

АМЕРИКАНСКИЯТ РОМАН НА ПРОТЕСТА И ВТОРАТА СВЕТОВНА ВОЙНА. В ТЪРСЕНЕ НА ГЛАВЕН ГЕРОЙ

ЙОНКА КРЪСТЕВА

Непосредствено след Втората световна война заедно с икономическия просперитет в САЩ настъпва период на политическа реакция и открит антикомунизъм. Оптимизмът, революционният подем и социално-критическата насоченост на тридесетте години, на т. нар. „червено десетилетие“, бяха сменени от песимизма и отчаянието на петдесетте години. Поражението на испанската революция, концентрационните лагери, атомната бомба и „студената война“ смутиха и най-оптимистичните духове в Америка. На все повече хора стана ясно, че войната не постигна напълно своите цели, демократическите свободи на хората бяха потъпквани в страната с претенции за най-демократична обществена система. В атмосферата на политическа реакция много писатели се огънаха и се отказаха от прогресивните си убеждения, което доведе до упадък в тяхното творчество — типичен пример е Дос Пасос. Отзовавайки се за епохата на конформизма на 50-те години, Максвел Гайзмар пише: „Социалната атмосфера беше така тежка, бедна и угнетителна. Естественият въздух беше така прозрачен. Американската литература през 40-те и 50-те години понякога представляваше пред света странно и иронично зрелище.“¹

Идеологическото настъпление на реакцията доведе до появата на провоенни романи, възхваляващи милитаризма и агресията. Начало на тази традиция положи Херман Уук с „Метежът на Каин“ (1951). На фона на всеобщото объркване, страх и примирение, романи като „Голите и мъртвите“ на Мейлър, „Параграф 22“ на Хелър, а по-късно и „Кланица 5“ на Вонегът бяха смел опит на протест срещу официалната политика и официалната литература. Тези най-добри образци на американския военен роман за Втората световна война по думите на Джозеф Уолдмеър „продължават традицията на критическия реализъм и на романа на протеста, наследени от „червеното десетилетие“ и имат ярко изявена социална ориентация.“²

Най-важното, което обединява тези три романа е художественото виждане на техните автори, ангажираността им с проблемите на обществото, нетърпимостта към фалша и лицемерието и стремежът към откриването на действителните човешки ценности. И тримата писатели водят непримирима борба с реакционните сили в Америка, целейки, както казва Мейлър, „да предизвикат революция в съзнанието на нашето време“³. Вонегът формулира своето разбиране за ролята на твореца по следния начин: „Нашата цел се състои в това да дадем на човечеството представа за самото себе си и то в цялата ѝ сложност, за да изразим неговите мечти и митове... Нашето влияние се разпростира бавно и неусетно и засяга преди

¹ M. Geismar. *American Moderns. From Rebellion to Conformity*. New York, 1958, pp. IX—X.

² J. Waldmeir. *Ideological Aspects of World War II*. Michigan State University, 1959, p. 2.

³ Richard Poirier. *Mailer*. Fontana, Collins, 1972, p. 59.

всичко младежта... Но то ще стане доста осезаемо, когато тези, които ни слушат сега, придобият сила и влияние в обществото."⁴ Съвсем ясно е, че авторите са обърнати към образа на човека от бъдещето, те се стремят да моделират строител на утрешното общество, да изградят пълноценни личности от тези, които ги слушат сега. Жизнеността и убедителността на литературния образ се измерва и със способността му да се връща отново към действителността, от която е роден, и да ѝ въздейства активно. Типичен пример е Йосарян — главният герой на „Параграф 22.“ Това произведение се ползва с необикновена популярност сред младежта, цели реплики и изрази от него са станали част от езика и жаргона на младите. Литературният персонаж е приет и усвоен от реалния живот. Но героизмът на Йосарян е съвсем нетрадиционен. Коренно промененият модел на света през XX век извиква на живот нов тип личност. Основното съдържание на настъпилите промени е изразено в мисълта на Алфред Казин: „Тази личност, която през XIX век беше герой, в XX век счита себе си за проблем.“⁵ Вследствие на това наблюдаваме един задълбочаващ се процес на дегеронизация на персонажите и размиване на границите на личността в резултат на нарушеното равновесие между социалното и индивидуалното съдържание на човешкия образ, които са негови структурообразуващи елементи.

Още в първите литературни образци на древността и на националния фолклор художественият образ на човека е образ на герой, олицетворяващ обществото в борбата му с персонифицираните сили на природата или с жесток и вероломен враг. Векове наред литературната традиция по различни конкретни поводи и събития пресъздава отново и отново образи на смелия, силен и доблестен войн герой, носител на нравствения идеал на обществото, влязъл в драматична борба със силите на злото. Героят на епоса, такъв какъвто го познаваме от дните на Омир, спокоен, уравновесен, дълбоко убеден в правилността на своите постъпки, чувстваващ собствената си съдба като съставна и неделима част от народната, се запазва, с незначителни промени чак до XIX век. През Ренесанса той все още е подчинен на своя дълг към обществото. Макар и да настъпва вече конфликт между личното и общественото съдържание в епичната хармония на характера на героя, той е все още „обществен човек.“ Типичен пример са героите на Шекспир. При класицизма настъпва пълно равновесие между тези два гравитни елемента на характера, което води до проявата на антиномията дълг—чувство и прави невъзможно естественото ѝ разрешение. Оттук произтича и трагизмът в образа на войната във великите драми на класицизма. Въпреки тези промени, традиционната представа за война герой и за войната като върховно изпитване на неговото мъжество и героизъм, път към подвизи, бляскава слава и достойни дела, се запазва в литературата до XIX век, до появата на „Разгромът“ на Зола и „Аленият знак на храбростта“ на Крейн, които развенчават романтичния култ към войната, нейната парадност и помпозност. Те поставят на преоценка и понятието героизъм в условията на развитието на капитализма, при настъпилата промяна във взаимоотношенията между личността и обществото. Със задълбочаването на класовите и националните противоречия в буржоазното общество, чийто краен израз бяха двете световни войни, все повече се задълбочава процесът на отчуждаване на обществените отношения от техните субекти, което в литературата намира своя аналог в окончателното разцепване на цялостното битие на епичния герой, в драстичното стесняване на социалното съдържание в неговия характер. Той вече не е движен от дълга към колектива, а от собствената си страст и възможностите за нейното реализиране. В постъпките си се ръководи от дълбок индивидуализъм. Но именно тук е парадоксът — въпреки че човек действува като краен индивидуалист, той повече от всякога е подчинен и манипулиран

⁴ Kurt Vonnegut, Jr. *Wampeters, Foma and Granfaloon* (Opinions). New York, Delacorte, 1974, 226—227.

⁵ Alfred Kazin. *The Alone Generation*. — In: *Recent American Fiction*, ed. by J. Waldmeir, Michigan State University, Houghton Mifflin comp. Boston, 1963, p. 19.

от обществото според нуждите на последното. Типичният характер е отчуждаващият се от социалната си природа индивид. Катастрофите на двете световни войни „възривиха“ света на човека в буржоазното общество, прекъсвайки традиционните връзки лишиха съществуването му от смисъл и го поставиха лице с лице с духовната пустота и с „нищото“, с неизличимото и задълбочаващо се чувство на абсурд.

В американския военен роман на протеста тези дълбоки промени в отношенията на човека и неговия свят се проявиха в окончателното отказване от илюзията за освободителната мисия на американската армия, в осъзнаване на празнотата и на деструктивните тенденции в обществения живот, в пълна дегероизация на традиционния образ на война и в появата на герой от нов тип — съвременният бунтовник жертва⁶ според определението на А. Хасан — героя-пикаро на XX век. Двете световни войни нямат характера на националноосвободителни войни, където човек може все още да се чувства като част от колектива; участник в мащабни, героични исторически събития. Империалистическата война е върховен израз на отчуждението на социалните сили от индивида. Лишен от всякаква опора в реалния живот, оголен от традиционните връзки и ценности, които са предлагали един все още сравнително устойчив свят, човекът през XX век бива хвърлен в бездната на световна война, и както казва Бочаров, „частните стимули, които преди са могли да придадат определеност на съществуването... губят смисъл за героите... Историята не позволява на отделния човек да остане в своя коловоз, в границите на частното съществуване... тя влияе сега на човека не косвено, чрез условията на определената среда, а се добира направо до него, заставайки го, така да се каже, да приеме лично отношение спрямо себе си“⁷. При героите на Мейлър с особена интензивност на внушението е предаден точно този момент на „оголването“, когато човек за първи път осъзнава с шок падането на всички външни опори в неговия свят, както и своята уязвимост и беззащитност. Катастрофата на световната война довежда до този частен човек проблемите за всеобщото състояние на света. Търсейки опора в заобикалящия го хаос, в своята самота и отчуждение, героят в западната литература определи духовното си скиталничество като борба за възстановяване на личността, на тъждеството със самия себе си. Оставайки без всякакви реални и надеждни връзки (семейни, професионални, съсловни) с околния свят, той се обръща към собственото си аз — единствената реална действителност, на която мисли, че може да се опре. Но тъй като „аз“-ът в своята психическа същност представлява диалектическа спойка между социалното и личното, и тъй като конкретните качества на отделните характери могат да се реализират само в процеса на общуването, от който героят е изключен, то „аз“-ът постепенно започва да добива същата нереалност и ненадеждност, както и външната действителност. Отчужден от обществото, човек започва да се отчуждава и от самия себе си. От този момент перспективата е или пълна капитулация пред силите на абсурда или бунт и търсене на изход. В американския военен роман втората тенденция е загатната в „Голите и мъртвите“, а в „Параграф 22“ и „Клиника 5“ намира своя най-ярък израз. Ако преди в „романа на възпитанието“ или „романа на инициацията“ (novel of initiation), чийто модел следват много от американските военни романи, героят открива света и себе си и въз основа на придобития опит възмъжава, то сега той се отправя в търсене на изгубената тъждественост със самия себе си, стреми се да възстанови своята идентичност и да установи нови взаимоотношения със света. Параметърът на действие се стеснява извънредно много и най-често се пренася в съзнанието на героя. В съответствие с това и реалното, физическо пространство съществува само фиктивно, мястото на действие се пренася в индивидуалното съзнание, което започва настойчиво да изследва своето минало, за да разбере смисъла на съществуването, на своята същност. Неслучайно след двете световни войни в буржоазната философска мисъл

⁶ Ihab Hassan. Character in Postwar Fiction. — In: Recent American Fiction, New York, p. 30.

⁷ С. Бочаров. Характеры и обстоятельства. — В: Теория литературы. М., АН СССР, 1962, 439—440.

превес взема екзистенциализмът, който се занимава с проблемите за същността на човешката природа и истинността на нейното съществуване, с взаимоотношенията между „аз“-ът и „другите“, с проблема за свободата и личността.

Още с появата си през 1948 година „Голите и мъртвите“ предизвикаха продължаваща и до днес спор в кого от героите авторът е вложил нравствения си идеал, кой носи перспективата на развитие или кой е героят на романа. Някои критици смятат, че това е Хърн, представителят на буржоазния либерализъм, други посочват идеолога на „морала на силата“ генерал Къмингс, а трети — бившия миньор и скитник Ред Валсен. Напразно е да търсим носителя на определени нравствени ценности в този роман. Годиците на конформизма, когато се появява творбата, се характеризират с остра политическа реакция и изгубване на надеждите, родени от „червеното десетилетие“. При пълното господство на силите на реакцията носителът на демократичните идеи, на духа на протеста, героят бунтовник по сполучливи израз на един американски критик е „минал в нелегалност“. Със самото си отсъствие в „Голите и мъртвите“ този герой заявява за историческата необходимост от неговата легална проява. Светът на Мейлър изобразява човека, доведен до пределна граница на унижение, отчаяние и безсилие, моментът, в който трябва да настъпи прелом и да започне неумолима борба с реакционните сили. Неслучайно първите романи, които решително заявяват за излизането на сцената на новия тип борец, — „Параграф 22,“ и „Повет над кукувиче гнездо“ — са отначало тайна литература, а впоследствие се превръщат в модерна класика.

В своите изследвания критиците често се позовават на изказването на Мейлър, че „Голите и мъртвите“ не е реалистична документална творба; това е по-скоро една „символична книга, чиято основна тема е конфликтът между звяра и съзercателя в човека. . . Планината, която взводът се опитва да изкачи изобразява смъртта и творческия повик в човека, съдбата, стремежа му да овладее природните стихии — всички неща, за които и наум не ви е минавало да отделите едно от друго и да представите така смело.“⁸ Това дава основание на критиците да приемат романа като произведение в традицията на натурализма, придържащо се към натуралистическата концепция за човека — физиологически детерминиран, жертва на съхранените се в него животински инстинкти, които състоянието на война най-ярко излага на показ. Съвсем едностранчиво Доналд Кауфман тълкува романа като „изследване на тенденцията на войната (всяка война, Й. К.) да принизява човека до животинско съществуване и настойчивите му опити да утвърди своята човешка същност“⁹. Като доказателство той посочва честите сравнения на човек с животно или с насекомо — „куче изяжда кучето“, „войниците приличат на купчина мравки, борещи се и силещи се за една шепа трохи, пръсната в поле с трева“¹⁰, колоната от войници „се разделя на отделни, гърчещи се колонии, като червей, който е бил прерязан на много места, но все още живее“, а също и аналогията, която Мейлър прави между поведението на героя Мартинес и експеримента на Павлов с кучето, внушавайки по този начин, че взаимоотношенията на персонажа с неговата среда не се простират по-далеч от условия рефлекс. Авторът действително поставя на изпитание човешката същност на всеки един от героите, но само за някои от тях този момент има значимостта на екзистенциален акт на осъзнаване. Показателно е, че за всеки герой този момент е нещо много лично, несподеляно с никого, без свидетел. Той се характеризира с напрежението и критичността на „граничната ситуация“, когато, застанал лице с лице срещу абсурда, човек започва да търси опора единствено в себе си. Въпреки тези натуралистични и екзистенциални нотки, романът има много по-богато съдържание и освен борбата между звяра и човека в „аз“-а и стремежа за откриване на същността на неговата екзистенция, Мейлър убедително разкрива и социалното му съдържание в конкретната епоха.

⁸ Jean Radcliff. The Beast and the Seer. Mailer's Search for a Hero, p. 45.

⁹ Donald Kaufman. The Countdown. New York, 1959, p. 36.

¹⁰ N. Mailer. The Naked and the Dead. Panther Books, 1973, p. 39.

Всъщност „Голите и мъртвите“ са още една американска трагедия в смисъла, в който едноименното произведение на Драйзер и „Великият Гетсби“ на Фитцджералд се тълкуват. Техните герои са жертва на примамливия мит за „американската мечта“. Развитието на характерите им и развоя на съдбите им се определят от това до каква степен героите остават верни на мечтата. Според степента на несъпадение на „мечтата“ с действителността е и степента на разочарованието и на разрушението на личността. По своята същност този мит, гарантиращ равни възможности на всеки при максимум усилия и дисциплина, възпитава дълбок индивидуализъм, подхранва илюзията у „американския мечтател“, че не обстоятелствата формират неговия живот, а сам той е творец на своята съдба. Още в самия си зародиш характерът на американския герой е едностранчив, лишен от значимо социално съдържание, което води до разрушаване на целостта на неговото битие. Това е едно типично американско явление, обясняващо изобилието на литературни герои самотници, както и на автори самотници, което неведнъж е отбелязвано от критиката. Всеки един от героите в романа на Мейлър живее в своя изолиран, малък свят, разкъсан от противоречия, изпълнен с нереализирани мечти и неудовлетвореност, неверие и безсилие. Събрани в едно тези неудачници, озлобени от смъртна заплаха, започват да изливат насъбралото се недоволство и гняв или един на друг, или върху тези, над които имат власт. Макар и да има отделни случаи на разкаяние за нанесена обида, героите съзнателно потискат това чувство в себе си, както и всяка породила се симпатия. Типичен пример е Ред Валсен, който потиска чувството на симпатия спрямо Голдстейн, не желаейки да завързва приятелство, защото е убеден, че „каквото и да направиш, каквото и да започнеш, накрая всички те прекарват“ (174). Дълбокото разочарование и невъзможността за общуване довеждат героя до самоотричане, той се стреми да убеди себе си, че „не съществува нищо, което да желае“. Стигнал до пълна безизходица, при избухването на войната постъпва в армията. Този акт не е мотивиран от някаква идейна убеденост, а от липсата на всякаква друга перспектива. Осъзнавайки неспособността си да разбере света край себе си, осъзнавайки и пълната си изолация, Ред свежда своята житейска философия до правилата — „човек трябва сам да се оправя... Той няма да причини зло никому, но няма да разреши и на никого да си играе с него“ (16). Той действително не причинява зло никому и в честите свади се стреми да предотврати сбиванията и застава на страната на по-слабите, но по същество си остава наблюдател, стремящ се да избегне емоционална ангажираност. Положителните човешки качества на този герой са представени като резултат от неговите собствени усилия, като „негово собствено, придобито отделно от външните обстоятелства субективно съдържание“¹¹.

Опасността от сляпата вярност към „мечтата“ особено ясно е изразена при Мартинес. Главата „машина на времето“, представяща социалнопсихологическия портрет на героя, започва с изречението: „Малките мексикански момчета също дишат въздуха на американските вълшебни приказки, също искат да бъдат герои, летци, любовници, финансови магнати“ (56). В потока на съзнанието на малкото момче често се среща фразата „ще стана много богат“, което свидетелства за корупция в нравствения идеал, за подмяна на духовните ценности с материални. В сляпото си следване на тази мечта героят започва да прави компромиси със своята съвест, да се нагажда според обстановката, да лакейничи, което му донася и повишение в армията, но произходът му, принадлежността му към етническа група и тук му отрязват пътя към върха, защото всеки си казва „да бъда проклет, ако изпълнявам заповедите на един мексиканец“ (59). Последното убежище на героя е илюзорната представа за геройство — „малките мексикански момчета също дишат въздуха на американските вълшебни приказки. Ако не могат да бъдат летци или финансови магнати или офицери, те все още могат да станат герои“ (59). Преследвайки своя последен шанс, приспособявайки се към системата, Мартинес става послушно оръдие в ръцете на реакционера от по-нисшите слоеве Крофт.

¹¹ И. Волков. Творческие методы и художественные системы. М., 1978, с. 193.

В отчаян бяг след своите илюзии, използвайки всякакви средства, героят деградира като личност, превръща се във вещь и се поставя в услуга на реакцията. Той е типичен представител на реално съществуващ конкретен социален тип. В системата от персонажи на Мейлър Мартинес принадлежи към групата на конформистите заедно с кариериста Стенли и капитан Браун, които тероризират своите подчинени и издевателствуват над хора, които обществото е поставило по-ниско от тях — евреи, италианци, мексиканци, та дори и южняците. Униженията, на които подлагат по-слабите от тях, им доставят чувството за превъзходство и сила, с което искат да компенсират унижената си чрез сервилничене човешка природа и своята социална неадекватност. Ето процесите, които довеждат до проявата на „звяра“ в човека, а не някаква физиологична детерминираност. Мейлър вижда причината не просто в състоянието на война, а в тези социални процеси, които водят до израждането на човешката природа, до опустошаване на човешката личност и постепенното ѝ поставяне във властта на инстинкта при пълно изгубване на нравственоценностната ориентация. Съдбите на героите потвърждават несъвместимостта на „мечтата“ и идеала за нравствено пълноценна и свободна личност.

Социалното съдържание на епохата Мейлър вижда в надигането на реакцията, съобразяваща се единствено с „морала на силата“ и принципа на „смазване на всяка вълна на съпротива отдолу“, и в ненадеждно защитения вътрешен свят на героите, към които е приложена тази сила. По вертикалата на прилагане на силата от горе на долу и според реакцията си на нея персонажите се обособяват в четири групи: тези, които упражняват властта, тези, които представляват „вълна на съпротива“, приспособилите се към системата и накрая масата от объркани и смазани войници.

Художествено постижение на произведението е създаването на най-сполучливия в американската литература образ на теоретика на класовата, завоевателна война, генерал Къмингс, чиито действия, по думите на съветската изследвачка Коренева, са мотивирани от „профашистка философия“¹². Генералът не изпитва неудобство да разкрие своите блянове за световно господство на Америка. Според него „историческата цел на войната е да приведе потенциалната енергия на Америка в кинетична. Ако се замислим, идеята за фашизма, много по-разумна, отколкото идеята за комунизма, защото се опира върху естествената природа на човека, просто се зароди в неподходяща страна... Единственият морал на бъдещето е моралът на силата, в който не може да намери място в тази схема е осъден на гибел“ (364). В неотклонно следване на своята цел, в стремително изкачване по йерархичната стълба, героят доброволно изключва себе си от човешкото общество и нормалните човешки контакти. Като доминанта в неговия характер е изведена заслепяващата страст за власт, която трябва да компенсира стесненото социално съдържание. Проектиран в обществения живот тази страст се насочва срещу демократичните устои на обществото и представлява реална заплаха за неговите членове. Показателни за разсъжденията на Къмингс, с които завършва главата „Машина на времето. Типичен американски генерал“:

„Къмингс гледа водата. Бавно погледът му се вдига, обхваща хоризонта. Полковник... подполковник... генерал майор... генерал лейтенант... генерал?

Ако скоро има война, тя ще помогне.

А след това? Политиката беше дори по-важна. След войната... Все още не трябва да се обвързва политически. Може да е Сталин, може да е Хитлер. Но в края на краищата пътят към властта в Америка винаги ще бъде антикомунизмът. Трябва да е нащрек, реши Къмингс“ (364).

Тези мисли го характеризират не само като отявляен антикомунист, но и като политически лумпен. Чувството на вяност към някакъв политически идеал му е непознато.

¹² М. Коренева. The Contemporary War Novel in 20th Century American Literature. Progress Publishers. М., 1976, р. 56.

Къмингс подчинява цялото си съществуване на маниакалния си стремеж към власт. Въз основа на това някои критици смятат, че генералът е изключителна личност. Джийн Редфорд пише: „Той посвещава себе си — и това посвещение е героичният елемент в неговия характер — и лично и политически на морала на силата.“¹³ Неговото желание да победи самия бог тя вижда във фаустовска светлина, приемайки, че и Мейлър го вижда така. Взирайки се във величествената планина, като че ли да получи поздрав от равен, Къмингс си казва: „Имаме нещо сродно. Ако трябва да се отдадем на мистицизъм, планината и той се разбираха добре. Те и двамата, по необходимост, бяха студени и сами, застанали на висините.“ (475) Образът на планината играе важна роля при характеристиката на героите. Отношението на всеки от тях към нейното величествено, почти мистично и респектиращо присъствие служи като определител на неговата жизнена позиция. Но отношението на Мейлър определено не е възхищение от целеустремеността на генерала. Ироничният край на военната кампания, победата, която идва в резултат на случайно хруване на некадърния майор Далсън по време на отсъствието на генерала, както и гризщото Къмингс съмнение, че „имаше толкова заслуга за успешния изход на атаката, колкото и човек, който е натиснал копчето на асансьора и чака неговото идване“ (472) недвусмислено сочат, че сравнението с планината не трябва да се тълкува буквално, като стремеж да се укрупни образа. Целта на автора е да снижи и дискредитира героя чрез въвеждането на този ироничен план. Той става смешен с абсурдното си самочувствие на олимпийски бог.

Показателно е, че същият похват се използва при изграждането на образа на сержант Крофт. Правейки същата грешка като Редфорд, Д. Трилинг намира, че „накрая на романа Крофт се издига морално и политически“ и „сред симпатиите на своя автор узурпира мястото, което сме мислели, че принадлежи на Хърн“¹⁴. В действителност откриваме точно обратното. Крофт подобно на генерал Къмингс чувствава неудържимо влечение към планината, тя го „измъчва, зове, държи в себе си отговора на нещо, което искаше да знае.“ Но и неговия маниакален опит да я изкачи, — действие, което няма никакво отношение към военната кампания, — „да победи природните стихии“, завършва с унизително бягство надолу по планината под жила на рояк стършели. Резултатът от дръзкото предизвикателство е, че дълбоко в подсъзнанието си „Крофт разбира, че е открил границата на своя глад“ (593). „Крофт продължи да се взира в планината. Той бе изгубил, не бе успял да получи вълнуващо откритие за себе си. За себе си и за нещо много по-голямо. За живота. Всичко“ (593).

Едва ли бихме могли да приемем това за морален и политически триумф. Крофт е окончателно изгубен, остава на дъното. Моментът на просветление, екзистенциалният акт на осъзнаване го е отминал. За него надежда и перспектива за духовно обновяване няма.

Тук е налице и една литературна пародия. Застаналият пред планината Крофт, решил да премери силите си със стихии, асоциира с капитан Ахав от „Моби Дик“ на Мелвил. Самото сравнение предизвиква смях, защото е твърде жалък и нищожен в сравнение с един Ахав. Житейската му философия се заключава в четири изречения: „Всички жени са уличници“, „Всички мъже са псета“, „Всички сте дивеч за избиване“, „Мразя всичко, което е извън мен“ (241). Това е манталитетът на професионален убиец, овладян от садизъм и човеконенавист. Авторът на няколко пъти обръща внимание на екстаза, с който сержантът убива, а също и на извратеността и жестокостта, с която върши това. И при Крофт и при Къмингс подчинението на характера на инстинкта и страстта води до дълбока деформация, до постепенното разрушаване на хуманното начало у героите, до разпадане на тяхното съзнание. Причината за това според автора не е никаква биологическа детерминираност, а

¹³ Jean Radford. *Mailer's Search for a Hero*, p. 4.

¹⁴ Diana Trilling. *The Moral Radicalism of Norman Mailer*. New York, Claremont essays, 1962, p. 48.

обществото, допускащо създаването на такива обстоятелства, които вместо да обудят агресивните наклонности на някои хора, водят до тяхното активизиране. Чрез внасянето на втори, ироничен план в образа на тези персонажи, Мейлър без съмнение постига тяхното снижаване, дегеронизация и развенчаване, изразявайки по този начин и собственото си отношение към силите, които те представят. Тяхното присъствие на военния театър, което откриваме и в „Параграф 22“ в образа на Майло и в „Кланица 5“ в образа на Хауърд Кампбал, говори за двойствения характер на американското участие във Втората световна война и за ширещата се корупция в армията. Именно тези факти довеждат до трагичния конфликт в съзнанието на обикновените войник между неговия дълг и целите, на които се предполага, че служи, и действителността, която чрез своето съдържание пародира тези цели. Пишейки за американския военен роман през 50-те години Малкълм Коули прави следните изводи: „Обикновено новите романисти не си поставят задачата да преценяват войната. Те не се обясняват толкова против самата война, а са по-скоро разочаровани от плодовете на победата: някои от тях са напълно сломени (разредка Й. К.) от контраста между нашите цели и усилия, от една страна, и нашите постижения, от друга... между буйната радост, с която нашите войни бяха посрещнати... и отчаянието на населението, когато научи, че ние можем да бъдем... също така безмилостни като фашистите към хора, които са били вече тероризирани“¹⁵. С това се обяснява изобилието на отрицателни герои и негативни емоции, противопоставянето на вътрешните и външните конфликти. От самите военни действия фокусът се премества върху американската армия, която е представена като микрокосмос на американското общество, и се прави опит да се прецени нейния сложен механизъм. Неслучайно Мейлър и Хелър локализируют действието на остров, където военната част съществува като отделна общност със своите вътрешни и външни отношения. Значително се разширява броят на персонажите, което е продиктувано от целта на писателите да обхванат всяка прослойка от обществото.

Мейлър представя американското общество като изключително разслоено и поляризирано. Силата е концентрирана в ръцете на богатите и войнстващата върхушка. Въпреки че нямат никакъв практически шанс да се издигнат над класата, от която произхождат, бедните, осланяйки се на илюзията, подхранвана от „американската мечта“ — равни възможности за всички — живеят с представата за едно мобилно общество, където човек при пълна мобилизация на силите си може да стигне върха. Изследвайки миналото на всеки герой чрез „Машина на времето“ авторът убедително показва несъстоятелността на тези идеи и социалната детерминираност на членовете на обществото, вследствие на специфичната икономическа реалност, която не разрешава движение по йерархическата стълба. В това се заключава и критическата насоченост на тези глави.

Авторът обръща сериозно внимание на едно типично американско явление, което засилва отчуждението между героите — расовата, националната, та дори и териториалната омраза. Евреите Голдстейн, Рот и Риджис се чувствуват еднакво изолирани и онеправдани, както и в мирно време и това буди у тях съпъня. Галахар, жител на бедняшкия квартал в Бостон, италианецът Минета, южнякът Уилсън, миньорът Ред — всички те принадлежат към класата на онеправданите и потиснатите. Въпреки географските и националните различия у тях откриваме нещо общо — всеки по своему се чувствува сам и чужд и не е успял да реализира силите и мечтите си. Истинските им стремежи не съвпадат с техните дела. Идеята и политическата незрялост пречат на тези герои да открият някаква положителна перспектива, което предизвиква чувството на безизходица и води до пасивност в поведението. В норма на битие се превръщат духовната апатия и цинизмът. Омразата и враждебността като че ли са най-трайните и характерни чувства, които ни съпровождат от началото на повествованието до последната страница. Героите изпитват недоверие един към друг, дори открита неприязнь. Тези настроения

¹⁵ M. Geismar. Writers in Crisis. Hill and Wang, New York, 1965, p. 84.

особено ясно се предават от писателя чрез въвеждането на цели „хорове“, които подобно на главите „Машина на времето“ прекъсват и затормозяват хронологичното проследяване на събитията. В гръцките трагедии хоровете служат за коментар над действията и качествата на героите, подчертавайки тяхната трагична съдба, придавайки дълбок смисъл на делата им. Самото озаглавяване на тези части като „хорове“ предполага внушаване на атмосфера на колективност и спепление в описаните сцени, но се оказва всъщност, че всеки „пес“ своя партия в този ансамбъл, която няма нищо общо с останалите. Налице е не хорово единство, а разединение. Прави впечатление, че в хоровите части Мейлър използва формалните принципи на драматургичния жанр — автори ремарки и театрален диалог. По този начин той привидно превръща героите в драматични персонажи, въвлеча ги в драматичен диалог, но всъщност редуцира драматичната ситуация. Отношенията между героите се снижават до цинична делничност и проза, а самите те са принизени до марионетки, изпълняващи дадените им роли, и отново се внушава тяхното пълно отчуждение един от друг, идейната им обрканост и песимизъм. Въвеждането на хоровите части като композиционен похват има и важно идейно-художествено значение. В развитието на повествованието той подготвя възприемането на персонажите повече като комични фигури във финала и предопределя преминаването на спично-повествователния тон в насмешка и ирония. Героите се оказват участници във военна операция, която прилича повече на фарс, чийто фактически герой става самодоволият глупак майор Далсън. Заедно с ироничния план изграждането на сюжетните линии и на голяма част от образите на героите в творбата нахлуват сатирични елементи, които в „Параграф 22“ и „Кланица 5“ стават жанрово определящи.

Най-решителният опит да се излезе от положението на безпътница и да се създаде герой, който да балансира силите на реакцията е направен от Мейлър — чрез образа на лейтенант Хърн — в идеен план противопоставен на генерал Къмингс и лейтенант Крофт. Героят има верен поглед върху събитията и от него чуваме най-близката до истината характеристика на войната: „Предполагам, че въпреки някои противоречия, нашето дело е право. Поне в Европа. А що се отнася до този театър тук, то според мен това е империалистическа игра на ези и тура. Или ние ще завладеем Япония или Азия. Ние лесно можем да станем фашистка държава след победата и тогава на въпроса, какво ще бъде по-нататък, е наистина трудно да се отговори“ (274). Но героят не може да осъзнае кому принадлежи бъдещето, защото не разбира същността на комунистическите идеи. Лейтенантът някога се е „занимавал с марксизъм“, бил е член на клуб „Джон Рийд“, но тази идеология никога не е била негово дълбоко убеждение, затова и му е чужд оптимизмът на комунистическите идеи. „Историята е в ръцете на десните и след войната техните политически кампании ще бъдат по-активни“, размишлява той. Тази ограниченост в мирогледа на героя определя и неефективността на неговия плах бунт срещу реакционера Къмингс. Абстрактният буржоазен хуманизъм се оказва неподходящо оръжие срещу фашистките теории и затова лейтенант Хърн, който „не може да се приспособи към схемата“, загива. Надниквайки в неговото минало откриваме още един неудачник. Роден в богато семейство, получил първокласно образование, Хърн не е принуден да се бори за съществуването си, не е бил победен от прозата на живота, но и той изпитва разочарованието на човек, който не може да намери своето място в обществото. Чувството за духовна пустота и неудовлетвореност у буржоазния интелегент либерал произтича от невъзможността да използва енергията и силите си, от неуспеха му да окаже съпротива на своите идеологически противници, което също го изолира от обществото, води до песимизъм и примиреност. Поведението му се диктува от убеждението, че трябва да живее „със свой стил“, от неопределено понятие за честност, стремеж към независимост и емоционална неангажираност. Хърн напълно се е затворил в своето собствено „аз“, характерът му е лишен от здрава социална основа. Подобно на Ред той също взема участие във войната, защото не знае какво да прави със себе си. Отделечавайки се от американския бряг, въпреки

обзелата го апатия той усеща един „копнеж по земята, която изчезваше... Постоянно имаше някаква сила, която изникваше пред теб, подканяше те. Хърн вдъхна и отново отиде до перилото. А всички способни, млади хора от неговата младост бяха разбили главите си, удряйки в различни неща, докато не станат все по-слаби и по-слаби, а нещата оставаха. Шепата лишени от земя... от студения гръд на Америка.“

И буржоазният идеалист също става жертва на измамната красота на американската мечта, на тази „сила, която постоянно изникваше пред теб, подканяше те“. В този смисъл той е обречен, както е обречен и буржоазният либерализъм като политическа сила, способна да победи реакцията. С липсата на здрав идеен център в романа се обясняват и усещането за предопределеност и обреченост.

Паралелите при изграждането на образите на Хърн и Ред Валсен са явни. Критиците често определят Хърн като „интелигент-бунтовник“, а Ред като „бунтовник по природа“¹⁶. Подобно на Хърн Ред също не успява да живее само „скъп стил“, според собствената си философия и загубва двубоя с Крофт. И двамата не успяват да живеят така, че да оправдаят представата, която имат за себе си, и едва ли бихме могли да ги приемем за бунтовници в истинския смисъл на думата. Липсва им активност: и двамата са обърнати навътре към себе си, а не към обществото. Въпреки че са осъзнали абсурдността на конкретната ситуация, те не намират сили да потърсят изход.

При героя бунтовник осъзнатото съществуване посредством абсурда довежда до идеята за необходимостта от един нов живот, оценностен по качествено нов начин. Във философията на екзистенциализма от особено значение е осъзнаването на смъртта, което неминуемо поражда екзистенциалния страх и грижа¹⁷. При екзистенциалния човек смъртта довежда чувството за абсурд до краен предел. По време на война всеки момент граничи с последния. В този миг героите на Мейлър осъзнават не само абсурдността на настоящия момент, но и факта, че те и преди са водели безсмислено съществуване. Точно това разбиране, че липсва значимо съдържание в техния предишен живот и отсъствието на някакви идеали в настоящия момент, които да осмислят усилията и жертвата им, води до чувството за непост и абсурд, всява екзистенциалния страх, породен от съзнанието за ограничеността на екзистенцията. Физическото отделияне на героите от предишната среда е равностойно на емоционално и психическо откъсване от миналото, откъсване от разпадащите се връзки на старото общество. Показателно е, че се срещаме не с героичната, а с напразната, нелепа смърт. Нелепо умира Хърн, вследствие на заговора на Мартинес и Крофт, нелепа е и ужасяващата смърт на Рот, който, унижен до болка от Галахар, наречен „мръсно еврейско копеле“, въпреки пълното си изтощение прави опит да прескочи пропастта и пада в нея. Една особена проява на абсурда са и писмата, които Галахар получава от жена си след съобщението за нейната смърт. Идвайки едно след друго те го убеждават, че тя е жива, пренасят го назад във времето и той започва да живее в кошмарния свят на нереалността. По един или друг начин повечето от тях осъзнават, че с миналото е свършено. Показателни са заглавието и темата на последната от хоровите части „За това какво ще правим, когато всичко свърши?“. В главите „Машина на времето“ биографичните данни са предадени в голямата си част чрез „потока на съзнанието“, но и чрез обективния, равен, безпристрастен стил на камерата, която на интервали осветява различни моменти от живота на героите. Тъй като техните мисли са „вписани“ в обектива на камерата, създава се впечатлението, че героят гледа на тези събития отстраня, сякаш те се отнасят за някой друг. Този похват също внушава отчуждението на героите дори от собственото им минало, което неминуемо води до психически

¹⁶ Donald Kaufman. The Countdown, p. 34.

¹⁷ Вж. С. Киркегор. Понятие страха. Болезнь к смерти. — Антология мировой философии. Ч. III. М., „Мысль“, 1971, 712—724.

деформация и до разпадане на личността. Именно затова героите се чувствуват „голи“, унищожена е една съществена част в структурата на техните характери — социалното „аз“. Остава оголеното, незащитено индивидуално „аз“, което трябва да търси нови връзки със своята среда. С това се обяснява и фрагментарният характер на съвременния герой, коренно различаващ се от монолитния характер на епичния герой.

Проблемът за изграждането на пълноценна личност при американеца е усложнен допълнително и от необходимостта да определи какво означава да бъдеш американец. Всъщност американското общество психологически никога не е представлявало едно цяло. Едва ли бихме могли да говорим за съществуването на американски характер в смисъла, в който говорим например за руския характер. Липсата на национална памет, на единно историческо и социално битие, изпълнено със значимо съдържание както за евреина, така и за мексиканеца, италианеца и южняка довежда до лабилност в характера и е първопричината за чувството на изолация и отчуждение, които са, така да се каже, „наследствени“ за съвременния американски герой. Не съществува и чувство за национална съдба и духовно наследство, които да дадат и перспектива на бъдещото развитие. Някои герои не разбират и не могат да ценят дори и близкото историческо минало. В един момент Ред казва: „Колкото се отнася до мен, то аз мисля, че цялата бъркотия започна, когато качиха Вашингтон на коня“ (111). Това изказване говори за неразбиране на закономерността на историческите процеси и на същността на прогресивните сили на дадена епоха. Но истината е и фактът, че Гражданската война, въпреки че доведе до премахване на робството и до икономическото обединение на Севера и Юга, остави и една дълбока травма в психиката на южняка и чувството за своя собствена съдба, което оцветява по специфичен начин неговия светоглед. С особена интензивност са показани тези болезнени изживявания у войниците евреи, които се чувствуват двойно ограбени и оголени, както се изразява Голдстайн: „Ние сме народ-мученик, смазан от подтисници. Трябва винаги да пътуваме от нещастие към нещастие... нежелани и в чужда земя“ (416). Минути преди смъртта си Рот, като реакция на обидата на Галахар спонтанно изразява болката и прозрението си: „Защо го наричаха така? Защо не можеха да разберат, че той не бе виновен за това... Но имаше и друго. Всички предпазни средства, подпорните фасади на неговия живот бяха разрушавани бавно от разяждащата атмосфера във въздуха: неговото изтощение беше съборило подпорите, а Галахар разруши и останалата част на зданието. Той беше гол сега по друг начин. Възбунтува се против това, изпита болка, че не може да говори с тях и да им обясни. Това е нелепо, прозвуча дълбоко в съзнанието на Рот, това не е раса, не е нация.“ В краткия миг преди смъртта Рот постига пълно духовно и идейно преобразяване чрез гнева и осъзнаването на собствената си сила: „... Сега той разбира какво представляваше Галахар. Побойник, изплашен побойник... Ако отидеше да скочи, Крофт трябваше да се върне. Патрулът щеше да завърши... И в този момент Рот изведнъж осъзна, че можеше да излезе срещу Крофт. Но възводът нямаше да разбере. Щяха да му се присмеят, да намерят облекчение от собствената си слабост в малтретирането му. Сърцето му се изпълни с горчивина. „Идвам“, извика той внезапно. Те искаха така да бъде“ (558).

Рот умира като изкупителна жертва в момент, когато у него се пробужда бунтовникът и се надига гневът. Единствен той от всички герои успява да прозре същината на нещата, да отхвърли и последната илюзия, да оцени силите си. Единствено в него е заложена перспективата, която води до раждането на новия герой от 60-те години и когото откриваме в „Параграф 22“ в образа на Йосарян.

Изследването на взаимовръзката характер — обстоятелства при изграждането на героите на Мейлър ни доведе до извода, че авторът се придържа не към натуралистическата концепция за човека, а към концепцията, изградена от художествената система на критическия реализъм. За да се впишат в епохата, за да проличат във всяка отделна съдба духът на времето, писателят е извел като доминанта в

характерите на своите герои не някаква наследствена черта, а процеса на съзиждането на връзките с обществото. По такъв начин доминиращ в произведението се оказва социалният принцип, а физиологическият аналог се явява като негов производна. Мотивът за краха на американската мечта при него добива трагично-сатиричен обертон. Необходима е изцелителната и пречистваща сила на смеха и самоиронията, за да може да се търси ново начало. „Параграф 22“ на Хелър и „Кланица 5“ на Вонегът подемат нотката, на която завършват „Голите и мъртвите“. Пародията и иронията се превръщат в основни конструктивни принципи, гротесковият реализъм — в основен метод на изображение. Главният герой Йосарян на „Параграф 22“ е герой от нов тип в американската военна литература, заявяващ за наличието на едно ново светоусещане и за надигането на гласа на протеста в САЩ през 60-те и 70-те години.

Страховете на Мейлър по отношение на перспективата на развитие на американското общество след войната се оправдават напълно, те не са само продукт на художествено преувеличение. Публикуваната през 1957 г. книга на американския социолог Хътингтън „Войникът и държавата“ доказва, че тенденцията към духовно нивелиране на хората е реална възможност в американското общество. Моделът на бъдещето, което авторът предлага, е „програмираното спокойствие“ на военната академия в Уест Пойнт. Хътингтън вижда следвоенна Америка с очите на генерал Къмингс. Той гледа на Втората световна война като на събитие, обуславящо надигането на военните институции, възприемането от обществото на законите на армията. Според него това е идеалното общество, постигнато „хармонията, която настъпва, когато колективната воля измести индивидуалната пристрастия“¹⁸. Точно срещу тази реална заплаха издигат глас на протест Хелър и Вонегът.

Определяйки характера на американската проза през 60-те години, Уейн Милър пише: „за първи път в историята на САЩ американските романисти внушават, че специфичните тенденции в националната политика водят към национална катастрофа“, и подчертава, че „сатирата може би е най-подходящото средство за изразяване на тази загриженост“¹⁹. „Параграф 22“ на Хелър се разглежда от критика като „апoteоз на духа на протеста на военния роман“, който най-вярно отразява атмосферата на 60-те години, един преломен момент в живота на САЩ, когато конформистският дух на 50-те години бива потушен в протестните демонстрации срещу войната във Виетнам, в публичното изгаряне на повиквателни, в масовия подем на демократичните сили в обществото. Активното участие на писателите в обществено-политическите борби и произведенията, родени от тези борби, свидетелствуват за настъпване на процес на трансформация в духовния живот на страната.

Обявявайки война на консерватизма и реакцията, Хелър и Вонегът прибегват до най-подходящото литературно оръжие при изобличаване на неедързките на обществото — сатирата. Неслучайно Ян Джек казва: „Сатирата се ражда от инстинкта за протест: това е протест превърнат в изкуство.“²⁰ Използвайки блестящо всички възможности на жанра, писателите го обновяват, създавайки нетрадиционни, дори шокиращи произведения, необичайни по стил и форма.

Необичайно и критично се оказва и положението на човека през XX век. Както при екзистенциалния роман и в „Параграф 22“, и в „Кланица 5“ характерът на епохата се представя като ситуация на човек в абсурден свят. Войната се разглежда не само като антисоциално и античовечно явление, но се приема и като метафора за характеризиране на патологични явления в съвременното американско общество. Според Брустайн „Пианоза се е превърнала в сатиричен микрокосмос

¹⁸ Samuel Huntington. The Soldier and the State. The Theory and Politics in Civil-Military Relations. Cambridge, Mass., 1957, p. 464.

¹⁹ Wayne Miller. An Armed America. Its Face in Fiction. New York, London, 1970, p. 266.

²⁰ Ian Jack. Pop. Writers and Their Work, 1954, p. 17.

олицетворяващ много идиотщини в наше време.“²¹ Основание за такъв извод ни дава и самият автор, който заявява: „Параграф 22“ не беше книга точно за Втората световна война. Това е книга за американското общество през годините на „студената война“, войната в Корея и възможността за един Виетнам.“²² Много от представените явления излизат извън рамките на военния живот. Същите принципи действуват и в мирно време. Например бащата на героя Майор Майор „работеше без почивка, за да не произвежда люцерна... Колкото повече люцерна не произвеждаше, толкова повече пари му даваше държавата.“²³ Ненормалността на явлението се внушава чрез съществуването на несъвместими елементи в граматическото оформление на мисълта — съчетаването на положителна степен на сравнение с отрицателна форма. Голяма част от героите са карикатури на хора, но ужасът идва от факта, че в ръцете на такива безумци е съдбата на обикновения човек.

Намираме се в царството на кривите огледала — лекарите не могат да лекуват, генералите не могат да командват, агентът от контраразузнаването се разконспирира още с идването си, специалист по китове от Харвард бива най-безжалостно отвлечен в армията поради дефектен анод в кибернетичната машина, американци обстрелват собствените си части, свещеникът е една от най-безпомощните и безполезна фигури. Всъщност чрез тях са представени държавните институти, чиито дейности са пародирани. Те не оправдават своето съществуване, поради неспособността да функционират нормално и да служат на човека. Чрез злъчно осмиване се поставя под съмнение ценностната мотивация, заради която съществуват тези институти. Хелър разбива мита за моралните качества и висок боен дух на американската армия, показвайки че тя е сбирщина от карьеристи, маниаци, търгаши и неудачници с болни амбиции. Авторът взимаше елементи от „театъра на абсурда“, използвайки форми на редуцирания смях, иронията и гротеската, за пресъздаването на психическия климат на един „луд“ свят, където границите между реалното и нереалното, правдоподобното и фантастичното изчезват, корупцията и насилието са приети като естествена норма на поведението и жестоко се санкционира всеки опит за възкресяване на действителните духовни ценности. В тази тенденция откриваме екзистенциалистка ориентация, която изхожда от диалектиката на абсурда. Още с първите две изречения Хелър ни въвежда в ненормалния и деформиран свят на „Параграф 22“:

„Това беше любов от пръв поглед.

Още щом видя военния свещеник, Йосарян лудо се влюби в него.“ (13) — едно наистина неочаквано и нетрадиционно начало за военен роман. Веднага се проявява своеобразният принцип на съчетаване на абсурдни положения с карнавалната логика на грешки, превръщания, на смесване на несъвместими неща. Реакцията на читателите е смях, но това не е ликуващият, карнавален смях, който едновременно убива и възкресява, в него се долавят нотки на неудоство и безпокойство. Той вече не е амбивалентен, защото е лишен от положителния си знак, т. е. превърнал се е в редуциран смях, който в романа служи предимно като защитна реакция на героите. Едновременно с това позволява и известна свобода, временно пренебрегване на законите на реалния свят, излизане от рамките на системата. Това са част и от функциите на карнавалния смях, но тук те имат повече формален характер. На преден план изпъква една безсмисленост и деформация на ценностите, която съпътства целия роман и се проявява във всички елементи на поетиката. Нелепото срастване на съвместими лексикални нива, в случая на духовна и светска — любовна и военна лексика, при това „любовното влечение“ е с обратен знак, внушава неестествеността на явленията, които се изобразяват на фона на изгубил смисъла си живот.

В такъв „луд“ и деформиран свят не можем да очакваме да срещнем традиционния войн герой. Той би бил нелеп и смешно не на място. Не можем да очакваме

²¹ R. Brustain. The New Republic, No., 13, 1961, p. 12.

²² Joseph Heller. Playboy Interview, 1975, p. 21.

²³ Джозеф Хелър. Параграф 22. С., 1971, с. 107.

и традиционен характер, тъй като съществува непреодолима пропаст и антагонизъм между индивида и неговата среда, между личността и обществото. Изниква необходимостта от дефинирането на нов тип героизъм.

През XX век настъпи дълбок прелом и в начина на възприемане на съвременната война и на отражението ѝ в литературата, вследствие на определящата роля на техническия прогрес при водене на войната. Тя не може да бъде проверка на силата и мъжеството на война в буквалния смисъл на думата, защото той не може да застане лице с лице със своя противник, както беше в предишните войни. В действителност ударът нанася машината, оръдието. Невъзможността противникът да бъде видян, неговата абстрактност и анонимност пораждат ужаса от нечушени, неидентифицирани чужди сили. Оттук произтичат и чувството за абсурд и тревога.

Откриваме и съществена промяна в образа на смъртта и образа на героя във военната литература. По думите на С. Куперман смъртта на бойното поле се превърна в „негативен акт“²⁴. Войната е лишена от човешки характеристики и смъртта е негативен акт, можем ли тогава да говорим за герой в традиционния смисъл на това понятие? Проблемът на новия герой е как да излезе достойно от ситуация, която го лишава от всякакво достойнство и как да оцелее. Хелър и Вонегът откриват този герой в лицето на „откачения“ Йосарян и „изкуфелия“ Били Пилгрим, които намират изход в парадирането и изобличаването на глупостта и лудостта в по-голям мащаб, като същевременно саботират основни дейности, характерни за военната ситуация.

Лудостта и идиотизмът поставят човека извън закона и извън обществото. Героите са странници в този свят, символично е и името на Били—пилигрим. Йосарян има не само необичайно име, но е и асириец—твърде странна за XX век национална принадлежност. Като социални типове и двамата са аутсайдери. Още в първа глава става ясно, че Йосарян не принадлежи към света на остров Пианоза: „Войната бе мръсна и кална и Йосарян спокойно би могъл да живее без нея. Само част от неговите сънародници бяха дали живота си за да я спечелят, а той нямаше амбиция да бъде между тях“ (24). Били упорито отказва да живее в „земното“ време и претендира, че е жител на една по-разумна планета, чиито жители не познават войната и изнася лекции против Третата световна война. Героите се отличават от останалите персонажи не само с необикновеното си име, но и с това, че са прозрели двойствения характер на войната, корупцията на социалната система и са решили да се изключат и от двете. Тяхната лудост е обратната страна на мъдростта. Във фигурата на двамата герои откриваме сериозно-смеховия образ на „мъдрия глупак“ и на шута от карнавализираната литература. Тези дълбоко амбивалентни образи се използват предимно за сатирични цели при изобличаване на официалния си светоглед и официалната политика. На тях единствено е известна истината и те трябва да открият очите на другите за нея. Показателно е, че Били иска „да се предпишат необходимите оптични лещи за земните души. Според Били много от тези души бяха изгубени и нещастни, защото не можеха да виждат така добре, както неговите дребни, зелени приятели от Тралфамадор“²⁵. Този тип герои са „вечни“ имат универсален характер, превъплъщават се предимно в период на обществени кризи. Типичен пример във военната литература е „Швейк“ на Хашек. Това обяснява и честото определяне на Били и на Йосарян от критиците като „човек изобщо“ (everyman puer eternis)²⁶, но при тях тълкуването на образите е едностранчиво, защото се пренебрегват двойствеността и амбивалентността, които са съществена страна в структурата им. При създаването им стремежът не е към индивидуализиране, и както казва Бахтин, те имат „не пряко, а преносно значение.

²⁴ S. Cooperman. World War I and the American Novel. Baltimore—London, 1970, p. 202.

²⁵ Кърт Вонегът. Кланца 5. С., 1947, с. 26. По-нататък ще се посочват страниците по това издание.

²⁶ Sanford Pinster. Heller's Catch 22: The Protest of Puer Eternis. Critique, VII, 1965, p. 151.

Тяхното битие съвпада с тяхната роля и извън тази роля те не съществуват²⁷. Основният белег на главните герои на Хелър и Вонегът е иносказателността и ролевата същност, натрапването на героя на чужда жизнена позиция, изискваща нов, неприемлив за неговата нравственост начин на поведение. Йосарян постоянно е изкушаван да приеме морала и законите на обществото, основано на принципа на свободната конкуренция, който потъпква всякакви духовни ценности. След войната Били става много богат — „беше се оженил за момиче, за което никой с всичкия си акъл не би се оженил“, но по-късно се отказва от предишния си начин на живот, посвещавайки се на „призвание, което е по-възвишено от търговията“ (26). Въпреки честите опити на обществото да го „приобщи“, Йосарян успява да остане верен на принципите си. Търсенето на правдата и истината в двата романа е търсене на реалните нравствени ценности, върху които се крепи американското общество на свободната инициатива и които се оказват пагубни за човешката душевност. Една от най-важните сцени в „Параграф 22“ е диалогът между Йосарян и Майлоу на дървото, близо до военното гробище. В този момент погребват Сноудън. Това е една класическа сцена на изкушаване. Йосарян олицетворява демократичния търсещ дух на човешката същност, който е в конфликт с държавните институти. Изкусителят предлага на Йосарян партньорство в икономическите спекулации и съответно печалба. Показателно е, че действието се развива на третия ден след смъртта на Сноудън — на третия ден възкресява умъртвения бог за вечен живот. Докато Йосарян е съвсем гол, Майлоу е в униформата си и го подканя: „Слез долу да опиташ това и да ми кажеш дали е вкусно. Много е важно.“ (319) След отказа Майлоу се покачва на дървото и му предлага обвита с шоколад топка памук. Йосарян трябва да окаже съдействие, за да се сервира като десерт във военните столове топки памук. По този начин Майлоу ще може да пласира закупения от него памук и ще се спаси от фалит. Тази сцена е изградена върху прието на Христос с дявола, едновременно с това може да се тълкува и като „новият Адам (в исторически контекст американецът-пионер) и дяволът. Откриваме митичния структурен модел — смърт, възкресение. Смъртта на Сноудън се оказва кризисен момент, довел до прераждането и обновяването на главния герой. Голотата е също митична черта, асоциираща с кръщението и невинността. Да приеме предложението на Майлоу за Йосарян би означавало отново да надене униформата, т. е. да приеме условията на „системата“, да изгуби своята невинност и честност, да извърши „смъртен грях“. И Хелър, и Вонегът използват образи от митологията и библията, но подхождат към тях като към разрушена вече система, чиито ценности са престанали да функционират. Затова и по отношение на тези образи е приложен основният за двата романа конститутивен принцип на амбивалентна ирония, чиято цел е да се дискредитират основните дейности, характеризиращи дадения социално-исторически момент. По този начин се подрива универсалността на тези образи, те се снижават. Описанието на погребението на Сноудън, което е фон на гореспоменатата сцена, е пропито от явно профаниращо отношение към гробището, покойниците, духовниците. Йосарян е безчувствен към „надутата загадъчна церемония и загубата на Майлоу“, т. е. към военния церемониал и помпозността, с които се прикрива действителната същност на нещата, и към спекулативните проблеми на конкуриращите се. „Около тримата офицера имаше няколко гerdана войници, изваяни в една крива и неподвижна като пньове, и четирима незасти с нищо гробари, които се бяха отпуснали безразлично на лопатите си до нелепата могила от рохкава, медночервена пръст. Както Йосарян гледаше втрещено, свещеникът вдигна блажен поглед към него, притисна очите си ябълки, като че ли да изрази скръбта си“ (322). Описанието е изградено върху неочаквани смислови съчетания и несъответствия — „гerdан“ от опечалени погледи, „блажният“ поглед на свещеника, „нелепата могила“. Цялата сцена почива на карнавалната логика, според която всяко явление съдържа в себе си две взаимно-изключващи се противоположности. Типично карнавалният образ на смъртта съдържа

²⁷ М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 309.

и раждането. Сноудън умира, но чрез неговата смърт Йосарян се ражда за нов духовен живот и „светските грижи“ не могат да го обсебят. Той устоява на Сатаната-Майлоу, което е първата положителна стъпка в новия му живот. Напускайки го, Майлоу казва: „Да беше си облякъл униформата... Хората може да се поведат по теб и никогато няма да мога да се отърва от този проклет памук.“ И тук алюзията с Христос е явна. Ако хората повярват в него и тръгнат след него, това означава смърт на злото; ако всички последват Йосарян в неговия бунт, това означава край на международната икономическа империя на Майлоу, достигнала своя разцвет по време на войната. Снемането на униформата е карнавален акт на развенчаване, в случая на всичко, което тя символизира. И все пак, паралелът с Христос, както и всички останали алюзии и паралели, е пронизан от ирония и има пародисен характер, защото целите на героите са твърде нищожни, а и Йосарян е твърде обикновен човек. В бунтът му не може да придобие мащабите и смисъла на деянията на тези архитипни образи, символизиращи духовните и културните ценности на човечеството.

Формалните особености на „Параграф 22“ се обясняват с възможностите на пародийния героичен епос, в случая за предаване на конфликта между две вярващи класи, олицетворяващи взаимноизключващи се морални и естетически норми. Епическият начин на изображение, пресъздаващ монолитен, хармоничен свят, е неподходящ за изграждане на художествен модел на свят, разкъсан от противоречия, несправедливост и жестокост. Тази двойственост се разобличава най-сполучливо чрез пародията и иронията, чрез снизяването на „високите“ идеали и „благородни“ стремежи на тези псевдогерои.

В „Параграф 22“ откриваме съвсем явна пародия на сюжет и герои от Омировата „Илиада“. Когато генерал Корн желае да разбере защо Йосарян отказва да лети, му отговарят по следния начин: „Неговият приятел бе убит при сблъскването при Специя. Може би за това.

— Какво си мисли, че е... Ахил, що ли?“ Явни са паралелите Йосарян-Ахил, Нейтли-Патрокъл, Корн-Агамемнон.

В центъра на „Параграф 22“ е конфликтът между Йосарян и командния състав, неподчинението (а не „могъщ гняв“) на Йосарян. Усилията на гърците са насочени към връщане на „богоравния“ Ахил в битката, което би осигурило победата им, а усилията на командния състав — към връщането на Йосарян в боя, за да не внесе разцепление сред войниците. Перспективата, от която се преценяват събитията в героите в „Параграф 22“, е съвсем различна от тази в „Илиада“. За илюстрация може да послужи описанието на сцената, разиграла се при съобщението за смъртта на Нейтли-Патрокъл: „Смъртта на Нейтли действително едва не уби Йосарян, когато той съобщи новината на курвата на Нейтли в Рим, тя нададе пронизителен, сърцераздиращ писък и се опита да го убие с ножче за беле на картофи“ (272). Отново се проявява пародийната трансформация на епичното начало по посока на амбивалентното, гротескно и синтетично изображение, характерните внезапни обрати на мисълта, провокиращи традиционните очаквания, сближаването на несъвместими неща. В случая очакваме Йосарян да бъде убит от скръб, а не от прозявателното ножче за беле на картофи на курвата на Нейтли. Този обрат в очакванията довежда до типичното снизяване и подчертано фамилиарно и профаниращо отношение към смъртта. Последвалото, пропито с еротизъм, сбиване между двамата е предадено с характерния за карнавализираната литература „вертепен натурализъм“ (термин на Бахтин). Тази специфична перспектива лишава персонажите от героичния ореол, смъква ги в сферата на фамилиарния контакт.

Пародийните паралели между двете произведения не се изчерпват до тук. Откриваме и един своеобразен образ на съдбата, чието въздействие е Майлоу — „бог на царицата, на дъжда и ориза в изостаналите страни... големи издялани образи на мустакатото му лице можеха да се видят над примитивните каменни жертвеници, обагренни с кръв“ (290). Той олицетворява съдбата и за генерал Дрийдъл и за Корн и Каткарт, които стават и негови съдружници, и чиито най-добри клиенти са

германците. Военните богове на Пианоза се командуват от висшата сила Майлоу, така както и Олимпийските богове са подвластни на съдбата, олицетворяваща силите, които движат вселената.

Показателно е, че Майлоу се идентифицира най-често с езическите идоли или с Олимпийските богове от дохристиянската епоха, докато Йосарян винаги асоциира с християнска образност. Това, от една страна, е конфликт между варварския и християнския период в историята на човечеството, а приложен към конкретните исторически условия — между носителя на духовните ценности и морално-естетически норми и общество с разрушена нравствено-ценностна ориентация.

Своеобразната непригодност на Били и Йосарян към реалността е изразена чудесно чрез тяхната шутовщина. Особено красноречива е сцената на пристигането на американските войски в Дрезден:

„Онова, което видяха, бе брадясалият Били Пилгрим в синя тога, сребърни обувки и ръце в маншони. Той изглеждаше поне шестдесетгодишен. До Били бе малкият Пол Лазаро със счупената ръка. Той също се пенеше от бас. ... Това беше оперета“ (110).

Сцената е предадена в духа на гротесковия реализъм с характерните комични контрастни двойки — високият Били и малкият 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 не са 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 града и замарширува по улиците на Дрезден. Били Пилгрим бе звездата“ (110). Виждаме героя в типичния карнавален образ на глупака-крал. Чрез пародията и иронията, подмяне на високото с низкото, се развенчават дейностите и съдържанието на самата реалност.

В „Параграф 22“ също откриваме характерните комични двойки — Ор и Йосарян. И тук главният герой се появява в ролята на глупака-крал, но при него амбивалентността е по-добре изразена. Йосарян е значително по-активен и изобретателен от Били. Сцената, представляваща връчването на авиаторския кръст за храброст на Йосарян, който генерал Дрийдъл няма на какво да закачи, понеже Йосарян е съвсем гол в строя, в карнавалния художествен план на творбата символизира смъкването на йерархичните бариери, отхвърлянето на законите на официалния свят. Това е акт на протест, „адамитски бунт“, целящ демаскирането на фалша и лицемерието. Моментът на връчването на медала отговаря на увенчаването на глупака или шута, на избирането на карнавалния крал в народно-смеховото творчество. В новата си роля на краля-шут Йосарян дирижира действието и създава една типична за карнавалното настроение атмосфера. Ролите се разменят — генералите временно се оказват в положението на глупаци, неспособни да реагират на обстановката: „... Ароматът на непокорството предизвикваше приятна възбуда и Нейтли умишлено изстена, щом успя да издъбне една пауза. Още един глас се обади като ехо. Бараката кипеше и непротивостоимо се превръщаше в лудница“ (271).

Лудостта се оказва заразителна — бунтовното, карнавално настроение на Йосарян завладява всички, то вече има обща, а не индивидуална проява. Тук се крие и причината за благополучния край на този малък бунт, който за малко не струва живота на един от героите. Чрез тази сцена, издържана в духа на карнавалната традиция, с характерните увенчавания и развенчавания, размяне на ролите, размествания в йерархичните положения, се постига снижаването на всичко високо, тържествено и помпозно и пренасянето му в материално-телесен план. Именно тази традиция на гротесковия реализъм стои в основата на многобройните снижавания и развенчавания на милитаристичната идеология, на бюрократията и военния церемониал в романа. Наличието на карикатурен и пародиен елемент — пародира се помпозността на даването на медали за „храброст“, сближаването на далечни и съчетаването на разнородни неща — на военния церемониал и сексуал-

ната еротика, дава възможност те да се видят в нова светлина, да се подкаже мисълта за друга перспектива. Смехът в този случай има освобождаваща сила, той е общ и весел. Възможността за ново раждане е загатната в символичната голота на главния герой. В по-голяма част от романа обаче смехът има мрачен, зловец оттенък. Особено осезателно това се чувствава по отношение на страшното — в този смисъл не може да има смешни страшилища, той е жесток и враждебен към човека — характерен белег на романтичната и модернистичната гротеска.

Йосарян живее свой индивидуален, карнавализиран живот и в съответствие с това поведението му е мотивирано от карнавалната логика, докато светът, с който той е в конфликт, и чиито закони е принуден да изпълнява, се развива според логиката на абсурда. Преднамереното шутовско поведение на героя се възприема враждебно. Дори името му се струва на генерала заплашително — „то прилича на думата подривен, бунтовен, коварен, социалист, подозрителен, фашист и комунист“ (258). В резултат на натиска, упражнен върху главния герой, реакциите му се свеждат до отчаяни, гротескни опити за самоотбрана. Елиминирането на категорията универсалност води до представянето на едно индивидуално, карнавализирано световъзприятие.

Сред различните мнения по отношение на типа герой, който Йосарян представя, срещаме и такива, които го определят като „традиционната комична фигура на мошеника, който въобще не се стреми да промени обществото, което презира“²¹, други обвиняват Хелър, че героят му отбягва да направи морален избор, трети намират края за неубедителен. До подобни изводи може да се стигне при недооценяване на амбивалентността и иносказателното битие на този литературен тип, който се поддава на интерпретация на няколко нива. Авторът действително използва комичния епос, но го пародира. Героят на плутовския роман сякаш следва обстоятелствата, но независимо дали накрая преуспява или не, той остава в рамките на обществото, по някакъв начин се адаптира. За Йосарян и Били не можем да кажем подобно нещо. Макар и по-силни от тях, обстоятелствата не ги подчиняват напълно. Те се изключват от обществото, чиито норми на живот са несъвместими с тяхната етика. Основната задача на образа на шуга е да отвори очите на другите, „да обучава другите на новата нравственост“, както посочва Шкловски²². А колкото до това, дали Йосарян е поставен пред някакъв морален избор, или не, то това е съвсем ясно. Всички по-важни сцени символизират опитите на обществото да го „асимилира.“ Накрая тези символични опити добиват конкретна форма — сделката, която генералите предлагат на пилота — да го изпратят в Щатите като герой, а той да популяризира „военните им подвизи“. Вземото решение след преценяване на всички за и против недвусмислено сочи, че Йосарян прави моралния избор, воден от чувството за върност към убитите другари. Приемането на сделката би означавало предателство към тях. Освен това героят се намира пред твърде сложна дилема. Да служи на американската армия в борбата против Хитлер би означавало едновременно да служи на системата, която се стреми да го унищожи като личност. Отказването да служи на американската армия би означавало да не воюва против Хитлер. Но и тук авторът последователно мотивира поведението на героя си и показва, че той не е страхливец или симулант. Йосарян е извършил много повече от задължителния брой полети, дори е бил един от най-добрите пилоти до момента, в който разбира, че други в това време печелят пари от неговите полети. Именно тази двойственост в целите на американската страна го кара да преосмисли своите мотиви за участие. В края на романа, на обвинението, че бяга от отговорност, Йосарян отговаря: „Напротив, сега аз имам задължения към самия себе си.“ Той трябва да защити ценността на своя живот. Неговото задължение е да търси своето автентично социално и индивидуално битие.

²¹ Frederick R. Karl, *Joseph Heller's Catch 22: Only Fools Walk* Contemporary American Novelists, ed. H. Moore, Carbondale, in Darkness, 1964, з. 139.

²² В. Шкловский. О теории прозы. М., 1983, с. 348.

Швеция не представлява друг тип социална система и дезертството там практически не е изход за героя, но взета символично, тя представлява и постоянният идеал и стремеж на човека към по-добро общество, стремеж, който не трябва да угасва. Краят на романа е продиктуван от специфичното карнавално светоусещане, което приема света и битието като отворена система, даваща винаги възможност за ново начало.

Ако при анализа на „Параграф 22“ можем да групираме героите според пародияния модел на „Илиада“, то в „Кланица 5“ е невъзможно установяването на някаква ясна система от герои. Докато в „Параграф 22“ конфликтът е ясно очертан, то в „Кланица 5“ такъв не откриваме. „В този роман няма никакви герои и драматични колизии, защото повечето от хората в него са толкова болни и до голяма степен са безжизнени играчки в ръцете на огромни сили...“ (118) След апотеоза на духа на протеста в „Параграф 22“ този песимизъм в произведение, което се появява само седем години по-късно, може да се стори странен. Но тези години донесоха на американеца и шока от тройното политическо убийство на президента Джон Кенеди, който за много символизираше началото на една нова ера, на Мартин Кинг и на сенатора Роберт Кенеди. С този шок можем да си обясним и странната неподвижност и пасивност на героите в „Кланица 5“. Проявлението на карнавалната традиция има само външна форма без вътрешно съдържание, без карнавално действие. Човек като че ли се е научил да живее с абсурда и както казва Вонегът, „войната направи много хора сурови“. Духовната пустота и безличното съществуване притъпяват чувствата на хората, маниакалното преследване на материалния успех измества разумния страх от войната. Авторът дори открива с изненада, че не е в състояние да напише една силна книга на такава значителна тема, защото „нищо интелигентно не може да се напише за едно клане.“ Той иска да покаже как травмата от такова събитие и живот в действителност, която повтаря неговото съдържание, могат да смажат човека, да го превърнат в бездушен автомат, повтарящ добре заучени дейности. Появява се мотивът за овеществения и атомизиран „човек-машина“. Застиналите маски от карнавалния свят наваяват тъга по карнавалния празник, по неговия жизнеутвърждаващ дух. Особена метаморфоза на карнавалния дух са космичните пътешествия на Били, фантастиката, която „Трябва да помогне на хората да намерят отново себе си и своя свят“. По думите на Вонегът „пътешествията до други планети, научна фантастика с преднамерено залъгващ характер, е еквивалент на честото извикване на шута за разясняване на нещата“³⁰. Фантастичният елемент, както всички образи в творбата, има подчертано иносказателен характер в духа на традиционния трагичен шут.

Всъщност, ако трябва да търсим главния герой, то това е самият автор-разказвач, с неговото прикрито, но активно присъствие. Създава се един нов тип взаимоотношения между автор, герой и читател при липсата на сюжет, конфликт и човешки характери. Основните принципи на поетиката на романа — съпоставянето на образи, гласове и събития от различни епохи, които водят до резки дислокации в традиционната логика на повествованието, и настойчивата пародия на всички нива, създават едно изключително полифонно произведение, една интелектуална структура, чийто смисъл трябва да бъде декодиран от читателя. Той е провокиран към активно участие със своите интелектуални възможности в структурирането на смисъла на творбата.

В „Кланица 5“ имаме повествование в два плана — на разказвача за себе си и на разказвача за главния герой, Били Пилгрим, с когото заедно са преживели бомбардировката на Дрезден през Втората световна война. На много места автор и герой се сливат или чрез изживяване на идентични чувства, или чрез „изпускането“ на характерни за авторския стил на изразяване фрази при предаване на събития, отнасящи се за героя. В първа глава, в самолета на път за Филаделфия, той изгубва чувството си за самотичност и не може да се ориентира във времето: „И аз

³⁰ Vonnegut in America. Delacorte Press, 1977, p. 144.

станах антилице в бостонската мъгла и Луфтханза ме качи в микробус с няколко други антилица и ни изпрати в един мотел да прекараме една антинощ.

Времето не искаше да минава. Някой си играеше с часовниците. . . . Секундарникът на моя часовник трепкаше, изминаваше една година, после пак трепваше. (20) Подобно на своя герой авторът понякога изпитва чувството на небитие, на излизане от обективния поток на времето. И разказвачът, и героят са в кризисен момент, „на прага“. Застанал пред Нюйоркското световно изложение, авторът с тревога се пита за настоящето: „колко е широко, колко е дълбоко, колко мога да взема за себе си“ (19). Диалогичната постройка на речта засилва напрежението, внушава идеята за съобразното съществуване на съзнанието на прага на безумието, за пълното отчуждение на хората един от друг. Те са дематериализирани „антилица“ с гротескни, чудати външности: „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 фламинго. . . Третият изстрел беше за нечистото фламинго. То се спря като заковано на средата на пътя. “. (29) Чрез оприличаването на героите на неодоушени предмети, на животни, будещи неприятни асоциации, авторът ги принизява до по-низши същества, лишава ги от човешки облик. Тяното поведение е също гротескно и недостойно, „Мисисипи от унижени американци“, жалки и безпомощни. Характерните за гротесковия реализъм профаниращи снижавания и пародирани на високото освобождават поведението, речта, жеста от ограничения на всякакво йерархическо положение. Определят се нов тип отношения между героите, премахва се епическата и трагическата дистанция, което е една от причините за възприемането на персонажите като антигерои. Ето един типичен пример при описанието на „кюзетния фестивал“: „Един американец близо до Били ридаше, че е изходил всичко с изключение на мозъка си. Миг след това той каза: „Ето го, отива, отива.“ Имаше предвид мозъка си. Това бях аз. Това беше авторът на тази книга.“ (92) Авторът се самопародира и осмива, на няколко пъти се нарича „стар пръдльо с дъх на иперит и рози“, и той е един от „злочестите млекопитасци“. „Това далеч нетрадиционно представяне на героите и на 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, който довежда хората до такова нечовешко съществуване. Деформацията във външния вид символизира и деформацията в техния душевен мир, а оттам и на ценностната система на обществото, което ги е формирало.

Съдбите на героите в разгледаните произведения демонстрират практическата безсходност в положението на героя, даже и при най-отчаяните опити да измени своята съдба и, както посочва Волков, „тази особеност на критическия реализъм се явява закономерно проявление на общото за тази система съотношение между характери и обстоятелства“³¹. Но това не означава, че трябва да определим тона на тези произведения като песимистичен. По своето същество сатирата съдържа елемент на оптимизъм. Чрез безпощадното разобличаване на социалните, политическите и нравствените норми на обществото се внушава необходимостта от утвърждаването на една нова нравственост и перспектива на развитие. Тези трима най-ярки представители на американския военен роман на протеста развиват идеята, че изход трябва да се търси от всякаква неестествена жизнена ситуация, изход трябва да се търси и от самия абсурд. В тази идея се заключава и положителната перспектива, която тези произведения дават. Отхвърляйки песимизма на абсурдисткото световъзглед, Мейлър, Хелър и Вонегът утвърждават жизненото, търсещо начало в човека.

³¹ И. Волков. Творческие методы. . . , с. 313.