиката на абсурда.

Още с първите две изречения Хелър ни въвежда в ненормалния, деформиран свят на „Параграф 22“:

„Това беше любов от пръв поглед.

Още щом видя военния свещеник, Йосарян лудо се влюби в него“⁹ — едно наистина шокиращо начало за военен роман, където се проявява нашироко използваният в романа принцип на семантични стълкновения дори в рамките на една фраза, на което се дължи до голяма степен и хуморът на романа.

Веднага на преден план изпъква една безсмисленост и деформация на ценностите, които съпътствуват целия роман и се проявяват в различни аспекти на композицията. Този стилос похват, използващ логиката на абсурда, има предимно идейна функция — нелепото срастване на несъвместими лексикални нива внушава нелепостта на явленията, които се изобразяват на фона на един изгубен смисъл на живота. Тази идея в същност изгражда основния инвариант на многомерната „холографска“ композиция на произведението. Чрез образа на главния герой авторът фактически изхожда от действителната човешка същност, която се стреми да отстои някакви нравствени ценности в свят, който не признава такива.

Още от самото начало става ясно, че главният герой, летецът Йосарян, не принадлежи към света на остров Пианоза, където е разположена военновъздушната част от американската армия. Той е типичен аутсайдер в дадената ситуация и чрез неговата съдба се внушава идеята за отчуждението, чиято крайна изява на безсмислие е войната. Авторът го подлага на всички възможни удари от страна на военноекономическата институция, прекарва го през всички „кръгове на ада“, за да го накара да осъзнае и осмисли своя опит и потърси изход от „дьяволския кръг“, в който е принуден да агонизира през целия си живот. Героят е само частица от този деформиран и обезценен свят, където дори времето е „спряло“ и е изгубена нравствено-ценностната ориентация. За да обхване сложността и противоречивата многостранност на явленията, Хелър преднамерено изоставя хронологичното повествование, преплита в своите многомерни композиционни структури теми и сюжетни линии, нарушавайки традиционната композиция на романа, стреми се да даде по-пълно, „обемно“ изображение на действителността. По този начин читателят се превръща в непосредствен наблюдател и едновременно оценяващ участник в събитията. Това е именно „холографският“ ефект в новия тип композиция.

Сюжетното време в творбата се разгръща на фона на екзистенциалното време, в основата на което е заложена идеята, че екзистенцията е такова съществуване на личността, което не се избира в рамките на биологическото или социално време. Екзистенциалното време е времето на личността, която е постигнала екзистенцията, издигнала се е над обществото и се е свързала с абсолютиното, защото чрез постигане на екзистенцията човек се стреми да постигне вечността. Съществуването се схваща като специфично човешко състояние, което поставя личността над времето и социалните условия. По този начин, като осъзнае своето абсурдно съществуване, конкретният човешки индивид е в състояние да приема идеята за необходимостта от един нов живот, оцененостен по качествено нов начин.

Може да се каже, че в романа като най-обективно се определя екзистенциалното време, защото то има отношение към реалния живот на личността, в сми-

⁹ Джозеф Хелър. Параграф 22. С., 1977, с. 13. По-нататък ще се посочват само страниците от същото издание.

съл, че може да се издигне над обективното битие и време, да го изпреварва, да го връща назад. Това постига и сам писателят чрез композицията на „Параграф 22“ и в този смисъл успява да се слее с читателя, а не да се дистанцира, както при традиционните романи.

Осъзнатото съществуване посредством „абсурда“ поставя личността над времето и над социалните условия, но в същото време тя може да бъде обречена на самота и отчаяние, защото, както казва Хайдегер, движението на „свободното битие към смъртта дава цел на съществуването и тласка екзистенцията към завършеност“.¹⁰ Фактически събитията се обособяват в две йерархически противоположни равнища. Дори и изолиран от другите, индивидът търси у себе си своето собствено съществуване — екзистенцията. Тези основни положения в екзистенциалистическата философия понякога дават основание да бъде определена като философия на социалния песимизъм, но в своята същност екзистенциалистически идеи са оптимистични, защото търсят изход и от самия абсурд.

Авторът изхожда от идеята, че нормалното развитие на екзистенцията и връзката ѝ с естествената среда са били нарушени от непрекъснато девалвиращата ценностна ориентация на обществото. Разбирането за битието на главните герои е свързано с екзистенциалния страх и екзистенциалната грижа. Екзистенциалният страх — това е страх пред „края на екзистенцията“, а грижата се поражда от възможността за нейната ограниченост във времето. В романа се внушава постигането на екзистенцията чрез „пограничната ситуация“ и стремеж към освобождаване на личността от страха и грижата. Според Киркегор „индивидът трябва да извърши своя „скок във вярата“, да открие у себе си задачата, която му е поставена, и осъзнае отговорността си по отношение на нея дори ако опитът завърши с неуспех“¹¹. В този смисъл е и изказването на главния герой в края на произведението, че дезертирайки, той „не бяга от задълженията си, а тича към тях“, и че сега той „има задължения към себе си“ (541). Но в действителност остава само надеждата, защото в своето общество героят не може да постигне екзистенцията и отново попада в кръга на безсмислицата.

В обществото, в което живеят героите, ужасът и грижата са единствената реалност, но те са породени от конкретната заплаха за тяхното съществуване. Парадоксът е, че тази заплаха идва не толкова от врага, колкото от „бойните другари“, от сънародниците. По този повод например един от героите разсъждава, че „във всички фашистки танкове, самолети или подводници, минохвъргачки или бълващи пламък огнепръскачки... нямаше хора, които да го мразят повече“ (105).

Съзнанието за една неестествено враждебна жизнена среда довежда до пълно объркване и вцепенение героите, прави още по-осезателен техния ужас и страх. Първите седемнадесет глави убедително внушават идеята за съществуването на един омагьосан кръг, където времето е „спряло“; човешките действия се повтарят с упорита монотонност и еднообразие. Композицията на тази част от романа също засилва идеята за безизходната на един затворен кръг — седемнадесетата глава ни връща отново към първа — болницата. За да развие още по-убедително тази идея, авторът използва инверсия на времето, т. нар. инверсия на типа безкрайност, характерна за екзистенцията в безсмислено, безкрайно повтаряне на едни и същи процеси: вечността в този кръг се трансформира във вечна глупост и безпътница.

На преден план са изведени сюжетното и психичното време на героя, като психичното е по-сгъстено и динамично. Разкриват се предимно минали събития, които „оживяват“ в психичното време на героя. Чрез тях се прави опит

¹⁰ Heidegger. Sein und Zeit. Halle, 1941, S. 384.

¹¹ A Dictionary of Modern Critical Terms. Ed. by Roger Fowler, Routledge & Kegan Paul, London, 1973, p. 63.

за преосмисляне на безперспективността и се търси начин за излизане от затворения кръг на безсмисления човешки живот. Йосарян се стреми да направи своя „избор“, т. е. да осъществи себе си. Изборът съществува като основна категория в екзистенциалистката философия, но практически той не може да бъде начин за решаване проблемите на личността, защото е съвсем свободен и не се основава на никаква йерархия от ценности. В този смисъл е илюзорен и изходът, който главният герой открива за себе си.

В романа обективното време, поместващо безсмислието, се „отмерва“ чрез периодическото увеличаване броя на задължителните полети, което служи за ориентир при определяне последователността на летателните операции, а оттам и приблизително многомерната „холографска“ хронология на събитията, но и тук се повтаря същата безперспективност и налудничавост. Получава се така, че самата лишена от смисъл човешка дейност обезсмисля и обезценява обективния ход на времето и на този фон се постига адекватно отчуждение. Като илюстрация могат да послужат репликите, които си разменят пилотите след поредната операция:

„Хей, Арфи, улучихме ли целта?

— Каква цел? — казваше капитан Ардвак, пълничкият шурман, който пушеше дула, объркан от купчината карти, които бе разхвърлял до Йосарян в носа на самолета. — Мисля, че не сме още стигнали до целта. Стигна ли сме?

— Йосарян, попаднаха ли бомбите в целта?

— Какви бомби? — отговори Йосарян, който единствено се интересуваше от флака.

— Е, какво пък — запяваше Макуот, — кой дава пет пари“ (42).

Зад думите на героите, отчуждени от действителните духовни ценности, прозира пълното равнодушие по отношение на техните постъпки, действия и цели. За тях животът до такава степен се е изпразнил от съдържание, че те „не дават пет пари“ за действителните последствия от техните операции. Съвсем естествено е, че в това състояние на пълен застой и атрофия на нормалните човешки ценности героите не са в състояние да забележат и оценят обективния ход на времето, с което би трябвало да са свързани социалните им проблеми. Тъй като обективното време е почти елиминирано, за тематичното развитие на романа изключително значение придобива сюжетното време. Именно в този смисъл говори Маргвелашвили, според когото „ние трябва да знаем къде фигурира сюжетното лице (сюжетният предмет) в съдържанието на повествованието, за да имаме адекватна представа за него. Въпросът „къде“ означава тук как сюжетното време и сюжетното лице се появяват в сюжета. Тук става въпрос за специфично сюжетно време, което „не протича“, а остава в съзнанието на читателя като задължително звено в тематичното развитие на сюжета.“¹² Такъв смисъл придобива сюжетното време на смъртта на Сноудън, което се появява в глава 4, 17, 30, 32 и 41 и има различна интензивност и продължителност. Читателят наистина получава убедителна и адекватна представа за него като една дълбока психотравма, нанесена на главния герой, която той непрекъснато се стреми да преодолее и която го подтиква към преосмисляне на своето съществуване и поддържа постоянното състояние на страх и безизходица. Смъртта на Сноудън е нагледен пример за разрушителната сила на времето на обезценения социален живот, проявяващ се в игнорирането и ограничаването на екзистенцията. Това сюжетно време се появява винаги когато главният герой попада в „погранична ситуация“, в която се проявява екзистенциалното време. Структурата на романа фактически илюстрира дейността на психотерапевта, който чрез психоанализа, чрез „непрекъснато превъртане“ в съзнанието на болния причината за нанесената му травма се стреми към сублимация. С това се обяснява и йерархичната циклична структура

¹² Г. Т. Маргвелашвили Сюжетное время и время экзистенции. Тбилиси, 1976, с. 13.

на основните сюжетни времена. В момента, в който Йосарян осмисля споменатия епизод, той прави опит да се излекува от травмата, да направи своя избор в „пограничната ситуация“ и съответно да постигне сублимация.

Изборът на мястото на действие — обикновено затворени пространства, конструирани от човека и функциониращи в неговата ценностна система — болницата, военния стол, самолета, избата, хотела — не е случаен: те внушават идеята за ограниченост на екзистенцията. Сюжетното време на болницата има особено смислово и композиционно значение — в него се осъществява протичане на индивидуалното време на героя, а заедно с това се прокарва идеята за застой и липса на всякаква перспективна алтернатива, тъй като е изгубено четвъртото измерение, т. е. прогресът, и е игнориран основният закон на битието — движението като ценностнообразуващ процес. При всяко увеличаване на полетите героят търси изход в бягството си в болницата, но в действителност това не е разрешение на конфликта. Това е също израз на една абсурдност — да се търси спасение от „истинския“ живот там, където има само болни. Но се оказва, че климатът в болницата в някои отношения е много „по-здоровословен“ (206) и че тези, които са извън нея, са действително неизлечимо болните.

Такава композиция на романа не е организирана по естествената линейна последователност на времето, а чрез съществуването на основни и второстепенни сюжетни времена с различни измерения, които имат определено място и значение в поетиката на творбата. Те са разположени в индивидуалното време на героя и тяхното ритмично повтаряне носи определено смислово и тематично значение. Такова е например сюжетното време на героя Майлоу, което има свой индивидуален ритъм и характеристика на психичните преживявания на фона на екзистенциалното време. Развитието на двете основни теми — на Майлоу и на Йосарян — е противоположно: докато пространственото поле на героя Майлоу се увеличава, то това на Йосарян се стеснява; докато Майлоу преуспява, но се отдалечава от духовните ценности, Йосарян агонизира, но се приближава към екзистенцията, т. е. съществуването. Постепенно Майлоу се превръща в свръх-същество, неговата характеристика е пространствена, но статична, без темпорални белези. Тук по отношение на времето се проявява абсурдният стремеж то да се „убие“ и да бъде заменено с една обезценена и обезсмислена вечност. По този начин авторът се стреми да внуши могъществото и решаващото значение на световната икономическа империя на Майлоу — най-съвършения институт за потискане и в крайна сметка за психическо травматизиране. Икономическият ръст на капиталистическата държава става за сметка на духовните ценности. Нито един от институтите в тази социална система не е в състояние да изпълнява функциите си: лекарите не могат да лекуват, генералите не са способни да командуват, агентът от контраразузнаването се разконспирира още след пристигането си, специалистът по китове от Харвард бива най-неочаквано отвлечен поради дефектен анод в кибернетичната машина, военният свещеник е една от най-безползните и безпомощни фигури. Чрез безмилостното осмиване на американската армия се разбива митът за нейните морални качества и висок боен дух. Подлага се на съмнение ценностната мотивация, заради която тя съществува. Прицел на авторския сарказъм са глупостта и неспособността на командния състав, което най-добре се илюстрира със следния диалог, започващ с репликата на полковник Каргил:

— „Всеки глупак днес може да спечели пари и повечето глупаци наистина печелят. Но какво да кажем за хората с дарование и ум. Посочете ми например един поет, който трупя пари? —

— Т. С. Елиът — каза бившият ефрейтор Уинтъргрийн в стайката си, където разпределяше писмата на щаба на 27-а въздушна армия и тръшна телефонната слушалка, без да каже името си.

В Рим полковник Каргил остана смаян.

— Кой беше? — запита генерал Пекъм.

— Не зная — отговори полковник Каргил.

— Какво искаше?

— Не знам.

— Какво каза?

— Т. С. Елиът.

— Какво е това?

Полковник Каргил също се чудеше“ (49)

Не след дълго в целия щаб настъпва паника, особено след като става известно, че Т. С. Елиът не е нито нов шифър, нито парола.

Чрез злъчното осмиване на офицерите Хелър разкрива не само тяхната неграмотност и тъпота, но и липсата на каквито и да е „патриотични“ цели и нравственоценностна ориентация. Те използват войната само като средство за забогатяване, а цената, с която плащат, е животът на обикновените летци и нравствените ценности. Армията е институция, създадена да защитава интересите на държавата. В дадения случай тя не само не изпълнява своите регулативни функции, но и достига до парадоксалното положение да унищожава дори това, в името на което съществува. Обществото и неговите институти са отчуждени от нравственоценностната система и не могат повече да защитават интересите на личността — нещо повече, те я травматизират и разрушават. Създава се мъртво отрицание; обществените институти функционират в името на някакви ценности, но постигат разрушението им, без да са способни да създадат нови. В този случай се получава не само затворен кръг, но и деструкция. Културата на такава социална система също не функционира така, че да може да сублимира инстинктите на човека. Поведението на героите е изведено и мотивирано предимно на подсъзнателно ниво. Обезнравствените инстинкти са определящи. Действията на главнокомандуващите се диктуват главно от инстинкта за разрушение и инстинкта за власт. В действителност обществото генерира такива личности, които го разрушават. То действа като психично болен и духовно или физически унищожава своите членове. Сферата на съзнателната дейност на личността се стеснява извънредно много. Отсъствието на ценностна ориентация и рационална мотивация обосновава и неадекватното поведение на героите, което в много случаи е патологично отклонение от нормалното: Макуот намира отдушник за изтерзаната си психика в опасни, бръснещи полети над палатките, което довежда до неслепата смърт на пилота Кид Сампсън, а впоследствие — и до самоубийството на Макуот; Хавърмуйър прекарва свободното си време, като се усъвършенствува в стрелба по плъхове: майор де Къвърли — в хвърляне на подкови по игрището. Различното протичане на индивидуалното време на героите, различната интензивност илюстрират степента на отклонение от нормалното. Особено показателен е случаят с Дънбар, който упорито се стреми да удължи своя живот, като скупае, защото времето минава бавно, но в същност постига противоположното — „Дънбар толкова се мъчеше да удължи своя живот, че Йосарян го помисли за умрял“ (16). Чрез парадокса още по-убедително звучи мотивът за „загубеното време“, който преминава през целия роман и служи като организиращ композиционен и идеен компонент. Той също изразява една ценностна деструкция, защото безсмислените занимания на героите внасят идеята за отчуждаване на индивидуалното и общественото време от човешката същност. Обективното време се превръща в индивидуално, когато е

осъзнато и изживяно от човека. Трябва да се подчертае, че индивидуалното време на героите протича различно. Най-интензивно е това на главния герой, който чрез спомените си и особено чрез натрапничавия спомен за смъртта на Сноудън се стреми да осмисли и разбере своя живот. Изключителният акцент върху спомена като организиращо събитие, което лежи в миналото, но свързва минало, настояще и бъдеще, напомня на подхода на Пруст към този компонент „като опорна точка в неговата философия и поезика, основа на неговото „намерено време“¹³. Мотивът за „намереното време“ започва да звучи в предпоследната глава, озаглавена „Сноудън“, където главният герой успява да преосмисли и да се освободи от натрапчивите си спомени и да се обърне към бъдещето. В същност той постига психотерапия чрез самоанализа. Бъдещето не е представено като нещо конкретно, към което той се стреми, а като пространствено-временно поле, към което отива. Може да се каже, че авторът прокарва идеята за един атеистичен екзистенциализъм, който отстоява „позицията на предизвикателството“¹⁴. Колкото и да е парадоксално, такъв екзистенциализъм е едновременно скептичен към възможността за трансценденцията, но и е насочен към нея. Животът се представя като затворен кръг, но се оставя открит път за отделната личност. Стремжът на Йосарян към някакво ново бъдеще, колкото и неопределено да е то, към някаква друга форма на екзистенция говори вече за едно осъзнаване и оценяване на времето от страна на героя, защото според думите на Гюйо „времето би затворило достъпа към себе си за такова същество, което нищо не желае. Бъдещето не е това, което идва към нас, а това, към което ние отиваме.“¹⁵ От момента, в който Йосарян осъзнава необходимостта да действа, сюжестът следва хронологическата последователност на събитията, които моделират едно съзнателно, целево движение.

Въпреки че в романа за героя е намерен „изход“ от омагьосания кръг на параграф 22, в действителност той не разрешава неговите социални проблеми. В него е заложено активно, положително начало, но за съжаление бунтарският му дух поема съвсем погрешна посока, тъй като социалната система в Швеция не може да му предостави това, от което той в действителност се нуждае. Авторът не успява да се издигне над основните положения на екзистенциалистката философия. Тъй като не е в състояние да посочи изход от кризата, Хелър се задоволява с функцията на психотерапевт по отношение на едно невротическо болно общество, опитвайки се да сублимира негативните страни чрез катарзиса.

Проблемът за времето, който изпълнява важна художествена и идейна функция, засяга всички компоненти на художествената творба — сюжет, композиция и стил, които съществуват един посредством друг и се отразяват един в друг въз основа на споменатия вече холографски принцип. Основните белези на композицията и сюжета се откриват и в стила, който също внушава абсурдността и ирационалната логика на изобразената действителност, невъзможността за комуникация и нормални човешки отношения. Типичният за романа стил като форма на изразяване се долавя най-ясно в диалозите. Част от диалога, който се води по време на съда над Клевинджър, може да послужи като илюстрация:

- Вие сте дрънкало и кучи син, нали?
- Съвсем не, сър.
- Не ли? Значи, ме наричате мръсен лъжец?
- О, съвсем не, сър.
- Искате да се заяждате с мен, а?
- Съвсем не, сър.
- Вие дрънкало и кучи син ли сте?

¹³ Р. Ликова. Писатели и време. С., 1968, с. 50.

¹⁴ A Dictionary of Modern Critical Terms. . .

¹⁵ Вж. Дж. Уитроу. Естествена философия времента. М., 1964, с. 70.

— Съвсем не, сър.
 — Дявол да го вземе, наистина искате да се заяждате с мене. Още малко и ще скоча през тази голяма маса да ви разпоря вонящото страховито тяло и да ви разкъсам на парчета.
 — Разпорете го, разпорете го! — извика майор Меткаф.
 — Меткаф, ти си вонящ кучи син. Не ти ли казах да си затваряш вонящата, страховита, глупава уста?
 — Е, Меткаф, постарайте се да си затворите глупавата уста и може би по този начин ще научите как да я затваряте. Чакайте, докде бяхме стигнали? Прочети ми последния ред.
 — „Прочети ми последния ред“ — прочете ефрейторът, който знаеше стенография.
 — Не моя последен ред, глупако — изкрещя полковникът. — Последния ред на някого другито“ (101).

Подобен открит диалог може да продължи безкрайно, защото е лишен от елементарна логика и завършена мисъл. Зад прозрачността му ясно се долавя абсурдността и изкривената човешка психика. От друга страна, хуморът в такъв диалог служи като сублиматор на нервните напрежения на героите, начин временно да се уравни ужасът, в който те живеят. Смешното в романа варира от глупавата, наивна шега до жестокия, садистичен смях, придаващ особен вид на лицето на смеещия се, който може би в еднаква степен изразява смях и болка. Това в същност е пак израз на наличната абсурдна ситуация. Смяхът в романа изпълнява също катарзисна функция: чрез изкривяването на представите ни за нормалното и ненормалното, за логичното и неразумното, смяхът по думите на Исак Паси „така нарушава нормите, че навежда на най-сериозни размишления и предизвиква най-дълбоки чувства за естеството на тези норми или начина, по който се нарушават“¹⁶, а оттам и за изхода от дадената ситуация.

В основата на поетиката на романа е заложена идеята за затворения кръг на ужасите, който се определя от прогресивното девалвиране на човешките ценности и на функциите на обществените институти. Според екзистенциализма дори и езикът, „най-явният институт, се възприема вече като комплекс от цебализирани структури, които пречат на комуникацията и дават ограничен контрол върху емпиричния свят“¹⁷. Деформираността и абсурдността на света, който Хелър изобразява, рефлектират и в налудничавостта на съдържанието, предадена чрез широкото използване на принципа на семантични стълкновения, а също така на хипербола, антитеза, контаминация. Тези похвати са основни при характеризирането на персонажите — „Дънбар е един от най-предните, най-малко самоотвержените хора в целия свят“ (22), „Тексасецът се оказа добродушен, благороден и обичлив. След три дни никой не можеше да го понася“ (16), „Клевинджър беше от ония хора с много голяма интелигентност и никакъв разум“ (88). По този начин — да цитираме отново Исак Паси — „смешните противоречия и антитезата нарушават не само нормата на явлението. . . , но заедно с това и нормите на неговото възприемане“¹⁸. Налудничавостта на съдържанието, безконечните, лишени от смисъл диалози внушават идеята за хаоса, който цари във всяка сфера на живота и който не може да се предаде с традиционния граматичен и логичен изказ, докато реакциите и жестове — обикновено фарсови и гротескни — „материализират“ ужаса на героите. Използването на гротеската не е случайно. Специфичният характер на това изразно средство, обусловено от острото сблъскване на несъвместими елементи — на комичното с грозното и ужасното, — определя и предпочитанията към него при изобразяване на сложната, противоречива и жестока действителност, която писателят пресъздава. Филип Томпсън правилно отбелязва, че „неслучайно гротеската е предпочитана в изкуството и литературата на общества и епохи, за които са характерни борби, радикални промени или размирици“¹⁹. От особено значение е

¹⁶ Исак Паси. Смешното. С., 1979, с. 22.

¹⁷ A Dictionary of Modern Critical Terms, p. 63.

¹⁸ Исак Паси. Смешното, с. 162.

¹⁹ Philip Thompson. The Grotesque. Methuen & Co. Ltd., 1972, p. 11.

реакцията, която тя предизвиква у читателя — смях, от една страна, ужас и отвращение — от друга. Независимо от това, кой елемент преобладава, мисълта на читателя е ангажирана, защото гротеската предизвиква едновременно емоционална и интелектуална реакция. Специфичното смесване на несъвместими елементи се отразява и в самия текст, в ужаса, който съдържанието внушава, и комичния, понякога лекомислен тон, с който е предадено то. Много често съотношението между комичното и ужасното е непропорционално и варира от лека насмешка до зловещ хумор. Трудно бихме могли да определим кое от двете преобладава в сцената, описваща нелепата смърт на героя Кид Сампсън, причинена от Макуот:

„Един ден той внезапно изтреща над него (Йосарян) със самолета си, изскачайки от тихата далечина, профуча безмилостно със страшен, тътен, грохотен рев по бреговата линия над люлещия се сал, на който русият, бледен Кид Сампсън, чие голю, мършаво тяло се виждаше от толкова далеч, подскокчи палячовски да пише крилото в момента, в който някакъв случен порив на вятъра или дребна грешка на сетивата на Макуот спусна бясно летящия самолет достатъчно ниско, за да пререже нещастника през кръста с една от перките си.

Дори и хора, които не бяха там, си спомняха живо и точно какво се случи след това. Едно съвсем тихо и кратко „ест“ се промъкна доловимо през оглушения смазващ вой на самолетните мотори и само двата бледи, мършави крака на Кид Сампсън, още някак си свързани с нишки при кървавите, отсечени хълбоци, останаха да стърчат свършено неподвижно на сала за известно време — стори им се, че мина цяла минута или две, преди да се катурнат назад във водата със слаб, отекаващ плъсък, обръщайки се така, че само пръстите на краката и бледите като гипс ходила гротескно се показваха над вълните“ (410—411).

Читателят е шокиран от ужасяващите, силно натуралистични подробности в сцената, но същевременно е провокиран към смях от начина, по който е предадено съдържанието, макар този смях да има зловещ оттенък. Чрез оприличаването на героя на „палячо“ авторът го снижава до персонаж в комична сцена. Филип Томпсън развива идеята, че „има нещо потенциално гротескно в марионетки, роботи и други подобни. Одушевени, приличащи на човек, а в същото време безжизнени, те са едновременно комични и зловещи. И обратно — човешко същество, оприличено на марионетка или робот, е също гротескно, комично и едновременно с това — по особен начин смуцаващо. Оттук и характерното описание на мъртви тела, лежащи в гротескни пози, в каквито застават марионетки или кукли, с крайници и глави в неестествени положения.“²⁰ „Белите като гипс ходила“, гротескно показващи се над водата, будят асоциации с бялата гипсова маска на клоун, които се засилват от палячовския жест на героя да докосне крилете на самолета. Тези асоциации влизат в остро противоречие с потресаващата жестокост на сцената. Целта на Хелър е да покаже ужаса и лудостта, до която войната докарва хората, обезчелеността на човешкия живот, изкривяването на психиката, водещо до състояния и реакции, чужди на човешката природа, ужасът и шокът от които предизвиква болезнен смях. Гротеската в описаната сцена е използвана като силно, активно средство за разобличаване на античовешки и садистични реакции, чиято проява се обуславя от войната. Тя води до пълното унищожаване на хуманното начало у човека.

Направените дотук изводи доказват, че твърдението, че романът е „безформен“, е неоснователно. Художествената форма по най-убедителен начин подкрепя идеите, внишени от съдържанието. Всички елементи в стихката на романа оформят една ясна „холограма“, която убедително изразява идеите на автора.

Новият подход към третирането на темата за войната и новото художествено виждане водят до характерни промени в жанра на военния роман: промененото съотношение между композиция и сюжет, изключителната концентрация върху проблема за времето, което пък води до засилена художествена условност на времето и заедно с такива изразни средства като иронията и гротеската по-

²⁰ Philip Thompson. The Grotesque . . . , p. 35—36.

стига активизация на човешкото съзнание и предполага богато диалектическо мислене.

За автора капиталистическата държава и нейните институти действуват като травмиращи психически невротик и в този смисъл може да се твърди, че романът е конструиран с цел да осъществи определени катарзисни функции по отношение на съвременното американско общество.

„Параграф 22“ е важен за нас не само с антивоенната и антимилиитаристичната си насоченост, но и с разбулването на мита за „неограничените възможности“ на американския начин на живот. С оригиналното и умело използване на иронията, сарказма и гротеската романът се нарежда между най-добрите реалистични сатири. На този сатиричен ефект до голяма степен се дължат изобличителният патос и популярността, с която се ползува тази творба.²¹

II. ЖАНРОВИ И СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННИ ОСОБЕНОСТИ НА РОМАНА „КЛАНИЦА 5“ НА ВОНЕГЪТ

Жанровото своеобразие на творбите на Вонегът е проблем, който продължава да привлича вниманието на критиката и изказаните мнения съвсем не са еднотонни. Тъкмо поради тази причина всеки анализ на негово произведение би трябвало да започне с уточняване на жанровите особености. Докато някои критици, например Уилис Макнели, определят романите му като научна фантастика,¹ други са склонни да го отнесат към литературната традиция на Джеймс, Фолкнър, Джойс.² Доналд Лоулър счита по аналогия на американския уестърн, че Вонегът следва модела на „космичния уестърн“ (space opera),³ където асоциациите със сюрреализма, научната фантастика и анекдота са използвани за представяне на едно космично, нетрадиционно виждане на света. „Кланица 5“ е наистина необичайна със стил и форма книга, „в стила на телеграфично-шизофреничните разкази за планетата Тралфамадор“⁴, както пояснява авторът в началото на произведението. Романът изглежда още по-необичаен, като се има пред вид неговата тема — централно събитие е безсмислената и катастрофална бомбардировка на Дрезден от американците през Втората световна война. Като най-зряла изява на автора „Кланица 5“ съдържа всички типични черти на неговия художествен почерк. Съветският литературовед Менделсон определя жанра, в който Вонегът пише, като „фантастична сатира“⁵. Фантастичният, сатиричен и пародичен елемент е нашироко изследван от критиците на Вонегът. Все пак остава недостатъчно изяснен един важен аспект — необикновеното разнообразие от жанрови форми в неговите творби — цитати от произведения, от исторически документи, пасажи, отразяващи исторически събития, които се дават редом с фантастични събития, смесването на проза с поезия, използването на епистолярната форма, на разказ в разказ, илюстрациите, които придружават произведенията, изключителното многообразие на информация и идеи. Ние считаме, че творбите на Вонегът могат да бъдат съотнесени с литературната традиция на Рабле, Суифт, Волтер, чиито произведения представляват различни етапи в развитието на Мениповата сатира. Изследвайки особеностите на сатирата на Вонегът

²¹ Всички преводи от английски и руски език са на автора с изключение на „Параграф 22“.

¹ Willis McNelly. Kurt Vonnegut as Science-fiction Writer. — In: Vonnegut in America. Ed. by Jerome Klinecowitz and Donald Lawler, Delacorte Press, Seymour Lawrence, 1977, p. 89.

² Karen and Charles Wood. The Vonnegut Effect: Science Fiction and Beyond. — In: The Vonnegut Statement. Dell Publishing, New York, 1978, p. 140.

³ Donald Lawler. — In: Vonnegut in America, p. 61.

⁴ Кърт Вонегът. Кланица 5, С., 1977, с. 5. По-нататък ще се отбелязват само страниците по това издание.

⁵ М. О. Менделсон. Американска сатирическа проза XX века, М., 1972, с. 306.

гът, Конрад Феста споменава, че се използва реквизитът на Мениповата сатира,⁶ но не изяснява спецификата на този жанр и как той се проявява в конкретния случай. Съветският литературовед М. Бахтин в своя проникновен анализ на жанра и неговото обновяване в творчеството на Достоевски предлага термина „менипея“⁷; Нортроп Фрай, поставяйки на първо място изключителната ерудиция, която тези произведения демонстрират (Бътлър, Суифт, Рабле), тяхната енциклопедичност, се спира на термина „анатомия“⁸, повлиян от заглавието на произведението на Бътлър — „Анатомия на меланхолията“. Според критика именно античният жанр на Мениповата или Варониевата сатира дава възможност да бъдат класифицирани и намерят своето място в литературната традиция такива произведения като „Тристрам Шенди“, „Анатомия на меланхолията“, „Дон Кихот“, „Гаргантюа и Пантагрюел“ и др. Основните характеристики, които обединяват тези творби, откриваме както в „Кланица 5“, така и в цялото творчество на Вонегът.

Менипеята е изключително гъвкав жанр, който успешно може да се комбинира с други жанрове в рамките на едно произведение, предимно за сатирични цели. Възникнала като един вид художествен антипод на високите жанрове, тя изразява едно критично отношение към изобразявания обект, борави по-малко с характеристиките, отколкото с умствената нагласа, дава предимство на идеите и интелектуалния облик на обществото. Най-често в най-добрата си форма менипеята представя една сложна картина на света под формата на дадено съзнание, светоусещане. Многообразието от идеи, факти, умствени постройки и позиции обосновава и разнообразието от жанрови форми и изразни средства, чието нетрадиционно и често провокиращо съчетание има за цел да активизира мисълта на читателя, да го накара да види своя „познат“ свят от различни перспективи, да преразгледа основните положения на мирогледа си. Многозначността на образите според Г. Гачев се явява вследствие на „многоракурсността“ на съвмещаването в един образ на различни зрителни точки и на различни плоскости. . . Това довежда до многообразие на образните форми на новото време, чак до самото появяване на полифоничния роман на Толстой и Достоевски.⁹ Един от изразите на полифоничност е представянето на различни интелектуални позиции, без нито една от тях да бъде доминираща. Основният белег на героите на Вонегът е тяхната ролева същност: натрапването на чужда на героя жизнена концепция или неестествена ситуация, които го принуждават да действа от позициите на ново, чуждо му съзнание, което е в разрез с неговото собствено. Такива герои са патологично раздвоени в борбата между двете им същности и това именно определя тяхното битие. Авторовият глас влиза в диалог с тези герои, той общува и с второстепенните персонажи, полемизира и със самия себе си. Съзнанието на разказвача, който в „Кланица 5“ съвпада с автора, не се натрапва, то е също „безкрайно и незавършено“ като това на неговите герои.

Предмет на диалозите и споровете са актуални, парливи въпроси на деня, което и определя изключителната злободневност на този жанр и заради което Бахтин го нарича „енциклопедия на съвременността“ (137). Нетрадиционният подход към темите дава предимство и на нетрадиционни, особено за военната тематика, изразни средства — преди всичко смелото, екстравагантно съчетаване на несъвместими и разнородни неща, резки контрасти, неочаквани метаморфо-

⁶ Conrad Festa. Vonnegut's Satire. — In: Vonnegut in America, Delacorte Press, 1977, p. 144.

⁷ М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976, с. 126. По-нататък ще се посочват страниците по това издание.

⁸ Northrop Frye. Anatomy of Criticism. Princeton, New Jersey, 1973, Theory of Genres, p. 309.

⁹ Г. Гачев. Развитие на образното съзнание в литературата. — В: Теория литератур, М., 1962, с. 242.

зи, които нерядко са свързани с изобразяването на ненормални психични състояния на човека.

Полифоничният принцип на художествено мислене обуславя разностилието и многотонността в съвременния вариант на менипеята, което често се постига чрез вмъкването жанрове. В тях се разкриват в нова светлина идейно-художествените възможности на словото като литературен материал. Съпоставянето, редуването, пародирането на различни стилове, гласове, тонове е също своеобразен диалог, своеобразно взаимодействие на различни съзнания.

Като най-типичен елемент на менипеята можем да определим свободното, произволно опериране с времето. Пространствено-временният континуум нараства необикновено много — той включва космичното пространство и време, подземния свят. Свободното пътуване във времето и пространството дава основание на някои критици да считат произведенията на този жанр само фантастични поради явната прилика с измислицата, с фантастичното. Тук трябва да посочим една съществена разлика. Светът на чистата фантастика е от начало до край фантастичен — той е даден като такъв със започването на произведението и до края остава такъв — например светът на приказките за вълшебствата. Трябва да се отграничи свободната игра на въображението от интелектуалната измислица, в която винаги можем да открием черти от нашия реален свят. По този повод Рудолф Шмерл говори за два вида въображение — „дисциплинирано“, което служи на някаква цел и има пряко отношение към действителността, и за „недисциплинирано“ въображение.¹⁰ При менипеята фантастичният елемент е подчинен, той изпълнява строго определени функции. Именно затова преходът от реални към фантастични събития се приема като нещо естествено и обосновано от темата и идеята на автора. В много случаи във фантастичните ситуации откриваме една възможна проекция на съществуващи аномалии в действителния живот, чието задълбочаване би довело до състояния, изобразени във въображаемия свят. Това е валидно особено за творчеството на Вонегът — неговата измислена високоавтоматизирана и напълно дехуманизирана цивилизация на планетата Тралфамадор е една възможна проекция на земната технически напредваща и емоционално и морално обедняваща цивилизация. Упоритото настояване на необходимостта от корекция, за съществуването на дълбока криза в обществения и личния живот на хората определят менипеята като „универсален жанр на последните въпроси“ (Б., 167). Героите са изправени на екзистенциалния праг, те винаги се намират в изключителни ситуации и търсят отговор на въпроси от жизнено важно значение. По отношение на „Кланица 5“, както и по отношение на цялото творчество на Вонегът не може да има съмнение, че фантастичният елемент се използва като оръдие на сатирата.

Въвеждането на измисления свят на планетата Тралфамадор е с цел „да се предпишат необходимите оптични стъкла за земните души. Според Били много от тези души бяха изгубени и нещастни, защото не можеха да видят така добре, както неговите дребни, зелени приятели от Тралфамадор.“¹¹ Оптичните стъкла имат за цел да открият на хората тайната за тяхното нещастие, следователно необходимо е търсене на правдата. По време на това търсене експериментират както авторът и героят, така и читателят. Фантастиката е мотивирана вътрешно и е подчинена на чисто идейни цели. Изпитването на идеята в търсене на правдата е една от основните характеристики на менипеята. Търсенето на правдата в „Кланица 5“ е търсене на реалните нравствени ценности. На изпитание се подлагат голяма част от идеите, върху които се крепи американското общество на свобод-

¹⁰ B. R. Schmerl. Fantasy as Technique. — In: The Virginia Quarterly Review, Summer, 1974, p. 646.

¹¹ Кърт Вонегът. Кланица 5, с. 26.

ната инициатива и които в края на краищата се оказват пагубни за човешката душевност. Авторът се стреми да събуди притъпеното и объркано чувство за нравственоценностна ориентация у своите сънародници, вследствие на което те приемат за естествени явления с определено ненормален, деструктивен характер. В съвременна Америка се счита за изключително доблестна постъпка участието във войната във Виетнам. „Синът на Били имаше много неприятности в училище, но после влезе в редовете на прочутите Зелени барети. Той се оправи, стана чудесен младеж и се би във Виетнам“ (23). Тази характеристика сама по себе си представлява унищожително и язвително разобличение на най-висшите идеали, предложени на американската младеж. Иронията изразява и авторовото възмущение както от явната подмяна на истинските ценности с фалшиви, така и от пасивността, с която обществото възприема тези изкуствени и чужди идеали, без да желае да види опасността, която те носят. На стилово ниво тази несъвместимост между автентичните, потъпкани идеали и новите, натрапени ценности се реализира чрез оксиморонни съчетания и внезапни обрати в логическата постройка на мисълта. Тези търсения и изравняния от съзнанието на реалните ценности са пронизани от философската идея за противоречието между външната форма на нещата и тяхната същност. Това несъответствие между външната форма и съдържание, идеал и действителност се търси и открива в различни сфери на човешката дейност, в различни прослойки на обществото, което в структурата на произведението става възможно благодарение на специфичната организация на сюжета и композицията.

Експериментите в областта на фантастичното и на пространствено-временните отношения са съчетани с една необикновена мобилност на гледната точка, с непрекъсната промяна в перспективата. Това до голяма степен благоприятствува развитието на авантюрният сюжет, където героят е лишен от всякаква устойчива социална локализация, вследствие на което изпада в най-невероятни и критични ситуации, сблъсква се с хора от различни социални прослойки, влиза във взаимоотношения с тези хора. Сюжетът на биографичния роман не разрешава такава свобода, защото социалната характеристика на героя определя типа хора, с които той общува, а оттам — приблизително и основните факти и събития в неговия живот. Те се характеризират и с относителна типичност за тази обществена прослойка, към която принадлежи героят. Подреждането на събитията се извършва въз основа на причинно-следствените връзки, които моделират едно векторно разгръщане на действието чрез хронологичното повествование. Постъпките на героя са мотивирани от развитието на неговия характер, от предишния му жизнен опит, който определя и качествените изменения в характера. Биографичното време и хронологичното повествование дават представата за стабилност, определеност и компактност между героя и неговия свят, между характера и сюжета. Поради тази причина биографичният сюжет се оказва неадекватен за пресъздаването на един разпадащ се, ентропичен свят, който поради липса на определени норми във взаимоотношенията между хората и на нравственоценностна ориентация постепенно се приближава към хаоса. Основната идея за деструкция във всички сфери на обществената и личния живот определя спецификата на характерите, сюжета, композицията, пространствено-временните отношения и образността в романите на Вонегът. Социалната неопределеност на главния герой в неговите романи му разрешава да бъде това, което не е, да играе различни роли, да прекроча всякакви йерархични граници, което много често води до недоразумения, нелепи грешки и създава специфично, весело, карнавално настроение. В художествения план на авантюрният роман пресъздаването на този образ довежда до карнавализация на жанра. Свободното движение на героя в обществената йерархия, общуването му с хора с различна интелектуална нагласа и различен тип социално мислене водят до поставянето

на най-парливите и актуални въпроси на деня, което и определя острата проблемност, характерна за жанра.

Според Н. Фрай „интелектуалната структура, изградена от сюжета (в менипееята) позволява резки дислокации в традиционната логика на повествованието, въпреки че това, което изглежда небрежност, отразява само небрежността на читателя или склонността му да преценява литературното произведение само от позициите на концепция, изградена изцяло въз основа на романа.“¹² В „Кланица 5“ имаме два вида повествование — на разказвача за себе си и на разказвача за главния герой на произведението Били Пилгрим, с когото заедно са преживели бомбардировката на Дрезден през Втората световна война. Обособяват се две сюжетни времена — на разказвача, където доминираше е хронологичното, биографично време, и на героя, който живее в свое индивидуално, психично време. Сюжетното време на разказвача разкрива историята на написването на книгата и включва лица и събития, имащи пряко отношение към нея. В хода на повествованието авторът влиза в диалогични отношения с различни хора: с таксиметровия шофьор в Дрезден, с филмовия продуцент, с прокурора — свидетел на катастрофата в Дрезден, с една майка, възмутена от „войнолюбивите, дърти мръсници“ от филмите. Героите изразяват мнения по различни проблеми от миналото и настоящето, но най-важният въпрос, по който са принудени да дадат мнение, е необходимостта от написване на книга за Втората световна война. Отношението им към това събитие е основен критерий за чувствителността на тяхната гражданска съвест, то определя и светуещането на всеки един от тях. Представянето на различни съзнания, диалогичната постройка на сюжета са още един елемент на менипееята, който откриваме в „Кланица 5“. Самата реч на разказвача е вътрешнодиалогизирана, пронизана с полемика.

Трябва да отбележим един интересен факт — на няколко места в романа авторът изпада в състояние, характерни за неговия герой. За първи път това става в първа глава, когато в самолета на път за Филадельфия той изгубва чувството си за самотичност и не може да се ориентира във времето:

„И аз станах антилице в бостонската мъгла и Лувтханза ме качи на миниавтобус с неколцина други антилица и ни изпрати в един хотел да прекараме там една антинош.

Времето не искаше да минава. Някой си играеше с часовниците — не само с електрическите, но и с тези, които се навиват. Секундарникът на моя часовник трепваше, изминаваше цяла година, после пак трепваше“ (20).

Както своя герой, авторът понякога изживява чувството за „несъществуване“ и излиза от обективния поток на времето. И разказвачът, и героят се намират в кризисен момент, на прага. Разглеждайки Нюйоркското световно изложение, авторът с тревога се запитва за настоящето: „Колко е широко, колко е дълбоко, колко мога да взема за себе си?“ (19). Диалогичната постройка на неговата реч засилва чувството за напрегнатост и тревога. Няма ли и у него тревожните симптоми на болестта на Били, и ако той ги е победил, кое е средството? Този пример е още едно доказателство на тезата, че фантастичното у „Вонегът“ служи на чисто идейни цели, то съдържа потенциалните възможности на бъдещето.

Антивоенната творба на писателя можем да определим като микрокосмос на цялото му творчество. Основните теми и идеи се появяват тук в най-изчистена и сгъстена форма: идеята за самоубийственото безумие на американското общество в разпалването на нови войни, за опасната склонност на хората да забравят за миналите световни катастрофи, за пагубното влияние на принципа на свободната инициатива върху духовните ценности на обществото, както и идеята за отговорната роля на ангажирания писател. Като доминира-

¹² N. Frye. *Anatomy of Criticism*, p. 310.

щи се очертават темите за опасността от Трета световна война, за физическата и духовната гибел, към която техническият прогрес в условията на капиталистическото общество тласка съвременния човек, за своеобразното съществуване на съзнанието на прага на безумието, за отчуждението между хората. Това са само част от темите и идеите, вметени в рамките на този кратък роман, в чиято тъкан е вплетен карнавализираният жанр на фантастичната импресия, където „съзнатата сатира“ се съчетава с фантастичните пътешествия с утопичен елемент“ (Б., 168). Нортроп Фрай развива идеята, че в съвременната литература рядко се срещат в чиста форма основните видове. Най-типични са случаите на взаимно проникване между романа и анатомията (по неговата терминология).¹³ В „Кланица 5“ традиционната утопия се трансформира в дистопия, в антиутопия, пред вид идейния замисъл на романа като антивоенно и антирежимно произведение.

Характерен е преди всичко образът на главния герой — болния от психическо разстройство Били Пилгрим, който се „откача от времето“ през Втората световна война. Той излиза от нормалния житейски коловоз, обществото го смята за невменяем. Дори името му го определя като скиталец, човек, който никъде не принадлежи и винаги търси нещо. Художественото осмисляне на разказа за Били се дава до голяма степен чрез съня, който е влязъл за първи път в литературата като художествено обобщение, в жанра Менипова сатира.¹⁴ Менипейното осмисляне трябва да се разграничи от епопейното, където сънят не създава втори план, а има пряко отношение към обикновения живот и се допълва с него. В менипеята се постига точно обратното — животът, видян насън, и реалният живот се развиват по различни закони, в тях се разкриват различни възможности за човека. Фантастичните пътешествия на главния герой във времето и пространството започват в сънно или полусънно състояние, при което миналото, настоящето и бъдещето се смесват:

„Били Пилгрим заспа като изкуфял вдовец и се събуди в деня на сватбата си. Той мина през една врата в 1955 и излезе от друга в 1941. Върна се обратно през същата врата, за да се намери в 1963. Той каза, че много пъти е виждал рождението си и смъртта си и безразборно навестявал всички събития между тях“ (23).

Фантастичните събития, предадени чрез сънищата на героя, буквално развенчават реалния живот. От друга страна, сънят е начин да се проникне в тайните на човешкото подсъзнание, да се открият травмите, които водят до криза в човешката психика. Свободното движение напред и назад във времето е отличителна черта на съвременния „психологически роман, както и предпочитанието към „психичното“, а не хронологично сюжетно време. „Кланица 5“ без съмнение е представител на този вид роман. Жанровите възможности на менипеята дават неограничени възможности за изследването на човешката психика, тя е „приспособена изключително за проникване в дълбините на човешката душа, за остро и открито поставяне на последните въпроси“ (Б., 164).

В образа на главния герой, „лудия“, болен от шизофрения Били Пилгрим, ясно проличава амбивалентният, сериозно-смехови образ на „мъдрия глупак“ от карнавализираната литература. Героят е успял да прозре същността на важни въпроси за своето и за общественото битие, за които другите дори не се замислят. В своята слепота и безразличие те приемат неговите разкази за Тралфамадор и проповедите му против Третата световна война за лудост. Сам Вонегът сравнява фантастичните пасажи в „Кланица 5“ с шута у Шекспир и казва, че „пътешествията до други планети, научна фантастика с предназначено злътващ характер, са еквивалент на честото извикване на шута за разясняване на

¹³ N. Frye. *Anatomy of Criticism*, p. 310.

¹⁴ М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски, с. 168.

нештата¹⁵. Авторът съвсем недвусмислено заявява за целите, на които служи фантастиката в неговите творби, а именно — да „помогне на хората да намерят отново себе си и своя свят“. Фантастичният елемент звучи като своеобразен саркастичен, горчив коментар в духа на традиционния трагичен шут, който единствен познава истината. Амбивалентността, характерна за този образ, намираме у повечето герои на Вонегът — Били, Роузотър, Ръмфорд и др. Откриваме най-типичната за менипеята тема — за човека, който единствен познава действителността, знае истината за хората и техните взаимоотношения, както и това, че всички го считат за луд. Но се оказва, че останалите са слепци и безумци, а Били е сгрян от вярата, че „ще утеша толкова много хора, като им каже истината за времето“ (25). Идеята за необходимостта от осмисляне и преосмисляне на времето, историческо, социално и индивидуално, се налага отново и отново в романите на писателя. Това съвсем не е случайно, тъй като проблемът за времето стои в основата на структурата на човешката личност. Били е единственият носител на истината в романа и този факт сам по себе си го обрича на самотничество. Своеобразната му непригодност към реалността е чудесно изразена в неговата шутовщина. Особено красноречива е сцената на пристигането на американските войници в Дрезден:

„Онова, което видяха, бе брадясалият Били Пилгрим в синя тога, сребърни обувки и с ръце в манишони. Той изглеждаше поне шестдесетгодишен. До Били бе малкият Пол Лазаро със счупената ръка. Той съскаше и се пенеше от бяс...“

Осемте смешни дрезденчани установиха, че стоте смешни същества са наистина американски бойци, току-що пристигнали от фронта. Те се усмихнаха и после се разсмяха. Ужасът им се изпари. Нямахте от какво да се страхувате. Това бяха осакатени човешки същества, по-смешни дори от самите тях. Това бе оперета“ (110).

Сцената е предадена в духа на гротесковия реализъм с характерните контрастни комични двойки — високия Били и малкият Пол Лазаро, преобличанията, смесването на несъвместими елементи — на военната обстановка с развлекателния, невинен характер на цялото зрелище. Героите са снизени до участници в комична оперета, те са не само „осакатени човешки същества“, но и пародия на войници. Цялата сцена на пристигането на „врага“ в Дрезден се превръща във фарс. Били е начело на парада — „оперетата мина през портата на гарата и замарширува по улиците на Дрезден. Били Пилгрим бе звездата“ (110). Виждаме героя в типичния карнавален образ на глупака-крал. Иронията още повече засилва нелепостта на ситуацията, имайки пред вид, че „Били не е в състояние нито да навреди на врага, нито пък да помогне на своите приятели“ (27). Чрез пародията и иронията, подменянето на високото с ниското, се постига развенчаване на самата реалност — на претенциите на американската армия за безупречност, висок боен дух и достойно поведение.

Със същия пародираш и насмешлив, на места саркастичен тон са предадени портретите на всички герои. Били е обрисван преди всичко като смешна фигура, той е „смешен на вид младеж — висок и слаб, с форма на шише от кока-кола“ (22). На друго място четем: „Били беше смешен — висок един и деветдесет, с ръце и рамене като голяма кибритена кутия“, който „ни най-малко не приличаше на войник. Приличаше на нечисто фламенго... Третият изстрел беше за нечистото фламенго, то се спря като заковано в средата на пътя...“ (29). Героите приличат повече на жалки, гротескни карикатури, отколкото на войници. Чрез оприличаването им на неодушевени предмети, на животни, булещи неприятни асоциации, и особено чрез употребата на среден род по отношение на героя авторът ги обезличава, принизява ги до по-низши същества, лишава ги от човешки облик. На няколко места те се сравняват с лъжици: „Били

¹⁵ Vonnegut in America, p. 90.

и жена му Валенция се сгушиха като лъжици в голямото си двойно легло“ (56), във вагона Били „се опита да се сгуши до другите като лъжица“ (109). Този образ възбужда, от една страна, асоциации с хладен метал, а, от друга — представата за обособеност и определеност на предмета и използването му предимно като помощно средство, като прибор, инструмент. Чрез тези неестествени сравнения между човека и веществената свят на стилово ниво се внушава идеята за крайно отчуждение между хората, съществуването им като отделни индивиди, без комуникативни връзки, а също така и идеята за бруталното манипулиране с човека, свеждането му до вещ, до инструмент. Описанието на героите е проникнато от подчертано фамилиарно и профаниращо отношение към тях, изградено върху оксиморонни съчетания и карнавални несъответствия. Тяхното поведение е също гротескно и недостойно, унижаващо човешката природа. Те са „големи, злочести млекопитаещи“, „Мисисипи от унизени американци“, жалки и безпомощни, без чувство за достойнство. Този начин на изображение, за който са характерни профаниращи снижавания и пародиране на високото, е типичен признак на гротесковия реализъм — художествен метод, залегнал в основата на Мениповата сатира. Поведението, жестът, речта на човека се освобождават от ограниченията на всякакво йерархическо положение. Определя се един нов модус на взаимоотношения на човек с човека, премахва се епическата и трагическата дистанция, което е една от причините за възприемането на персонажите като антигерои. Това се отразява и на организацията на сюжета, дава възможност на автора да влиза в по-фамилиарен контакт с героите, което е невъзможно при високите жанрове. Въпреки че стои по-високо от своите герои, авторът се самопародира и осмива — нарича се „стар пръдльо, с дъх на иперит и рози“, и той е един от „злочестите млекопитаещи“. Това далеч нетрадиционно представяне на героите и автора, още по-необичайно за военен роман, открива пред читателя друга перспектива, насочва го към нов начин на възприемане и мислене, води до развенчаване на официалните позиции и норми, на официалния мироглед. От друга страна, деформацията във външния вид на героите е израз и на деформацията в техните взаимоотношения, и на ценностната система на обществото, в което живеят.

Амбивалентният характер на карнавалните образи, които едновременно увенчават и развенчават, убиват и възкресяват, до голяма степен е отслабнал. Художествените образи в романа имат предимно развенчаваща функция, обусловена от основната идея на произведението за съществуване на дълбока криза в личния и обществен живот на човека, за липсата на един определен модел на света. Веселият, карнавален смях е напълно изместен от пародията, която е може би най-ярката стилистична характеристика на менипеята. В „Кланица 5“ откриваме пародии от най-различно естество: пародира се например такава съвременна идея като отглеждането на човешки зародиш в епруетка чрез епизодите на любовния акт между Били и Монтана, раждането на тяхното дете, като през цялото време те се намират в изкуствено създадена „естествена“ среда и са обект на експеримент от страна на тралфамадорците. Това е по-скоро пародия в обратна посока, защото по всичко личи, че чуждоземните жители се размножават по механичния начин, към който се стремят земните, с помощта на достиженията на техническия прогрес. Отново прицел на атаката е технократическото общество.

Обект на пародия са и наивните, романтични представи на непросветения войник, който си въобразява, че в съвременните условия може да бъде като един от „тримата мускетари“, героичен, смел и благороден; пародира се и глупавото самодоволство на английските войници от успеха им да запазят своята елегантност, изискан стил и безупречна външност дори по време на война; пародира се най-сетне и самият американски начин на живот. Тази пародия можем да открием

на много нива, но тя е дадена и в един обобщен образ, който заслужава специално внимание — образа на „дървото, което ражда пари. Вместо листа по него растели двадесетдоларови банкноти. Цветовете му били правителствени бонове. А плодовете му — диаманти. То привличало човешките същества, които се избивали едно друго около корените му и ставали добър тор“ (121). Този гротесков образ е в действителност горчива пародия на един основен мит — мита за световното, космично дърво, за дървото на живота, което за митологичното съзнание възпъльшава универсалната концепция за света. Космосът влиза в бинарна опозиция с хаоса и съхранява представата за космична цялост, противопоставена на космичната дезинтеграция, за „космологизация на пространството и времето за борба с ентропичните тенденции на „износване“ на света,¹⁶ за организираност, стабилност, трайност. Световното дърво е и сакралният център на вселената, то символизира най-висшите духовни и нравствени ценности. Във всички негови разновидности откриваме и изображението на идола, символизиращ висшите ценности на обществото, което го почита. В центъра на модела на космичното дърво у Вонегът откриваме не бога, не духовните и вечни ценности, а култа към материалното, тленното, преходното. Стремейт е не към духовното извисяване на човека, а към материалния успех. Тази подмяна на реалните, традиционни ценности с фалшиви внушава идеята за деградация на човешката природа и човешкото общество. Дървото на живота се превръща в дърво на смъртта, защото при митологическото светоусещане след смъртта си човек се включва в космичните цикли и става хомогенна част от вечността, докато при Вонегът смъртта се превръща в двигател на същия абсурден, самоубийствен цикъл, от който няма изход. Внушава се идеята както за един безсмислен, затворен кръг на човешкото съществуване, без реални ценности, така и за невежеството и слепотата на членовете на това общество по отношение на абсурдността на тяхното съществуване. В това отношение те се намират по-назад в сравнение с абсурдния герой на Камю, антигероя на XX в., защото той е осъзнал абсурдността на своето битие и търси начин да се справи със самия абсурд. Чрез изпразването на един основен мит от първоначалното му положително съдържание и напълването му с противоположно отношение се натрапва идеята за потъпкване на истинските духовни и нравствени ценности и за тяхното подменяне с фалшиви идеали, които физически и духовно погубват човека, обезсмислят и обезценяват неговия живот.

Като особен белег на творчеството на Вонегът трябва да отбележим настоячивото пародирание на произведенията на масовата култура, чиито автори не само че не изпълняват своя граждански дълг, но и притъпяват и приспиват съзнанието на хората, извращават техните вкусове. Най-ужасното е, че това се прави с цел те да се превърнат в послушни кукли в ръцете на военната машина. Авторът пародира и осмива евтината булевардна литература, провоенните филми, издигащи в култ войната, както и артистите, изпълняващи главните роли — в случая Хенри Фонда и Джон Уейн. Много често в речта на персонажите в „Кланица 5“ са вмъкнати цитати или реплики от известни телевизионни програми и героите се асоциират с персонажите от тези програми. Например песента, която пеят англичаните — „Добре дошли при нас, приятели“ от оперетата „Пиратите на Пензас“, — представлява част от американската серийна телевизионна програма „Героите на Хоган“. Вонегът осмива американската телевизия, като едновременно с това превръща и собствените си герои в карикатури, идентифицирайки ги с „героите на Хоган“. По този начин се извършва профаниращо снизяване на две нива — едновременно се пародират и масовото изкуство, и американският войник.

¹⁶ Вж. Мифы народов мира. Т. 2. 1982, с. 162.

Пародията и иронията са форми на редуцирания смях, чиито корени откриваме в карнавалната традиция. Под влиянието на различни фактори ликуващият, карнавален смях загубва своята възраждаща сила — една съществена част от неговото ядро, — вследствие на което се редуцира, т. е. придобива едностранчива функция само да осмива и разобличава.

Както отбелязахме вече, снижаванията и приземяванията водят до унищожаването на героичното начало в образа на боеца. Премахването на дистанцията между автор, читател и герой води до установяването на специфична карнавална категория — свободния фамилиарен контакт между хората, което се отразява и на речта на героите. Тя също е фамилиарна, много често цинично откровена, ругателна и насмешлива, типична за стила на карнавализираната менипее. Тази реч изключва всякакво абсолютизиране и едностранчива сериозност, поставя под съмнение всяко твърдение, изпитва всяка идея, отхвърля авторитети.

С разгледаните основни моменти не се изчерпват всички теми и жанрови особености на „Кланица 5“, но те са достатъчни, за да покажат многообразната идейна обхватност на дадената разновидност на менипееята и нейната адекватност към тематиката на Вонегът. Произведението надхвърля рамките на обикновен военен роман както по отношение на третирането на темите, така и по отношение на художествената структура. То дава ясна представа за идеите, отношенията и настроенията в съвременното американско общество. В този смисъл Бахтин пише, че „менипееята представлява може би най-адекватен израз на особеностите на дадена епоха“ (136). С това се обяснява и тенденцията за нейното проникване като съставен елемент в по-големите жанрове, в случая в поджанра на военния роман. Самият Вонегът казва за романите си: „Моите книги са в същността си мозайки, направени от цял грозд малки фрагменти; и всеки един фрагмент е шегга. Аз се заех с изкуството на смешника.“¹⁷ Това изказване е в подкрепа не само на нашите изводи, но и на факта, че авторът е добре запознат с жанра менипее и неговите най-добри образци и го използва съзнателно в творческите си търсения, експлоатирайки неограничените възможности, които той предлага на сатирика при художественото изследване едновременно на минало и настояще за осмисляне и преосмисляне на основни дейности и тенденции в съвременната епоха.

¹⁷ Vonnegut in America, p. 91.