

ТОПОЛОГИЯ НА ЕДИН ГРАД-ПРИЗРАК, ИЛИ ОЩЕ ВЕДНЪЖ ЗА „НОВИЯ РОМАН“

ГЕОРГИ ЦАНКОВ

1

Тялото ми е задоволено, сърцето ми — доволно, но съзнанието ми остава нещастно. Уверен съм, че това нещастие е разположено в пространството и във времето, както всяко нещастие, както всяко нещо на този свят. Уверен съм, че един ден човекът ще се освободи. Но не притежавам никакво доказателство за това бъдеще.

Ален Роб-Грийе

Той, странният детектив Валас, върви из лабиринтите на града, в който може би е роден, и разследва убийството на човека, който може би е негов баща. Даниел Дюпон, преподавател по политическа икономика, е трябвало да загине в 19.30 ч. предишната вечер от ръката на наемния убиец Гаринати, но съдбата е отредила да падне на същото място 24 часа по-късно, пронизан от куршумите на същия тоя Валас. Остроумен криминален роман? Какво търсят тогава в текста картичките със стените на Тива, пазарът за домати, безкрайните градски улички и гумите? Гумите. . . „Мека, лека ронлива гума, която от натискането не се деформира, а се превръща в прах; гума, която лесно се раздробява и на отчупеното място е лъскава и гладка като седеф.“ Да започнем оттук.

Годината е 1953. Романът „Гумите“ от неизвестния, роден през 1922 г. агроном Ален Роб-Грийе минава незабелязано за критиката и читателите. Година по-късно (сп. „Критик“, бр. 86—87 от юли—август 1954) Ролан Барт не само регистрира, но и се опитва да обясни литературната новост в статията си „Обективна литература“: „Опитът на Роб-Грийе цели да създаде роман на повърхността: вътрешността е поставена в кавички, предметите, пространствата и движението на човека от едните към другите са обявени на сюжетно ниво. Романът се превръща в директен опит на човешкото обкръжение, без този човек да може да превъзхожда с психология, метафизика или психоанализа, за да се доближи до обективната среда, която открива. Романът. . . се учи да гледа света вече не с очите на изповедника, на лекаря или на Бога, всички тези значещи хипостазии на класическия романист, а с очите на човека, който крачи из града с единствен хоризонт — гледката, с единствена власт — тази на собствените си очи.“ Критици и теоретици многократно ще се връщат към тълкуването на Барт, за да разширят и уточнят смисъла му, но няма съмнение, че то най-точно възвестява (или по-скоро подтиква) раждането на новото.

Валас, разбира се, не познава Барт. Той върви из града с надеждата да открие следите на „престъплението“, без да се досеща, че сам е в примките на за-

говор, много по-съществен за нашето време от предполагаемия в романа. Ален Роб-Грийе, „производителят на текста“, по-късно ще каже: „Както знаете, аз не съм професионален писател. Аз съм агроном. Изведнъж, когато станах на тридесет години, избрах да бъда говорител на света (а за мен той може да бъде само светът, в който живея), като мислех, че светът има, в известна степен, нужда от моята реч.“

И така, не е трудно да открием „едиповата“ тема в романа „Гумите“. Фирмата, която би трябвало да е произвела търсената от Валас гума, се нарича „ди.“ (той е видял някъде тази полуизтрита дума — първата и последната буква са липсвали). Вече споменахме за картичката със стените на Тива, както и за самия механизъм на престъплението, отвеждащ ни към старогръцката трагедия. Лесно ще открием и темата за кръвосмешението (отношенията между Валас и жената на Дюпон). И така, установихме присъствието в текста на митологическа тема със съществено значение за „модерното“ художествено съзнание. Нека видим каква е нейната функция в романа. Авторът дълго и старателно описва улици, здания, но ако се опитаме да възстановим топографията на градчето, ние безусловно ще бъдем безпомощни: ще се очертае някакъв град-призрак с геометрично-безукорни построения, макет, лишен от жизнена правдоподобност. Нищо в атмосферата на този град не предполага престъплението, нито пък дори съществуването на човека. Няма и намек за определен архитектурен стил, за човешка конструкторска мисъл — сякаш безизразният архитектурен ред е съществувал и съществува независимо от живата природа. Забележете, че една след друга ни дебнат клопки, налагат ни се неясни, често пъти дори на пръв поглед взаимоизключващи се идеологически послания. Все по-определено мислите ни се насочват към постулатите на новата епистемология (теория на познанието) или, с други думи казано, за доминиращото въздействие на Хусерловата феноменология върху най-широк кръг идейни и художествени течения в западната мисъл, сред които своето място заема и „новият роман“. Особено необходимо ни е, за да достигнем до идеята в текстовете на Роб-Грийе да „изведем извън играта“ понятието за собственост (тъй съществено в позитивната епистемология) и да се опитаме да видим света тъй, както той го вижда, т. е. като нещо крайно енигматично, което не може да принадлежи изцяло никому. Този свят е „отворен“, затова и утилитарното му използване трябва да излезе, необходимо е да се утвърди властта на „автентичния опит“.

От такава гледна точка пътят към „новото“ минава през две съществени фази: първата, „демократизацията“, трябва да премахне в изкуството „аристократичната привичка на екстаза“ (според израза на един от вещите италиански тълкуватели на новия роман Ренато Барили), човекът трябва да се освободи от буржоазното си поведение (доколкото това може да се направи от гледна точка на познанието). Втората фаза вече предполага отхвърлянето на съотносителната връзка между „аза“ и света. Барили провъзгласява като върховна победа на новата „епистемология“ с мъртта на трансценденталната мисъл, т. е. на мисълта или на „аза“, формиращ света.

„Гумите“ е нагледен пример за осъществяване в текста на първата фаза от този процес. Нека не забравяме, че „жертвите“ на заговорниците са хора с показателни професии — търговци, преподаватели по икономически материализъм, че сред важните действащи лица е и един лекар (който се опитва да спаси Дюпон, но същевременно дава подслон на бандата). Ясно е, че трябва да бъдат унищожени „значещите образи“ в класическия реализъм, т. е. символите на буржоазното съзнание. Но защо определеният ексекютор Гаринати не успява, защо ръката на Немезида трябва да бъде самият Валас (при това подозирани в отцеубийство и инцест)? И тук отново се връщаме към гумите — всички те, намерени от него в градските книжарници, са е р з а ц и, рондиви, но

не достатъчно, лъскави и гладки, но докато не ги отчупиш. А Валас търси гумата-унищожител, по която не остават никакви следи. Разликата е съществена: в известен смисъл това е познатият ни Сизиф на Камю, който съзнава безмислието на своето усилие и все пак продължава да търси, който вижда нищото пред себе си, своята самота, своето абсолютно отчуждение, и макар да знае, че няма да победи, продължава борбата. Всъщност приликата е привидна и именно оттук започва спорът на „новороманистите“ с екзистенциалистите. Роб-Грийе държи на идеята, че фактът на отчуждението, на пълното „разделение“ между вещите и човека не би трябвало да предизвиква никакви метафизически усещания. И предлага своя изход: щом търсената гума не съществува, самите ние трябва да се превърнем в нея. Къде ли? На нивото на текста. Оттук нататък започва историята на новия роман. И неговият първи смисъл е: проект за една революция на текстуално ниво.

Сега можем да разберем края на романа „Гумите“: „В мътната вода на аквариума минават бегли сенки. Съдържателят стои неподвижно на мястото си. Едрото му тяло е облегло на двете му изпъкнали, широко разтворени ръце; протите му са вкопчени в ръба на тезгяха; главата му е наведена почти заплашително, с изкривени устни и празен поглед. Около него привичните призрци танцуват валс като нощни пеперуди, които кръжат и се блъскат в абажур, като пращинки в слънчев лъч, като корабчета, загубени в морето, люшкани от вълнението заедно с крехките си товари — старите бъчви, мъртвите риби, скрипците и въжата, спасителните пояси, сухия хляб, ножовете и хората.“

Валас е извършил своето ритуално убийство. Съвременният Един е унищожил стереотипите на определен тип креативно съзнание. Сега той, производител на текстове, може да спре времето. Градът не съществува, той е израз на определено свързване и противопоставяне на словесния строителен материал. Отхвърлени са не само мамещите категории на буржоазното съзнание, отхвърлено е и „удобството на абсурда“. В статията си „Един път към романа на бъдещето“ Ален Роб-Грийе пише: „Светът не е нито значещ, нито абсурден. Той просто е.“ И също: „Художникът може да твори само за нищо.“ За кой ли път сянката на Маларме се надвесва над френските литературни експериментатори. Книгата. . . Възможна ли е книгата? В цитирания пасаж сред думите се съдържат почти всички съставки, от които авторът ще се стреми да създава своите текстове: прах, корабчета, загубени в морето, въжета, сух хляб и хора, затворени в аквариума на текста, в града-призрак на едно въпреки всичко трагично съзнание.

II

Всъщност става дума за определен брой романисти, които приблизително през 1956 год. изведнъж придобиха известност.

Мишел Бютор

Критерият за Франсоаз Баке е друг: „Все пак не е съвсем случайно, че „новите романисти“, иначе казано: Ален Роб-Грийе, Натали Сарот, Мишел Бютор, Клод Симон, Робер Пенже, Клод Олие, а преди тях Самуел Бекет бяха — и повечето от тях са още — печатани при един и същи издател (издателство „Минюи“) и че въпреки всичките им различия имената им остават свързани в съзнанието на публиката.“ Многобройни са и другите опити за определение на явлениято, а „говорителят“ на новия роман Жан Рикарду приема за най-сериозно сред тях колоквиума „Новият роман: вчера, днес“, състоял се през юли 1971 година в Серизи-ла Сал (материалите от този колоквиум са отпечатани в два тома в авторитетната джобна поредица „10/18“). Избраните за дис-

кутиране на колоквиума теми (например „Съществува ли новият роман“? от Жан Рикарду, „Въображението в новия роман“ от Мишел Мансуи, „Краят на феноменологичния роман или новото романоно приключение“ от Ренато Барили, „Социология и новият роман“ от Жак Лиинхард, „Новият роман и киното“ от Андре Гардие, „Метафора и новият роман“ от Пиер Каминад, „Политика и нов роман“ от Раймон Жан, та дори „Размишления на един японец за новия роман“ от Тцутому Ивасаки и др.), както и възможността на самите писатели (Мишел Бютор, Клод Олие, Робер Пенже, Жан Рикарду, Ален Роб-Грийе, Натали Сарот, Клод Симон — отказали са да се включат Маргьорит Дюрас и Самуел Бекет) да изразят теоретическите си и практическите основания, очертават ясно основните креативни тенденции, които позволяват да се обобщава явлението, но и същевременно изразяват същностните идейни и художествени различия между „водещите“ представители на групата. Колоквиумът открива неизбродими пространства за литераторите-структуралисти, обединени около списание „Тел кел“, които плуват в свои води, щом самите писатели изключват отражението на каквато и да било извънзикова реалност. Разбира се, има и такива, които се противопоставят. Не само сред слушателите (недоволните сред тях бързо биват усмирени от нетърпящите възражения Рикарду и Роб-Грийе, които с неприкрито високомерие обвиняват „еретиците“ в академизъм и в дилетантство), но и сред „посветените“: макар и плахо, Натали Сарот си позволява да възрази по същество — тя не се чувствава удобно, когато литературата се приравнява с лингвистиката, в нейните „тропизми“ са зашифровани всички онези обществено-значещи понятия, които заробват истинския език и обуславят неговата „несвободност“. В търсенето на индивидуален, изолиран от езика на „другите“, изказ Сарот всъщност воюва с „потребителската цивилизация“, издирва и се опитва да унищожава нейните „митологеми“, като всъщност дава израз на своя неоромантически творчески конфликт със стойностите на буржоазното общество.

На особено мнение е и Мишел Бютор: „Романист е този, който си дава сметка, че в обкръжаващата го действителност се очертава някаква структура, и който се впуска да я търси, да я извади на повърхността, да я усъвършенствува, изучи, докато тя стане различима за всички. Той е този, който си дава сметка, че светът около него шепне, и който е длъжен да превърне този шепот в език. . . Романист е този, чрез посредничеството на когото реалността като цяло се самоосъзнава, за да се самоосъди и самопреобрази.“

Всъщност колоквиумът е важна стъпка в литературно-историческото утвърждаване на едно литературно поколение: това е манифестен израз на определено литературно самосъзнание. Тактиката на утвърждаване на „новия роман“ не е непозната в литературната еволюция: напротив, тя може да послужи като христоматиев пример в теорията на литературните поколения. Първите стъпки са предопределени от невъзможността да се продължи по старому. Франция от петдесетте години има всички основания да не вярва в непоклатимостта на традиционните буржоазни стойности, индокитайската, а по-късно и алжирската война правят на пух и прах мита за „благоденстващата република“. Екзистенциалистите вече са изчерпали своите „пътища към свободата“, нелепата смърт на Камю ознаменува зала на един интелектуален мит и необходимостта от раждането на нов. Маккартизмът, „ловът на вещици“ необезпокоявани прелитат океана (в годината, когато се появяват „Гумите“, съпрузите Розенберг са екзекутирани върху електрическия стол). Естествено, трудно е да се вярва на писатели като Тройа и Дрюон, да се търси изход в „Добър ден, тъга“ на Франсоаз Саган. Не, не е истина, че в края на 50-те години „класическият“ буржоазен роман умира, но все пак той трябва да умира. И умирайки, да отнесе след себе си мита за героя като организатор на повествованието, мита за съби-

тийната логика като фактор на композицията: поколението ще наложи свой мит — принципа за създаването на текста от „прах, от нищо“. Писателят също трябва да претърпи метаморфоза, той вече няма да се нарича „творец“ и няма „да твори“ — ще бъде производител на текст, играещият човек ще замени трагичния буржоазен индивид.

Поколението гръмко ще назове главния си враг — „буржоазното“ с всичките му производни. И ще направи една исторически обяснима, но въпреки това фатална стъпка — ще се опита спекулативно да вмести в „буржоазното“ съвършено непознатия му творчески метод — социалистическия реализъм. „Желязната завеса“ в ония години наистина е непроницаема, а дезинформацията за духовните движения в социалистическите страни — добре организирана. Ален Роб-Грийе е недоволен от „теоретическата“ си подготовка по времето на ранните си романи: „Когато ми казваха „вашият реализъм не е обективен“, вместо да отвърна „понятието реализъм фалира“, аз отговорях: „Не, но това е субективен реализъм, такъв е светът вътре в главите ни.“ И за да си обясним този „свят вътре в главите“, нека още веднаж се върнем към „Гумите“: тук познатият ни „Сартров ад“ се е отворил, за да се превърне в „ада“ на Роб-Грийе — няма го измъчваният от „другите“ индивид, има „текст-лице“, което се придвижва по строго ограничена територия от една към друга точка. Неговите „елипси“ са относителни: всъщност „одисеята“ му е заключена между двата края на една мислена права линия, една „езикова хорда“, извън която съществуването му е невъзможно. Получава се нещо познато: от една страна, агностицистична представа за света, от друга — опит да се утвърди реалността на текста. Нещо подобно (разбира се, на друго ниво) се опитваше да създаде Авенариус, но едва ли е необходимо да привеждаме тук цитати от „Материализъм и емпириокритицизъм“, за да припомним как завърши неговата авантюра. Желанието да се абсолютизира „опитът на писането“ всъщност е само привидно бягство от „метафизичния договор“ и доказателствата започват още с първите черки на поколениято. В началото е опитът да се узакони речник на „новия роман“. Събиранията при Жером Линдон (литературния консултант на издателство „Минюи“) завършват безславно — опитът да се дефинират, да се облекат в едноцветни униформи думите се проваля. После идват и сериозните концептуални различия, за които споменахме. „Менталните структури“, които според Рикарду играят второстепенната роля на материал в езиковата система, си устройват лоша шега с „производителите“: те помагат на внимателните читатели да отхвърлят играта и да осъществят свой „идеен прочит“ на текстовете. Така в уж автономната конструкция все по-натрапчиво се проявяват знакови за „свърхиндустриалното“ общество понятия, а отхвърлената метафора отново встъпва във владенията си.

Убивайки, Валас няма да се освободи от своя „едипов комплекс“ — гумата, която той търси, е от „несъществуваща материя“. Агресивността на текстуално ниво ще се превърне в определен социален белег, в лесно уловима социална неудовлетвореност. „Терористичното“ издевателство над думите издава „детската болест“ на „новия роман“ — стремежът към преобразования чрез екстремистки похвати, без да се предлага радикална гравивна перспектива. Оттук следва и „левичарското“ разбиране на понятието „буржоазно“, и слепотата по отношение предимствата на социалистическия реализъм над всички познати идейно-художествени методи.

Ален Роб-Грийе обича да си приписва заслугата, че в книгите си успява да възвърне читателското доверие към възможностите на литературата, че принуждава читателя си да съдействува за непрекъснатия градеж на утрешния свят. На онзи свят, в който блестящите, неподвижни повърхности на предметите не отразяват нищо, в който (по думите на Барт) „класическата вещ е убита“,

в който погледът, освободен от необходимостта да събира информация и от оковите на „аза“, регистрира безкрайните промени от минерализация към вегетация и обратно. И все пак какъв е този поглед сред призрачния свят: не е ли това Бог сред хаоса, бог в девственото си величие преди светлината и преди делото?

III

Очевидно е, че важното в съвременния френски роман не е историята,
не е интригата;
не е любовта;
не е смъртта;
не са персонажите;
нито ситуациите;
нито вещите,
а Техниката на романиста.

Андре Фроасар

Битката избухва с издаването на „Воайорът“ през 1955 година (в същата година Роб-Грийе напуска Института за тропически плодове и растения, за да стане литературен съветник в издателство „Минюи“). Морис Бланшо е възторжен, според него това е „една от най-значителните книги, излезли изпод перото на млад писател, след Самуел Бекет“. Той открива в нея „светлината, която притежава странността на невидимия светлик, осветяващ несъмнено някои от най-значителните ни сънища“.

Търговският пътник Матиас (той продава часовници) трябва да ни въведе в този ониричен свят, минута по минута ние следим неговите движения из отдалечения на три часа с кораб от континента остров, който по думите на Брюс Морисет (най-авторитетния тълкувател на Роб-Грийе) напомня натрапчивата атмосфера в картините на Де Керико. Матиас е видял предишната вечер, преди тръгването на корабчето, в една пуста уличка как някакъв мъж души паднало на колене момиченце. Ще види отново тази сцена на киноафиш, после в някаква празна стая ще открие разхвърляно легло и картина, изобразяваща паднало на колене момиченце. Шумът на вълните ще го върне отново към сцената от предишната вечер, за да свърже в едно страшните картини: разхвърляното легло, изнасилването, изрезката от вестник, която пази в портфейла си и която разказва за престъплението, видяната в стаята картина... След това в една отдалечена от града къща ще види снимката на някакво момиченце, ще си го представи завързано към дърво сред горящи треви, ще научи от майката, че Жаклин (така се казва момиченцето) пасе овците край морето, и ще се спусне към брега.

Тук първа част на романа свършва. Тя е разделена с празна страница от втората, в която Жаклин ще изчезне, за да се разбере на другата сутрин, че тялото ѝ е намерено край брега. Паднала ли е или е хвърлена от скалата? Натрупват се обстоятелства, срещи на Матиас, нови негови видения, напрежението расте, един селянин разказва легендата, че някога, всяка година на острова придавали в жертва по едно момиче, за да омилостивят морето към пътуващите. В последната сцена Матиас заминава с кораба (той може би е роден на този остров — както и Валас в града, където разследваше).

Естествено, пропуснахме много важни моменти от текста, дори не запознахме читателя с „воайора“ (според Морисет това е малкият Жулиен), но маркирахме най-главното: в монотонния на места, „обективен“ разказ липсва най-важният момент: актът на престъплението. Тази дупка в „хронотопа“ е маркирана с една бяла страница. Бланшо пише: „Престъплението на пътника е не-

извършено престъпление, защото времето го е извършило вместо него. В деня, който той би трябвало изцяло да посвети на полезни действия, съгласувани по точно установен ред (професията му да продава часовници е доста лесно различим символ на времето без недостатъци), се вмъква празно и нулево време с разрушителна власт, с което му е необходимо да се идентифицира. Този тип метафизически анализ ни отвежда към съмнително екзистенциално тълкуване на романа, което без съмнение изисква и „морална“ оценка. Наистина „традиционният“ литературоведски анализ бързо ще потърси помощ от психоаналитичния апарат, ще прибегне към философско оправдание на престъпното деяние (ще го открие в „убиващото време“, в абсурда и т. н.). Нищо полесно и по-успокоително за логическото мислене от възприемането на текста като метафора на злото, на ирационалното унищожение. Но нека не приписваме на Роб-Грийе „подсъзнателни“ грехове (има време да открием и такива — особено в „Топологията на един призрачен град“). Нека видим творбата с други очи, да не забравяме, че авторът търси „да се прояви самият текст“, „да предизвика внимание самата словесна структура“ (Рикарду). И още: „четенето на новия роман води неизбежно към изучаването механизмите на продукцията на писането“, „демистифицира нивото на фабрикация“ (Лилиан Теним-Шедо). Сега вече разбираме защо най-важното за „класическия роман“ тук се е превърнало в бяла страница. Воайорът е човек, който изпитва сексуална наслада, когато наблюдава отстрани незабележим чужди еротични авантюри. Около тази фигура се завързват безкрайни спорове: според логиката на романа Морисет е прав, когато залага на младия Жулиен, но структурата на творбата като че ли изисква по-различен отговор. Романът е написан в трето лице, макар че много често гледната точка е на самия Матиас: получава се нещо като отражение в огледало (огледалото е съществен елемент в текста), сякаш персонажът сам се отчуждава от себе си, води борба да се саморазруши: получава се странно движение — от „всевиждащия“ разказвач към избирателната способност на „аза“ и обратно. Резултатът е почти идентичен с киномонтажа, т. е. е продукт на техническо свършанство. Читателят следи резултата не от автентичната човешка практика, а от премисленото монтиране на определени, постигнати чрез определено свързване на думите съставки. В този смисъл „воайорът“ наблюдава механизма на постигане на търсения ефект, той съзнателно участва в игра, чиито правила отгатва все по-ясно и по-ясно в процеса на „ставането“. Такъв е този опит за разрушение на „буржоазния човек“ и за „паралелна конструкция на новия човек“. Не ви ли напомня всичко това популярните днес „компютърни игри“? И не би ли могла по този път литературата действително да се превърне в „компютърна игра“, ако читателите (насилствено или доброволно) се разделят с хуманитарната си памет?

И все пак, макар и вторични според теоретичите на „новия роман“, в съзнанието ни безотказно действуват онези дразнителни, които ни оттласкват от лингвистичната игра и ни карат да се замислим какво конкретно пораждат визиите на автора, защо избира определен сюжет и въобще какво се крие зад механизма на производството. Не е трудно да открием аналогии между „Воайорът“ и такива „класически“ романи като „Дневникът на една камериерка“ от Октав Мирбо или „Под слънцето на Сатаната“ от Бернанос. С малко повече въображение ще достигнем и до „Бесове“ от Достоевски (още повече, че и там изповедта на Ставрогин е отстранена от каноничния текст, така че актът на престъплението също е бяла страница). Всяка една от тези книги отправя към читателя дълбоко хуманна проповед, а романът на Достоевски предлага в допълнение и такова композиционно свършанство, което би доставило занимания за няколко живота на любителите на структурални загадки. Добре, ние разбираме, че „новите романисти“ се обявяват против епигоните на великите

писатели, че се опитват да ни помогнат да демаскираме психологическия фалш, но не затыват ли те в сферата на спобското забавление, не се ли превръщат сами в епигони на нещо постигнато отдавна и далеч надминато? Японецът Тцутоми Ивасаки плахо се опитва да припомни, че още Башо в пътния си дневник разкрива полизначността на думите. „Ние получаваме и възприемаме творбата на изкуството като цялост, или пък не искаме да я знаем. Ние я обичаме или не я обичаме. Това е всичко. Необходимостта да знаем повече, да я анализираме, да търсим структура, да ѝ се противопоставяме по един или друг начин, не е първата необходимост, която изпитваме“ — казва Ивасаки и в заключение изразява надежда, че опитът на „новия роман“ ще открие нова перспектива и за източното мислене.

В тези думи най-точно е изразено и нашето двойствено отношение към „школата“: от една страна, те сякаш не могат да ни кажат нищо повече за социалното битие на творбата, от друга, припомнят ни, че тя има вътрешен живот, че повишеното внимание към този вътрешен живот може да ни изведе към нови, резултатни открития с непреходно хуманитарно значение. Но нека продължим с „откритията“ на Роб-Грийе, за да можем по-точно да си изясним приноса му към съвременното романоно мислене.

Следващата спирка от нашето пътуване е романът „Ревност“. Първата клопка се крие още в заглавието. Френската дума „*jalousie*“ позволява две равностойни тълкувания: не случайно немският превод на книгата е озаглавен „Жалузи, или ревност“. Един френски критик чистосърдечно си признава, че ако не бил прочел на корицата съдържанието на романа, нямало да разбере, че светът ни се представя през погледа на ревнуващия мъж. Някои наричат тази книга „колониалния роман“ на Роб-Грийе, а Жак Лийнхард дори написа извънредно интересното изследване „Политически прочит на романа „Ревност“ от Ален Роб-Грийе (Лийнхард е ученик на Люсиен Голдман и продължава неговите търсения върху социологията на литературата).

Роб-Грийе от висотата на натрупания опит представя „Гумите“, „Вайорът“ и „Ревност“ като „своеобразна трилогия, принадлежаща към първата половина на двадесети век“ (т. е. към миналото на „новия роман“). Ако приемем като белези на развитието постепенното разрушаване на сюжетната условност, на значимостта на персонажа, размножаването на възможните гледни точки, словесната игра, то наистина въпросните романи са само жалони към по-късните експерименти („Проект за една революция в Ню-Йорк“, „Топология на един град-призрак“ и филмите).

В статията си „Натали Сарот и Ален-Роб Грийе“ именитият литературовед от ГДР Манфред Науман дава стегната и вярна представа за последния роман от „трилогията“: „В „Жалузи, или ревност“ взаимоотношението между сферите „обективно“ и „субективно“ е абсолютно. Доколкото може да се разбере, става дума за мъж, който има навика да наблюдава през процепите на жалюзите жена си и „приятеля на дома“, като при това е измъчван от ревност. Макар че повествуващото „аз“ постоянно присъства в романа като наблюдател, то въобще не встъпва в ролята на персонаж. То се ограничава само с косвено тълкуване на собственото си съществуване, като съобщава например, че жената поставя на масата и трети прибор, отнася към масата и трети стол. Самият съпруг в продължение на целия роман нито веднаж не се появява в полето на погледа ни. Пълно разочарование очаква този, който се надява, че разказвачът, бидейки таен наблюдател, използва своята привилегия, за да открие истината. Върху наблюдаващия субект се изсипват толкова много усещания, възприятия и впечатления, че той не е в състояние да ги подреди осмислено. Привеждайки се под тежестта на уликите и изобилието на информация, той през цялото време

се движи по един и същи неизменен кръг. Очевидно неговото търсене е предизвикано от грешка: зад вещите и наблюдаваните от него събития не стои нищо.

Това обяснение хармонира с теоретическото виждане на Роб-Грийе, но ние ще се опитаме да добавим някои уточнения. Да си представим, че безстрастното око на камерата оглежда стаята и присъстващите в нея лица. Тази камера е програмирана да следи действията им, тя е лишена от психология и емоции. Веднага ще разберем, че камерата-робот никога не би могла да създаде „Ревност“: тук правилата на играта са други и отстранението съвсем не е заложено като предпоставка в творбата. Мъжът и з б о р н о монтира в „черната кутия“ на паметта си определени временно-пространствени реални, наслаждава ги едни върху други и ги примесва с възбуждаеми („фалшиви“). В и з б о р а на неговия поглед може да се открие не само логика, но и психологическа дълбочина. Затова „Ревност“ теоретически е най-несполучливият експеримент на Роб-Грийе и в същото време една от най-значителните му книги.

Защото това е (може би безсъзнателен) опит да се защити взаимодействието между вещите и хората: в този роман говорят и къщата, и банановите насаждения, и косите на жената, и размазаната от Франк стоновка. Ето, първата тръпка на съмнението пролазва в мислите на мъжа и той обръща поглед към плантацията: дълго и обстоятелствено разглеждаме неговите владения, възхищаваме се от геометричното им съвършенство, но не забравяме, че има някаква особена причина, за да ни се показват. Владетелят сякаш търси в тях доказателство за своята монолитност. С разгарянето на страстта ще се променят и картините, макар че вещите привидно ще останат неизменни, те ще служат именно на различните ментални операции: ще изразяват еротично желание или болка, страх или унижение, съмнение или успокоение. Достатъчно е да проследим играта с черния и белия цвят в романа, за да открием отвъд очевидния графически драматизъм трагедията на едно застрашено съществуване, на една неустойчива система. Между бели и черни, от една страна, и между бели и бели, от друга, назряват антагонистични противоречия: ревността на мъжа към Франк не е случайна, защото Франк е не само дразнител на текстуално ниво, а преди всичко фигура, която се противопоставя на колониалното мислене, която грози един стереотип на житейско поведение. Класическият, изтъкан от определени идеологически шампи колониален роман вече е невъзможен: той се взривява дори в съзнанието на мъжа, чиято откровено декларирана цел е да открие метафорите, зад които се крие истината. И ако наистина е невъзможно да се докаже истината за изневярата, ако през процепите на жалюзите предметите отказват да приведат доказателства за оправдание на ревността, то самото ѝ пораждаване, самото ѝ пренасяне в сферата на същественият идеологически категории вече неотменно я превръща в метафора. Монтажът, който цели да ни покаже какве могат думите, терорът над словото, играта с цветовете и геометричните форми на едно първо ниво изпълняват безукорно своето предназначение: класическият персонаж е унищожен, класическият хронотоп е изхвърлен, класическата психология е опровергана (във формалната еволюция на художествения текст това са действително революционни промени), но за внимателният читател това е недостатъчно — защото зад експеримента той открива социалната потребност, която го е породила, и с радост отбелязва честната гражданска позиция на писателя, който (въпреки теоретичните си принципи) убедително представя залеза на един свят. Друг е въпросът, че би искал да ни поведе към своя град-призрак, но той сам признава правото ни на избор. Когато „тъмната нощ и оглушителният шум на скакалците отново обгръщат градината, терасата, къщата“, ние вече ще бъдем далеч, но обогатени и с опита на привидно успокоената „ревност“.

„В лабиринта“ е един от романите на писателя, за които се е писало най-много. Самият Роб-Грийе смята, че тази книга е краят на един етап в развитието на „новия роман“ и началото на друг. На писателския конгрес във Виена Юрий Бондарев говори за нишките, които свързват „В лабиринта“ с творбите, писани по метода на социалистическия реализъм. И наистина войникът, който разнася из заснежения град своята кутия с тайнствено съдържание, сякаш е метафора на протеста срещу насилието, срещу страшната самота. Франсоа Мориак ще каже, че в кутията войникът навярно носи душата си с надеждата да я предаде на бога или на свещеника. Други откриват и символа на кръста (байонета), тълкуват в евангелски дух влизането на войника в къщата с молба за малко хляб и вино. В крайна сметка тълкуванията на произведението в хуманистичен дух са толкова много, че авторът ще признае: „Направих серия от грешки, които си признавам.“ И ще допълни: „Опиташ се да направя роман, като тръгна от прахта в стаята, където функционира сътворяващото се слово.“ Забелязвате, че обяснението му никак не разсейва заблужденията, а почти ги потвърждава: да се започне от прахта, от зараждането на словото — това е мечтата на „новите романисти“. И ето че при първия успешен опит „буржоазните ценности“ нахлуват в текста — и не само те. Тази най-формалистична (по замисъл) книга на Роб-Грийе действително е най-човешкото му произведение. Нищо че тук в антологична форма са повторени и доразвити откритията от първите му романи, нищо че картини и вещи, хора и статуи се взаимопреливат — ние вече сме свикнали с правилата на играта. Престанали сме да се учудваме на лабиринтите от гледни точки, свикнали сме да разчитаме огледалните изображения, не търсим временно-пространствена логика, но никакви правила не могат да ни попречат да следваме човека, да се вълнуваме от съдбата на войника и да съпреживяваме неговата агония. Нечие човешко съзнание съживява картината и я пренася в своето време, за да оцвети разигралото се във въображението му приключение със субективната си памет, с личните си усещания. Дали това е лекарят, който се появява към края, дали и той е творение на онзи, който невидим изпълва със слова белите листа в стаята си, е без значение — лиризмът нахлува в романа и ни шепне, че „авантюрата на писането“ не е само техническо умение, че тя без съмнение отразява човешката реалност, че всяка игра на въображението включва нашите спомени, усещания, идеи. Ето че действително романът „става“ пред очите ни и пак пред очите ни той се изкубва от опеката на своя създател, отказва да заприлича на „картинки от лош комикс“, излиза извън рамките на произвеждания „мит“, за да се изпълни с тъй упорито гонения „смисъл“ — дори и след смъртта си войникът отново върви из лабиринта на призрачния град, а жената и детето са до него. Те не са свободни, зависими са от капризите на нечие „перо“, но и такива, каквито са, носят в себе си значително послание.

Мнозина сравняват „В лабиринта“ с елиптичните романи на Франц Кафка, но забравят, че в света на Роб-Грийе абсурдът наистина е изгонен. Тук въпреки лутанията, въпреки невероятните метаморфози всичко е подчинено на една освободена от метафизическия трагизъм логическа мисъл. Словата не са хаотично изпуснати в неизброимото пространство, те имат винаги отправна точка и крайна цел. Ние се досещаме, че това фанатично следване на избраната посока въсъщност ни отвежда към не по-малко трагичното подчинение на новоизкова-

ната догма, но и с радост се убеждаваме, че текстът непрекъснато успява да се изпълни от безпрекословната заповед, че играчите често пъти си позволяват (или са принудени) да не спазват правилата.

Ако познанието ни с творчеството (колко мразена е тази дума от „новите романисти“) на Роб-Грийе свърши до „В лабиринта“, т. е. до 1959 год., бихме останали с надеждата, че в световната литература се е зародило и набира сили плодотворно течение, което успя да обнови формата на романа и може би най-после ще се обърне към „революция на смисла“. Достатъчно е да си представим някои от най-значителните явления в съвременната ни литература, за да се убедим, че много от новаторските формални търсения вече са „усвоени“. Ще ги открием в един Радичков например, в неговото „Свирепо настроение“, в пиесата му „Суматоха“, в разказите му „Нежната спирала“ — той, разбира се, не се е учил от Роб-Грийе, но сам е намерил пътя, който отговаря на определени потребности в съвременния човек: именно драматичното противопоставяне между класическия персонаж и модерната „размножена“ гледна точка, между търсената предметна метафора и подмолите на „обективното“ изображение, временно-пространствените лабиринти, в които минало, настояще и бъдеще се преливат и взаимодопълват, са сред най-силните Радичкови художествени оръжия. Но тук нещата опират до по-важни понятия: ако Роб-Грийе настоява, че „няма какво да каже“, че историзмът му е противоположен, че „единствената възможна ангажираност на писателя е литературата“, то творци като Радичков, като Чингиз Айтматов, като Юрий Бондарев и др. дори не помислят да фетишизират формалните си открития. В техния художествен свят диша историческият човек, гражданин на планетата, който неуморно търси връзката си с нещата наоколо и с оптимизъм крачка по крачка следи промените в света и в ближните си. Това е принципна идейна позиция, която изключва автоматизацията на творчеството, изключва изчезването на името на автора в творбите на бъдещето (защото авторът също е герой и неговият мироглед е особено важен за посланието, което читателят очаква).

След 1960 година Ален Роб-Грийе окончателно скъсва с възможността за подобна перспектива. Неговият „кинороман“ „Миналата година в Мариенбад“ е своеобразна декларация на „новия херметизъм“. Тук действително няма смисъл да търсим накъде тръгват героите му, към смъртта или към живота, защото подобен суфистичен спор не би ни отвел до никъде: в текста ще открием пълно съвършенство на всички формални открития, характерни за „новия роман“. Нека не се опитваме да разследваме дали действително героите са се срещали миналата година (имало ли е минала година в този свят на оживели статуи и вкаменени хора?), дали изпитват страх или радост, надежда или отчаяние. Геометричните форми нямат чувства, те могат да се изменят, да се усъвършенствуват, но не и да проговарят.

Ален Рене снима филма в разгара на Алжирската война. По същото време той и Роб-Грийе подписват политическия манифест на „Сто двадесет и единия“ — ярък израз на гражданска доблест, но във филма няма и следа от реалния живот. Режисьорът на „Хирошима, моя любов“ моли автора на сценария да добави откъслечни диалози, в които войната поне да се споменава. Роб-Грийе е непреклонен — изкуството няма нищо общо с политическите му възгледи. То е оазис на формалното съвършенство. Прочетете въведението към „киноромана“ и ще разберете, че Рикарду е прав, като говори за вегетация и минерализация. Споменете си дългите призрачни коридори във филма, призрачните сенки, които се появяваха и изчезваха, разговорите, които сякаш се водеха между статуите в градината, споменете си китайската игра с кибритени клечки, която създава емоции само за дилетанта, а всъщност е подчинена на неборимо математическо правило. И ако трябва да търсим метафора, то тя

е именно в играта: тази прозрачна метафора на писането — всевъзможните комбинации, разсъждения, надежди за победа всъщност са илюзия, „производителят на текстове“ се е убедил, че крайният резултат е неизменна математическа величина, че отражението на света в текста е невъзможно. Той е постигнал мечтата си: едно „неподкупно“ кинооко следи вещите и хората, за да докаже, че между тях няма нищо общо (в киното метафората като че ли не съществува — тя не е нищо повече от постика на монтажа, който наслажда външно независимите един от друг кадри). „Кодовете, които ме интересуват, във филма и в романа — защото проблемът е почти един и същи и в двата случая, — са движещите се кодове, т. е. тези, които са в процес на създаване и в същото време на разрушение. Това значи, че те никога не се налагат като догма. Ако кодът на традиционния разказ е нетърпим, то е защото той по природа е догматичен, той „е“ истината, която не трябва да се пристъпва под страх от наказание. В модерния разказ кодовете се създават и се разрушават непрекъснато“ — казва Ален Роб-Грийе в едно интервю. Той сякаш не се досеща, че сам създава (без и да помисля да я разрушава) догма. И то една от най-опасните догми на нашето време: тази на некомуникацията, на упованието в безизразността, в отстранението от себе си и от света, който ни заобикаля. „Миналата година в Мариенбад“ е най-внушителното екранно превъплъщение на тази догма: може би защото Ален Рене е усетил заплахата в нея и е успял да втече във филмовото действие необяснимо безпокойство, някакъв вледеняващ страх, някакъв ням вик за помощ.

Ще последват филмите на режисьора Роб-Грийе и викът ще се загуби, страхът ще отлети: „Безсмъртната“, „Транс-Европа-експрес“, „Човекът, който лъже“, „Еден и след това“, „Прогресивното плъзгане на удоволствието“, „Игра с огъня“ — това са действително филми без „послание“, без метафизична тръпка, но и без надежда. Зрителите търсят в тях преди всичко перверзната сексуалност, забавляват се от гледката на тези безкрайни голи и мъртви момичета, които внезапно оживяват, за да потънат в небитието. Камерата не коментира действието, тя следи единствено за играта на цветовете, за геометричното съвършенство на декора, а хората нямат имена, психология, биография — те са вещи, работна материя. „При Вагнер лайтмотивите са в определена връзка с някой персонаж или действие. Но не и при мене. Възможно е да се напише история на движението на вещите в моите книги. Ще кажа само, че има, и най-вече във филмите ми, предмети, които ме интересуват със своята звучност и вид. Ако днес в кинотворбите ми има толкова много кръв, това се дължи единствено на цвета ѝ. Нямахме по времето, когато снимах в черно-бяло“ — обяснява Роб-Грийе. И все пак във филмите му има реални, които не могат да бъдат обяснени само с формалните съображения. Човек се пита защо именно цветът на кръвта го привлича тъй силно, защо са необходими тези безкрайни мъчения, изпитания с огън, тези сексуални „излишества“. Без съмнение всяко произведение на човешката мисъл съществува в определен идеологически контекст — каква е тогава тази борба с догматизма, която налага догмата на натрапчиво повтарящите се визиони? Роб-Грийе ще ни обясни, че агресията в картината отговаря на определено напрежение в производството, че пожарите, изнасилванията, мъченията са израз на жестока битка със словото и с капризите на монтажа. Но този отговор няма да бъде достатъчен, защото години вече неговите романи и филми не предлагат нищо друго, нищо повече. От „Къщата за срещи“ (1965), през „Проект за една революция в Ню-Йорк“ (1970) до „Топология на един град-призрак“ (1976) безкрайното шествие на насилието и секса вече изразява не само страха от писането, не само все по-натрапчивото усещане за „невъзможността да пиша“ — стереотипите на масовото съзнание все повече от пародия се превръщат в обсебня. Вече не е достатъчно раздраз-

нието на Бертран Поаро-Делпеш, че „авторът и тук (става дума за „Топологията. .“) се е отказал от „илизията“ да пресъздаде човешкия опит в една действително съществуваща реалност заради „удоволствието и свободата“, които откриваме в „движението на писането“. Прокрадат се и по-сериозни обвинения: Роб-Грийе все по-ясно разкрива онези затормозяващи съзнанието му механизми, с които му е невъзможно да се пребори. „Сексуалното насилие е стереотип в света, в който живеем. И, понякога, зрителите виждат само темата, но не и структурата, която организирам върху базата на тая тема“ — защитава се писателят. Той сякаш не разбира, че неговите структури вече не влияват никого, че е достигнал крайната точка на разграждането, което му е възможно да постигне, и оттук нататък вече се наслаждат не разпилените „хронотопи“, а кървящите късове от едно обсебено именно от тъй гонените „буржоазни митове“ съзнание.

Последният засега роман на Ален Роб-Грийе „Джин“ (1981) все пак подсказва, че писателят си дава сметка за пропастта, в която потъва. Тук отново ще намерим антологично събрани познатите мотиви от досегашното му творчество: и насилието, и криминалната загадка, и момчето, което води слепаца! (не войника) из призрачния градски лабиринт, и огледалата, в които се оглеждат застиналите фигури — но тук има и нещо ново. Героят на „антитрилъра“ Симон Лекьор (Симон Сърцето) е всъщност преподавател по френски език, който пише, за да запознае чужденците с френския език и с граматичните трудности. Написал своя текст, Симон изчезва — дали това не е още една от познатите ни игри с текста? И да, и не — волю-неволю в „Джин“ триумфира темата за отсъствието, за слепотата: може би става дума не за изчезването на автора, а просто за излишността на неговия труд. Валас уби Дюпон, а Лекьор изчезна. Кръгът се затваря, време е играта с текста да свърши, защото е изчерпала всички възможни варианти. В „Джин“ остава живо едно момиченце, което „както всички деца и поети се забавлява, като играе със смисъла и безмислицата“. Ще бъде грубо, ако кажем, че вече и децата могат това, което преди тридесет години беше „невиждано“, но по-вярно е, ако се съгласим, че промените в живота са много по-значителни и неочаквани от всички формални експерименти. „Новият роман“ се превърна в „новия нов роман“, за да се саморазруши. Днес той е повече любопитен факт в историите на литературата, отколкото жива художествена практика. Не е ли тогава безнадеждно закъсняла срещата му с българските читатели? Напротив, обогатени с „завършената“ история на явлениято, ние по-точно можем да си обясним механизмите на възникването, битуването и залеза му, можем да добием вярна представа за онова, с което е обогатил световната литературна практика, можем и ясно да си дадем сметка колко самобитна, но и колко модерна като изказ е съвременната българска проза. И още нещо: можем да си позволим, освободени от догмата на „непобедилата“ теория, да потърсим хуманитарната ценност на тези романи, които вече не са обградени с трудно пробиваеми митове и са достъпни за всички. От дистанцията на времето романите на Роб-Грийе блесят с отразена светлина, в тях се оглеждат тридесет години от историята на едно объркано, саморазрушаващо се общество: на повърхността на текста изплуват неговите страхове, натрапчиви кошмари и жестоки заблуждения. Топологията на призрачния град се превръща в топология на реалния ужас,

Игра със словото, игра с митологическите представи, игра с идеологиите, игра с ценностните представи на буржоазното общество, игра със въображението, игра с реда и безредието. . . Игра, подчинена на строги вътрешни закони, които незабелязано се обръщат срещу играещите, защото дори кибернетичното устройство отразява определени биологични и интелектуални механизми на живата материя. А производителите на въпросната игра все пак не са кибернетични устройства — груповите им снимки изразяват, че нищо човешко не им е чуждо — тук се прокрадва усмивка, там — малко театрална самоувереност, промените във външния им вид също отразяват лесно доловими за внимателното око характеристики. На ранните снимки (1959) Ален Роб-Грийе е добродушно усмихнат, нерешителен, високо подстриган, с малки подравнени мустачки. По време на колоквиума в Серизи (1971) вече е хвърлил самото и връзката, пуснал е свободно буйната си коса, а брадата му придава особено мъжествен и решителен вид. Сега той не е в края на групата, а винаги в центъра и плахостта е отстъпила пред някаква неизвестно откъде появила се агресия в погледа. Пет години по-късно, по време на снимането на „Игра с огъня“, косата му е още по-буйна и непокорна, погледът — вече не само агресивен, но и натрапчив, а под очите му са се появили дълбоки сенки. В натрапчивостта като че ли се прокрадва и известна умора. В първите години няма кой да го интервюира и затова той пише, обяснява, опитва се да изгради стройна теория. В Серизи вече зад гърба му е Рикарду — сега писателят е повече от настъпателен, дори пренебрежителен към опонентите. Най-малкото противопоставяне — и той атакува, нищо не е в състояние да разклати увереността му в собствената правота. Дори кокетира с възможностите си — успехът на „В лабиринта“ го принудил да преосмисли отново представите си за „новия роман“, трябвало да започне отново. . . Но ето че славата преминава и все по-често Роб-Грийе прибегва към познатите средства за запазване на популярността: интервюта, репортажи от работата му над филмите. . . Сега вече атаките му не са толкова стремителни, все по-често се оплаква от неразбиране (някога се гордеше, че не го разбират), все по-търпеливо обяснява замислите си. След всеобщото разочарование от „Топологията на един град-призрак“ и особено след „незабелязането“ на „Джин“ настъпват години на мълчание. Сякаш от кокетство признанието за „невъзможността да пише“ се превръща в тъжна равностметка.

За един производител, който демистифицира механизмите на художествения текст, въпрос на чест е да разкрие и най-интимните особености на личния му „продуктивен“ процес: „Работя от сутрин до вечер, т. е. приблизително от 11 часа до полунощ, с прекъсвания само за обяда, следобедния чай и вечерята. Може да ви се стори прекалено, но всъщност работният ми ден е много по-малко продуктивен, отколкото изглежда.“

„Обикновено стигна ли до четиридесетата страница, т. е. до момента, когато вече нещата започват да се „връзват“, в мен нещо се блокира. Тогава съм принуден да пътувам в продължение на няколко месеца в очакване „да потръгне“. С една дума, пиша много бавно и едва накрая успявам да достигна побърз ритъм: до пет страници дневно. . . Тогава имам само едно желание: да се захвана с нещо друго. Тази особеност придава на последните страници на моите книги онзи леко несериозен аспект, който озадачава читателя (или зрителя, ако се касае за филм), но който е умишлено търсен. Авантюрата на писането е завършена.“

„Никога не работя в кафене или на друго публично място, а винаги у дома. Сега пиша в извънградската си къща, където разполагам със специално бюро, пригодено към начина ми на работа, т. е. трябва пред очите ми да е разстлан целият ръкопис. Това е така, защото работя едновременно върху различните състояния (четири или пет) на ръкописа. И то тъй, че напредват прогресивно, с лек отстъп един от друг, както мелодиите при фугата или канона. . . За да мога да съдя за начина, по който функционира написаното от мен, ми е необходимо да изчитам страница по страница всичко, което правя. Ако има някаква грапавина, тя неминуемо предизвиква смущения в гласа, които развалят всичко. И при всяка корекция, било и само на една дума, трябва да преписвам цялата страница. Ето защо, въпреки че продължавам да пиша на ръка (дори не умея да боравя с пишещата машина), моите ръкописи са толкова четливи в крайния си вид, че могат да се дават направо за печат.“

Тези пространни извадки от публикувано във вестник „Монд“ интервю са особено показателни: за разлика от романите на писателя в интервютата му гледната точка е само една, и то дебело подчертана. Тук нищо не подсказва възможността в близко бъдеще личността на автора да изчезне и произведенията да излизат от печат неподписани (една от натрапчивите теоретични мечти!). Феноменологичният „нов роман“ се е трансформирал в структуралистичния „нов нов роман“, а тази промяна е предопредила нерадостната перспектива за школата. Поколението като че ли е изчерпало своите възможности, оттук възможният изход е като че ли само един: обратно към живота, към осмислянето на най-съществените проблеми на съвременността. Натали Сарот, Маргьорит Дюра, Клод Симон, Клод Мориак и Мишел Бютор сякаш разбират тази необходимост и ни изненадват със значителни идейно и художествено творби. Ален Роб-Грийе вече три години мълчи. Може би търси изчезналия Симон Лекьор, за да го срещне с малката Мари и да ги поведе извън кошмарните очертания на града-призрак? Или пък е намерил онази „мека, ронлива гума, която от натискането не се деформира, а се превръща в прах“. Да, тялото му е задоволено, сърцето му — доволно, но съзнанието му остава нещастно. Уверени сме, че това нещастие е разположено в пространството и във времето, както всяко нещастие, както всяко нещо на тоя свят. Уверени сме, че един ден човекът ще се освободи. Но не притежаваме никакви доказателства за това бъдеще. Едно е сигурно — „новият роман“ вече е отминала (и почти забравена) страница в историята на литературата. Остава романът — вечен, изследващ, търсещ изход и от най-сложните лабиринти, разрушаващ призрачните построения с надежда за по-добър и по-хуманен свят.