

ВРЕМЕТО — НАЧИН НА УПОТРЕБА В СЪВРЕМЕННИЯ ЗАПАДЕН РОМАН

МАЯ ИВАНОВА

Може би най-поразителното в съвременния роман — навлязъл в нова област на естетически възможности — е радикалното пренебрегване на редица „осветени“ от традицията литературни канони: класическата строгост на сюжета се разпада в хаотичен ансамбъл от психологически състояния, в комплекс от мотиви; увличащата интрига се удавя в поредица от статични положения, монотонност на детайли и обилне от вещи, а героите — ключова фигура в повествователната структура, — лишени от контури, загубили плътността на отделните индивиди (минало, психология, професия, име), присъствуват, но без физиономия, „преминават“ в профил, бегли, изчезващи. Важното в съвременния роман не е историята, не е интригата, не е животът, не е любовта, смъртта, не са героите, нито ситуациите, нито вещите — констатира съвременен критик — а техниката на романиста.

Действително новороманното в тази техника, естетическата призма, която санкционира и прави възможни трансформациите, е времето — новото отношение към неговото присъствие, към възможностите му за обновяване и преобразуване, за създаване на нова, модерна по форма и по дух литература; удоволствието от свободната игра с него. „Хронологическите ефекти днес не са нищо друго освен топически инструменти в динамиката на текста.“¹ Но удоволствието от играта с времето далеч не е безобидно и голяма част от съвременните писатели — Пруст, Джойс, Дос Пасос, Фокнър, Жид и В. Улф — се постараха, всеки по своему, да осакатят времето, пише Сартр. „Едни го лишиха от минало и бъдеще и го сведоха до чистата интуиция на момента; други като Дос Пасос го превърнаха в ограничена и механична памет. Пруст и Фокнър просто обезглавиха времето; те му отнеха бъдещето, т. е. свободния избор и действие.“²

Литературата традиционно е причислявана в разноречиви класификации към т. нар. „времеви изкуства“. Понятието за време в литературата е това, което е понятието за пространство в живописа — доминиращо естетическо отношение. Обективните основания за съживяването на интереса към категорията време се обуславят не само от усложняването на неговите функции като структурен компонент на произведението, но и от натоварването му с нови задачи, далеч надхвърлящи структурообразуващите му свойства. Като конструктивен принцип то катализира активността на всички форми на художествено изобразяване; моделира художествения образ, спомага за идейно-естетическата оценка на действителността, организира художествената фантазия, усилва съдържателно-смисловите елементи, насочва естетическото въздействие и т. н.

Издигането на времето в непосредствен обект на естетически анализ кондензира в себе си както проявите на подчертан интерес от страна на различни сфери на науката и културата, така и еволюцията на философското мислене, ускорения ритъм на историята, промяната в социалнопсихологическия стереотип на осъзнаване и „усещане“ на времето.

¹ Ж. Тибодо в сб. Писатели Франция о литературе. М., 1978, с. 409.

² J.-P. Sartre. Situations I, Paris, 1947, p. 77.

ТЕМПОРАЛНИТЕ МОДИФИКАЦИИ В КЛАСИЧЕСКИЯ И МОДЕРНИЯ РОМАН

Класическият роман с линейна наративност е построен по законите на едновременната времева и логическа организация: причинността е тясно свързана с времевата последователност на събитията. В съвременния роман хронологическият разказ е само нишка, тръвайки от която, ще се разкрие една ахронологичност. Изискването за хронологическа последователност, ритмична смяна на събитията изразява функцията на сюжета, на естественото развитие на добре избрания, разгърнат по балзаковски и плодотворен сюжет — пиететът към който в традиционния роман е неприкосновен. За Шелинг разположението на събитията е тайна на изкуството. Те трябва да бъдат разпределени мъдро — последователно подредени около един център, възличащ всичко в своя водовъртеж — „и макар към края потокът да става по-широк и се разгръща цялото величие на концепцията, все пак събитията не бива да се струпват, изтласкват и гонят едно друго“³.

До XX век писателите не са „имали“ рефлексията за огромната роля на времето за завързването и развързването на сюжетните възли; не са противопоставяли открито „своето време“ на часовниците и календарите от своята епоха, както и героят в романа не е противопоставял своята темпоралност на някой друг или на средата, в която живее. Времето поле на сюжета е ясно очертано; присъствието на героя в него е точно определено. В романите на Балзак и Дикенс линейно разгръщащите се сюжети и епизоди са разположени в хронологически порядък. Субективното време (например на една вътрешна реч) следва хода на главното време, където миналото и сегашното са свързани логично и ясно. Всяко събитие е разказано така, че да поражда друго или да е резултат на вече изложени обстоятелства, или да произтича от предхождащи факти, които трябва да бъдат разказани.

Този начин на повествование (тази наративност, наречена линейна) се разгръща според един и същ хронологически вектор, в който причина и следствие са ясно различими и изразени. Схемата „забранява“ героят да измени на рационалната последователност на фактите чрез изява на субективната си темпоралност, а романистът се чувства задължен да информира по някакъв начин читателя за една или друга промяна на темпоралния вектор.

В съвременния роман това единство е нарушено. Причините и следствията не са повече в директна, прогресивна линия — резултатите често предхождат причините (творбата се изгръжда от периодически възвръщаща се причинност), на свой ред разделени на множество нива с различен темпоритъм.

Пробивът в „картезианската линейна схема“ и нейното постепенно ерозиране се открояват релефно в съпоставката между „употребата на времето“ в класическия роман и модерната литература, и то с оглед на сходни на пръв поглед темпорални „повхвати“.

Наистина несъвпадението на реалната хронологическа последователност на събитията (фабулата) със сюжетния, композиционен порядък на смяна на съставните части на произведението се среща в прозата далеч преди XX век. „Ако се вгледаме по-внимателно, твърди М. Бютор, на нито един класически роман не му се удава просто да следва събитията“⁴ — достатъчно е да препрочетем „Одисея“. Класическият роман познава субективната игра с времето, умее да извежда от нея необходимите ефекти, създава изкусни прийоми за построяване на сюжетното действие: ретроспекции, проспекции, ретардации, „съкращаване“ на времето, непроективност, времеви контрапункт.

Кое е подбудило писателя, недоволен от хронологическата последователност на събитията, да отклонява разказа от праволинейното му развитие? Да се следва строг хронологически порядък се оказва невъзможно най-малко поради факта, че пълноцен-

³ Шелинг. Философия на изкуството. С., 1980, с. 349.

⁴ М. Бютор в сб. Писатели Франция о литературе, 400—401.

ното изграждане на героите се нуждае от сведения за тяхното минало, от „връщане“ назад. Този похват е познат и особено скъп на Балзак. След един първоначален твърд конкретен епизод, в бавен ритъм, почти съвпадащ с времето на четящия, Балзак прави дълго връщане назад, в което темпоралността, разширена и плавна, обгръща огромна съвкупност от минали събития. Читателят се превръща в довереник на добродетелта и порока, на величието и дребнавостта, на благородството и низостта. Такова е живописното начало на „Модест Миньон“.

Непроективността (сложното преплитане на епизоди, при което между събитията, свързани с причинно-следствени и времеви съотношения, се вместват епизоди, несвързани с тях) е прием, използван (ярък пример е Стьрн), за да изрази несъвпадащото на хронологическата последователност на събитията с тяхното художествено изображение. Л. Виготски го анализира, опирайки се на разказа „Леко дишане“ на Бунин. В този разказ събитията не протичат по права линия, а се развиват скокообразно: „разказът скача ту назад, ту напред, като съединява и съпоставя най-отдалечени точки на повествованието“⁵. Крайната цел на тази композиция е да унищожи непосредственото впечатление, което излъчват самите събития в тяхната непосредствена връзка.

Авторът на класическия роман също може да застави времето да протича бавно или бързо, да „пълзи“ или да „препуска“. Толстой, твърди М. Бахтин, „обича продължителността, проточеността на времето“⁶ за разлика от Достоевски, който го съкращава до мигове. „Повестите на Волтер разказват за катастрофи, но темпът им е толкова бърз, че не успяваш дори да се натъжиш“⁷, твърди А. Моруа. Ретардацията и „съкращаването“ на времето, нарушавайки хронологическата последователност, постигат определен ефект. „Сгъстяването“ на темпоралния ритъм води до отчуждаващ, дистанциращ ефект и разрушава психологизацията, рязко отделя съществените мотиви на човешките постъпки. Ретардацията действа като спирачка — тя затормозва действието, сюжетоното развитие, развързката чрез въвеждане на описания, биографии на героите, философски разсъждения, спомени, лирически отстъпления. „Одисей“ е почти ретардираща в нейните най-малки части, пише Гюте, но затова пък може би петдесет пъти се уверява и убеждава, че работата ще има щастлива развързка.⁸ Авторът направлява времето — може да започне разказа си от края, от средата, може да задържа хода на действието или да го ускорява — но в рамките на традиционния роман той не разрушава в образните събития представата за обективния ход на времето. Ретроспекциите се посочват, читателят е уведомен — в съвременния роман те го връхлитат внезапно, без всякакво указание. Концентрацията около едно централно събитие придава яснота на всички „връщания“ назад, настоящето е открито към миналото, осветлява и най-отдалечените точки на темпоралния вектор. Колкото и стремителна да е смияната на образи и събития, във всяка вибрация на словесния ритъм се запазва недвусмислена яснота, езикът не губи естетическата си чистота. Наличието на стабилен, организиращ център на събитието, темпоралната концентрация около основно ядро създават усещането за време. Мястото на това събитие във времето и неговата идентичност не са поставени под въпрос. Напразно е обаче търсенето на подобен център в съвременния роман и е разбираемо объркването на Сартр пред Фокньорвия роман „Шум и ярост“: „Дали това е кастрирането на Бенди? Несчастлиата любовна авантюра на Кеди? Самоубийството на Куентин? Омразата на Джексън към племенницата си? Всеки епизод, щом го погледнеш, се отваря и позволява да се види зад него други епизоди, всички останали епизоди.“⁹ А какви ли са затрудненията на читателя във възстановяването на хронологията на събитията? Понятието събитие едва ли подхожда на съвременния роман. „Събитието“ е разположение на елементи, притежаващи относително единство и способност да се възпроизвеждат, при това

⁵ Л. С. Виготски. Психология на изкуството. С., 1978, с. 210.

⁶ М. Бахтин. Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983, с. 446.

⁷ А. Моруа. От Монтея до Арагона. М., 1983, с. 85.

⁸ Шилер — Гюте. Избрани писма. С., 1978, с. 144.

⁹ J.-P. Sartre. Situations I, p. 70.

с известни модификации, а не автентично. Понякога събитието е изгубило своите компоненти и така се е преобrazilило, че се открива само с педантично четене. На мястото на стабилния център на събитието читателят трябва да си представи една структура, съставена от известен брой елементи, чието съединяване формира „ансамбъл“. Събитията могат да бъдат споени едно с друго или, напротив, разделени.

В класическия роман нещо или някой се променя върху фон, който остава идентичен. Трансформацията е кумулативна. Неизменният фон на героите на Балзак са точно очертаните рамки на историческа и обществената ситуация. Т.-Мановия Ханс Касторп — „пътуваният, за да се развие“ — претърпява от „ниската“ до „високата“ земя, от „долу“ (в града) до „горе“ (в планината) промяна на цялата си личност, той вече не е същият, а романът е историята на тази трансформация. Индивидуалностите, появили се от недрата на историческата ситуация и свързани с нея, се променят, „но всички тези персонажи — възкликва А. Моруа за Балзаковите герои — притежават три измерения и се изменят в процеса на романа и вие ще разберете защо у нас възниква усещане за време, което неумолимо се движи напред“¹⁰. Моделът наподобява този на класическата механика: определено тяло отива от една точка в друга върху фона на едно пространство и време, които му служат за система за съотнасяне.

В новия роман е невъзможно да се различи подвижен образ върху неподвижен фон: всичко е неподвижно, всичко се възпроизвежда (в романите на Пруст няма развитие, няма драматизъм, всичко е поредица от много богати, но статични картини) и всичко е подвижно, всичко се променя (даже изменението във вътрешната среда на героя е илюстрирано със съпоставянето на различни времеви плоскости). В пластическия хаос от думи, импулси, „тропизми“ в творенията на М. Бютор или Н. Сарот се разтварят очертаванията на персонажите. Липсата на фон и ясно очертан персонаж е същевременно и липса на траектория: героите нито се обогатяват, нито се „разрушават“ в течение на романа, защото всъщност няма герои, а определени ансамбли, в които „героите“ играят ролята на елементи в порядъка на останалите вещи. Още Хегел посочва, че „чистото взаимосъчетане на различни, макар и подредени едно до друго, за да образуват едно цяло, качества и дейности, още не дава жив характер“¹¹. Плътността на времето изчезва — повествованието вече не е линия, а плоскост, върху която са изолирани известно количество линии, точки или комбинации.

Тенденцията към разрушаване на линейната хронология е тясно свързана с опита да се обхване „разклоняващата се“, „множащата се“ темпоралност, разслояването на времевата перспектива. В класическия роман се чува едно дуо, трио или квартет, но той не е в състояние да предаде епическата плътност на една симфония. В този роман съществуват един или двама протагонисти, които дирижират действието: тяхната темпоралност е привилегирована, определяща по отношение на останалите персонажи и всичко оживява благодарение на тях и чрез тях.

Съвременната романическа техника като калейдоскоп възпроизвежда впечатленията не на един, а на много появяващи се един след друг субекти. Начините на тълкуване на света и съответните темпорални редове принадлежат на различни лица или на едно и също, но в различно време. Разказът се води от името на различни персонажи, един и същ ход на събитията се показва през очите на няколко участници в действието (Фокнър в „Шум и ярост“). В резултат на взаимното преплитане, смесване, наслагване на темпоралните редове се създава необикновено жива, подвижна и обемна представа за действителността. Съвместното съществуване на времевите планове, паралелният монтаж — преплитането на събития от настоящето и миналото, изобразяването на всяко събитие на фона на темпоралния контекст на цялото — е принцип, познат на живописиста (опитите на кубизма, футуризма), но принадлежащ най-вече на киното. За да се изобрази „многосубектното“ съзнание (Ауербах) в еволюцията от „монокрония“ към „полихрония“ в романа, методът на контрапункта, т. е. наслагването на времевите редове,

¹⁰ А. Моруа. От Монтеня до Арагона, с. 215.

¹¹ Г. Ф. В. Хегел. Естетика. Т. 2. С., 1967, с. 725.

се прилага все по-широко (Фокнър, К. Симон, Сартр, В. Улф). Едни от парадоксите, крайни примери за такава плетеница от различни времеви планове, за подобно сцепление на действия, ставащи едновременно в различни отдалечени една от друга пространствени точки, ни дава романът на Сартр „Погнусата“: „Жаклина плачеше, бъртайки количката пред себе си, Филип вървеше, скоро ще припадна, Гро-Луи вървеше, война, болест, смърт, беда, беше неделя, Морис пееше, наведен през прозореца на балкона, Марсел влезе в сладкарницата, за да купи торта. . .“¹² Стремехът към обемност, множественост на възприятието според принципа за връзката на всичко с всички редува да премине в своята противоположност — в липсата на всякаква връзка, в топло число и смислово. В изкушението да нарушава законите на линейната хронология модерният роман е нарушил хармонията в „многогласието“.

Друг белег на модерната литература, посрещнат с „изумено недоумение“ не само от публиката, но и от критиците („върнете топката в играта“, „краят на края“, „развързката изчезва“, „в търсене на загубения финал“ и т. н.), е отворената темпоралност, намираща израз най-вече в свеждането на телоса до минимум, „снемане“ на финала.

Разказите и романите обикновено притежават телеологично измерение, цел, към която се движат събитията от сюжета. „Добре съставените фабули не трябва нито да започват, откъдето се случи, нито да свършват, където се случи.“¹³ Краят е свързан с началото. Целта, финалът или „телосът“ предполагат както линия на развитие на сюжета, така и причина, поради която литературното произведение се възприема като цяло и поради която в крайна сметка то е било написано.

Традиционният роман от Балзаков тип, дори когато се разгръща в миналото, е отворен към бъдещето, събитията се очакват с нетърпение. Това напрегнато очакване на развързката създава ценността на интригата и читателят се чувства устремен към бъдещето. В случаите, когато развързката е известна предварително — прологът в античните трагедии е съобщавал финала, — е изключено участието на любопитството и целият интерес се концентрира не върху въпроса Какво, а Как и Защо се случва, към загадката на човешкия характер. Подобно явление се наблюдава и в средновековната литература. „Читателят обхващал произведението като цяло: четейки началото, той знае как ще завърши. Произведението се разгръща пред него не във времето, а съществува като единно, предварително известно цяло.“¹⁴ Но известен или неизвестен предварително, финалът съществува; развитието на действието хронологически последователно се приближава по-бавно или по-бързо, през различни перипетии към заключителната развързка, движението напред организира плана на цялото. Подобна темпоралност може да се нарече затворена. Развързката е предварително решена и всичко води към този финал, хегемонията на повествователя върху събитийния порядък е пълна — той налага темпоралния ритъм в действията на отделните персонажи. В модерния роман акцентите са изместени — авторът се е отказал от подробен план на творбата, както и от ролята си на висша водеща инстанция и героите му живеят в своя собствена темпоралност, тяхното поведение е непредвидимо, подчинено на вътрешна логика, граничеща с хаоса.

Широко използваните повествователни форми, които не обвързват автора с финал нито като сюжетно развитие, нито като формираща идея, неприложимостта на понятията като „начало“, „среда“, „край“, свеждането до минимум на всяка телеологична обвързаност е формата, в която се възплъщава свободата на твореца. Тази шеметна, освежителна свобода изразява отрицанието, скепсиса към самия принцип за завършеност, за окончателен финал. Тази отворена темпоралност, необвързаност с каквато и да е телеология отслабва и фабулното напрежение. Още в класическия роман се наблюдават финали, демонстративно незавършени, в които се отрича самата затвореност на конструкцията. Финал без ясен събитиеен завършек използвава Стийн, за да покаже

¹² J. P. Sartre. Le Sursis. Paris, 1945, p. 176.

¹³ Аристотел. За поетическото изкуство. С., 1975, с. 75.

¹⁴ Д. С. Лихачов. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 93.

липсата на логика в житейския хронотоп. Съмнението относно възможността за еднозначна и окончателна развързка не е чуждо и на редица други автори. Наблюдавано е например у Толстой — „нито смъртта, нито сватбата на героите не е завършване на романа“¹⁵ т. е. личните развързки не могат да съдържат основания за пълноценен финал.

Съмнението относно целесъобразността на определена събитийна развързка достига в модерния роман до пълно снемане на проблема — романът може да продължава безкрайно или да прекъсне в който и да е момент. Творбата на В. Улф „Мисис Дълоуей“ няма край, по-скоро вместо край има начало: „И той я видя отново.“¹⁶ Разликата между традиционния и съвременния роман става по-релефна след необходимо уточнение: всеки роман има начало и край и това именно го разграничава от реалния свят, като го противопоставя на него. Но докато класическата наративност разкрива завършена последователност от завършени събития, то съвременната наративност е завършена последователност от незавършени събития. Затова този тип отворена темпоралност често пъти създава впечатление за мозаичност, недовършеност; за роман — фрагмент, увертюра, без истинско начало и край. Но това е съзнателно приета цел у самите автори: „Моите книги са в същността си мозайки, направени от цял грозд малки фрагменти; и всеки един фрагмент е шега“¹⁷ — твърди К. Вонегът.

Интимната темпоралност (наричана още психологическа, субективна, вътрешна) не е особена привилегия на съвременната романична техника; дългият път на нейната еволюция отразява трайната насоченост към вътрешния живот на индивида, характерен за романа като цяло. На Шопенхауер принадлежи мисълта: „Един роман е толкова по-възвишен и по-благороден, колкото повече прониква във вътрешния живот и колкото по-малко изобразява външния. . . защото именно вътрешният живот представлява интерес за нас.“¹⁸ А на Хегел е следното обобщение за романтичната форма на изкуството: „Духът. . . може да намери своето съответно налично битие само в родния си, в собствената си духовен свят на чувството, на душата, изобщо на вътрешната си душевност.“¹⁹ В най-пълна мяра този принцип, тази тенденция се реализират в т. нар. психологически роман, чийто основен обект на художествено изследване е „диалектиката на душата“.

По правило в рамките на традиционния роман интимната темпоралност се свързва с жанровете на мемоарната литература (писма, спомени, изповеди, автобиографии и най-вече дневници), в които нараства рязко относителното тегло на събитията от интимния живот и човек се любува на собствената си субективност и нейните сърдечни пориви. В тях се констатира известна проточеност в ритъма на времето: то тече тихо, спокойно, забавено от многобройните извивки на неспокойния вътрешен свят, от мимолетните реакции на душата, от пъстрата гама на настроенията. Това са произведения без интрига, без действие. „Наистина, възкликва Шопенхауер, в „Тристам Шенди“ няма никакво действие; но колко малко действие има също в „Новата Елоиза“ и във „Вилхелм Майстер“!²⁰ а списъкът би могъл да включи и „Опасни връзки“, и „Жак фаталистът“, и романите на Жан-Пол, и още много други произведения, в които динамиката на вътрешната душевност празнува своя триумф над външното фабулиране.

Традиционният роман възпроизвежда вече завършен, изкристализирал духовен опит, т. е. винаги е един разказ в миналото, повече или по-малко „композиран“, стилизиран за вече станалото. В модерния роман авторът се опитва да улови моментното „тук“ и „сега“ изплуване на чувства и представи в душата на героя, като представя вътрешния монолог като синхронен на събитията, едновременно с тяхното разгръщане. Целта на този метод е пълното сливане между темпоралността на читателя и героя. Читателят,

¹⁵ В. Шкловский. Тетива. М., 1970, с. 367.

¹⁶ В. Вулф. Мисис Дълоуей. — Иностранна литература, 1984, кн. 4, с. 165.

¹⁷ Vonnegut in America. — De la corte Press, 1977, p. 91.

¹⁸ Цит. по: Т. Ман. Литературна естетика. Т. 1. С., 1978, с. 228.

¹⁹ Г. Ф. В. Хегел. Естетика. Т. 1, с. 692.

²⁰ Пак там, с. 228.

хвърлен внезапно в полумрака на едно съзнание, което въобще не познава, и започва постепенно да прониква в необозримите дълбини на непознатите чувства и усещания, заживява с неговите вълнения и колебания. Вътрешният монолог свързва повествованието от първо лице с въображаемо снемане на дистанцията между времето на събитието и времето на повествованието. Персонажът разказва за това, което става с него в момента на извършване на действието; неговото настроение рефлектира у читателя с по-голяма непосредственост. Затова всяко, макар и емоционално наситено обрисуване на „пространството на съзнанието“, дори обстойната характеристика на вътрешни ситуации в класическия роман остава винаги с по-малка действена сила и достоверност на разказа от съвременния роман, в който читателят има възможност едновременно с героя да измине вътрешното пространство и да изживее вътрешното време.

Резките, внезапни преходи от обективен разказ към вътрешен монолог от обективна към субективна темпоралност са съществена отлика на съвременния роман, предизвикваща често шок ефект върху възприемащия. Така изненадващи обрати прави Сартр в „Смърт в душата“ („La mort dans l'ame“). Читателят непрекъснато без всякакви времеви указатели се люшкар (изминава пътя) между вън (от съзнанието) и вътре (в съзнанието). А. Жид, К. Симон, А. Роб-Грийе отварят по същия начин прозорец към своите герои. Класическият роман не познава подобни скокове или по-скоро ги върши с фина пресметливост: спокойният ход на повествованието никога не преминава от обективното, външното време към психологическото без някакво опосредстване, без известна мотивировка. Писатели като Балзак, Зола, Дюкенс, Гюте не само винаги съобщават всичко за характера на своите герои, за това, какво мислят и чувствуват в даден момент, как трябва да се разбират техните мисли и постъпки, но винаги уведомяват за прехода от единия към другия вид темпоралност („на него му се струваше, че...“).

Различието в художествените намерения на представителите на двата вида романи — изкуство (традиционно и модерно) рефлектират и върху средствата, които използват за възпроизвеждане света на съзнанието — предимно „вътрешния монолог“ и неговата темпорална структура. Вътрешният монолог разрушава границите между различните периоди на живота, между реалното и въображаемото, нарушава линейния, поставителен ход на времето (Достоевски го използва според М. Бахтин за изображение на различните по време събития като едновременни). Решаващо е все пак отношението на автора към реалността на изобразявания свят, а то е различно при писатели, които обективно, уверено съдят за състоянията и характера на героите си и възпроизвеждат дори хаоса, „ентропията“ на душевния им живот като организирано, подредено цяло, и при творци, признаващи „безсилието“ си пред безредието, разпокъсаността, спонтанността на дълбинните импулси, асоциации, спомени, където нишката, свързваща минало, настояща и бъдеще, е прекъсната. Организиращата воля на автора в класическия роман прониква във вътрешния свят на героите, като внася подреденост, последователност. В съвременния роман вътрешното, чисто духовно време на емоционалното битие разрушава всички стройни връзки на причинност и всяка стройна хронология.

Аналогичният ход на тази субективна темпоралност е резултат и от активно използваните прийоми на спомена, съня и играта с местоименията. „Безличният тон, толкова щастливо отговарящ на нуждите на стария роман — пише Н. Сарот, — съвсем не подхожда за предаването на сложните и напрегнати състояния, които той се стреми да разкрие сега.“²¹ Лесно е да се разбере какви преимущества може да извлече авторът, ако въведе в романа собствен представител, който разказва своята собствена история, обръщайки се към читателя от първо лице, „аз“: „той“ ни оставя все пак навън, докато „аз“ принуждава читателя да влезе „вътре“, да се потопи в някаква анонимна субстанция — резултат от стремежа на психологическия елемент към самодостатъчност, — в която единствен законодател е вътрешното, субективното, психологическото време.

²¹ Н. Сарот в сб. Писатели Франция о литературе, с. 317.

Подчертаният акцент към спомена и съня като организиращи събития, като опорна точка в поетиката на новия роман се диктува от тяхната неподвластност на правилата на времето — те прескачат през законите на битието и разсъдъка, на реалното време и пространството. Пруст започва „търсенето на изгубеното време“ с детайлен анализ на съня. „Сънят — наш втори дом... Времето, протичащо в тези сънища, за спящия е напълно различно от времето, в което се развива живота на бодрствувания човек... другият живот — този, в който спиш — в своята най-дълбока област не е подчинен на времето.“

Споменът — това е съдържанието на времето без неговата хронологическа упорядъченост и ограничения, които то носи със себе си. Ако във външната реалност всички моменти на времето са подредени в линия, подчинявайки на тази необходимост цялото си съдържание, така че нито един момент не може да отпадне от тази верига и да съществува сам по себе си, то този закон не се простира върху спомена — неговият образ е цялостен и самостоятелен. Споменът осъществява една субективна акцелерация на времето, доколкото свива самото време, задържайки най-значителните събития. Р. Ингарден, изследвал обстойно разликите между реалното (феноменалното) време и времето на спомена, констатира, че споменът е „вече субективизирано и ускорено време“²². Наред с гордата илюзия за отхвърляне властта на времето споменът е солидна предпоставка и обещание за неограничена естетическа свобода на твореца в структурата на темпоралното поле, което оправдава привилегированото му място в романите на М. Пруст, М. Бютор, К. Симон, У. Фокнър, В. Улф. При Пруст дори за първи път, както констатира Х. Ортега и Гасет, „споменът престава да бъде материал, с който се описва друго нещо, и се превръща в самото нещо, което се описва“²³.

ТЕМПОРАЛНИЯТ „МОДЕЛ“ НА ПРУСТ

С Пруст — този последен представител на традиционния роман и родоначалник на модерната литература — е идентифицирано началото на тенденцията към тотална субективизация на времето. Времето — тема на 13-томния му роман, подобно на страстта в „Новата Елоиза“ и волята за могъщество при Балзак е главен герой и „революционен“ архитектурен елемент в структурата на творбата.

Романът на Пруст, определен чрез старата формула на Гьоте от Т. Ман като „субективна епопея“, е своеобразен мост, свързващо звено между принципите и нормите на класическата и съвременната романична техника. Той е не просто радикален разрушител на старите темпорални форми, защото в някои отношения ги утвърждава (запазва). Дори Сартр, констатирайки, че Пруст и Фокнър „са обезглавили“ времето, е принуден да признае: „Пруст (за разлика от Фокнър) е класик и французин; красноречието, вкусът към ясни идеи, интелектуалността му налагат да запази най-малкото привидност за хронологичност.“²⁴ Новаторските форми на романична техника се редуват при него с традиционните — задържането на действието (фазите на медитация и автоанализ) се редуват с логически, линеарен разказ (разказ на фактите според една балзаковска хронология и причинност, където разказващият прибегва до такива обяснителни формули като „поради причини, които ще станат ясни по-късно“, „ако нямалме задължения към реда на разказа“ и т. н.).

При този класик и французин, новатор и традиционалист традиционното сцепление на причинността и абсолютната хронология вече е разклатено. Пруст не изобразява историята на своите герои с външна пълнота и съблюдаване на хронологически ред. Той разказва за дни и часове, отнасящи се към свършено различно време, но за външните перипетии на съдбата, които изпитват героите, той споменава мимоходом, ту

²² P. Ingarden. Raccourcis de perspective du temps dans la concrétisation de l'oeuvre littéraire. — Revue de Métaphysique et de Morale, 1960, № 1, p. 29.

²³ X. Ортега и Гасет. Естетически есета. С., 1984, с. 180.

²⁴ J. P. Sartre. Situations I, p. 77.

със задна дата, ту избързвайки напред.²⁵ Неравномерният характер на процеса на припомняне — „лишен“ от непрекъснатост — субективно разделя миналото на отделни сегменти, като поражда времеви премествания в реда на повествованието, които не се придържат към хронологическа последователност. И все пак в отделните части на романа Пруст запазва локалната хронология на събитията.

Друг момент в преемствеността на традициите на реалистичния роман от XIX век наред със снемане оковите на външната хронологическа последователност е постепенното разрушаване на сюжета, безразличието към събитието, появата на своеобразен „несюжетен сюжет“. Този тип сюжетност е свързана с рязко намаляване абсолютната величина на описваните събития, с липсата на това, което Аристотел нарича фабула — ход на събитията, обхващащи и завършващи цялото. „Романните теми са само предлог и нещо като отдушници и вратички на кошер, през които успява да излети на свобода, крилат и трептящ, роякът на възпоминанията.“²⁶ При Пруст сюжетът е променил посоката на своя интерес, своя предмет — вече не обективният живот, външните факти, а вътрешният свят, „потоъкът на съзнанието“ съставят неговата тъкан. Затова романът на Пруст — своеобразна мозайка на най-малките душевни движения, „сублимиран“ комплекс от емоционални усещания на главния герой — създава впечатление за „принципиална неорганизираност“, аморфност, хаотичност.

Експериментите с темпоралната структура изразяват общите философски възгледи на Пруст. С тяхна помощ той се опитва да разкрие „истинското“ битие на съзнанието, „да освободи“ психическите процеси от „логизацията и интелектуализацията“, придобити под влияние на реалистите. Основен художествен прием за постигането на тази цел става „психологизацията“ на времето, т. е. неговото подчинение на субективните преживявания на персонажите.

Творчеството на родоначалника на трансформациите с времето е характеризирано с такива художествени принципи за времева организация на произведението като: разслояваща се темпоралност, отворена темпоралност, обратимост и прекъснатост (дискретност) на времето, темпорални инверсии (особено ретроспекцията), различие в бързината на протичане на събитията, особена роля на спомена и съня за деформация на времевите параметри и др. Тези модификации в различна степен и по различен начин задържат темпоритъта, имат забавящ ефект. Наистина „музата на Пруст би могла да се нарече „разтегнатост“.²⁷

Сред факторите, обуславящи тази ретардация, се откроява специфичната употреба на ретроспекциите у Пруст. Размерът на ретроспекцията (времевият интервал между две описвани събития) и нейната амплитуда (дължината на отрязъка от време, описано в границите на отстъплението от основното повествование) са твърде големи, продължителни. Внезапните нахлувания на миналото задържат повествованието върху даден факт в продължение на много страници. „Пристигането на Суан не е последвано от нищо: към точката не се прибавя друга точка, а, напротив, идването на Суан в градината, този прост мигновен факт, тази точка на действителността, се разширява, без да напредва, удължава се, без да се преобрази в друг, издува обема си и в течение на много страници ние не помръдваме от мястото си, а само виждаме как този факт еластично расте, как се натовазва с нови подробности и нов смисъл.“²⁸

Многобройните интроспективни анализи, психологически обобщения, общи разсъждения и описания също нарушават динамиката на повествованието. Ж. Рикарду, анализирайки и начертал схеми за бързината на повествованието, констатира: „диалогът допринася за равномерно протичане на разказа, непряката реч го ускорява, а анализите го забавят.“²⁹

²⁵ Э. Ауэрбах. Мимесис. М., 1976, с. 539.

²⁶ Х. Ортега и Гасет. Естетически есета, с. 180.

²⁷ Пак там, с. 187.

²⁸ Х. Ортега и Гасет. Естетически есета, 186—187.

²⁹ J. Ricardou. Dans Problèmes du nouveau roman. Paris, 1967, p. 161.

Споменът, опорна точка във философията и поетиката на Пруст, основа на неговото „намерено време“, е друго средство, „раздуващо“ времето на разказа. Според Р. Ингарден съществуват два начина за припомняне — първо, споменът като един цялостен акт и, второ, като поредица от събития. Първият начин е по-малко мобилен, ние „виждаме вътрешния динамизъм“ на процеса, схващаме качеството, синтетичната форма, кулминацията, докато вторият „се отличава с динамизъм — обхождаме в паметта си различните фази на процеса, от начало до край, и въпреки че ни убягва синтетизмът на експресията, ние чувстваме динамичните характеристики на различните фази на процеса, техния пулс“³⁰. Споменът у Пруст не се вмества в рамките на тези два вида, той протича като „нещо средно“ между тях с подчертана тенденция към разширяване. Най-напред се улавя кулминационният момент на процеса в максимума на неговото динамично напрежение, след което спомените се разширяват — отначало детайл от една ситуация, форма или състояние на нещата, след това настойчивият спомен „динамизира“ останалите детайли — и загубвайки първоначалния си динамизъм, водят до задръжане на разказа, до уталожване на темпоралния ритъм.

Използването на спомена е свързано и с т. нар. „пространствена организация“ на текста — логическите и времевите отношения отстъпват на втори план или съвсем изчезват и организацията на текста изцяло се определя от пространствените отношения на неговите елементи. Ако при разсъждаването и простата асоциация на идеи, посочва Ортега и Гасет, душата описва една траектория, минава от едно нещо към друго, така че вниманието се отстранява последователно от едно към друго, то споменът действа само чрез разширение — „да си спомняш не е като да разсъждаваш, тоест да преминаваш през духовно пространство, а означава спонтанното нарастване на самото пространство“³¹. Самият Пруст, говорейки за своето произведение, го сравнява с катедрала, т. е. настоява именно за пространствената аналогия. При подобна техника на изграждане на романа самото време приема характеристиката на пространствено измерение, „специализира се“.

Изключителният акцент върху спомена като организиращо събитие, което лежи в миналото, но свързва минало, настояще и бъдеще, обуславя и неограниченото „преместване“ напред и назад в потока на времето. Различната бързина на протичане на събитията също намира оправдание в „чудовищните и безредни припомняния“, съхраняващи съдържанието на преживяното време. Интензивността на миналите преживявания е била различна, но при припомнянето по-обширно място заемат събитията, субективно значими за разказващия, т. е. нарушено е съотношението между реалната продължителност на събитието и неговото субективно преживяване.

Разслояването на времето успоредно с разслояването на „аза“ е друг експеримент с трайни последици върху бъдещото развитие на романа. Единството на „аза“ се разпада на повече или по-малко независими душевни комплекси. Тази множественост (Суан преди любовта си към Одет, по време на нея, женен за Одет — са всъщност три различни персонажа, които твърде много се различават помежду си) се реализира чрез разслояването на времето, в преплитането на различните слоеве на спомените, в „потока от състояния“ и времевни планове и тяхната безкрайна смяна. Разчленяването и едновременно съществуване на отделните пластове на времето (сегашно, близко минало, далечно минало и т. н.) води, от една страна, до дискретност на неразложимия времев поток, а, от друга, заличава границите между минало, настояще и бъдеще, като обезсмисля тази корелация (особено типично явление за т. нар. „нов френски роман“). „Обратността“ на времето е един от новите художествени прийоми, завещани на модерния роман от Пруст. В реалния времев процес времето има само едно измерение — от миналото през настоящето към бъдещето. То е необратимо: едно звено или състояние на процеса е свързано с другите така, че следствието следва причината, а не обратно. Приели, че времето е обратимо, теоретиците на модерната литература

³⁰ R. Ingarden. Op. cit., p. 31.

³¹ X. Ортега и Гасет. Естетически есета, с. 187.

утвърждават съществуването на такава последователност на събитията, когато следствието предшества причината. Изключително средство за обръщане посоката на времето при Пруст е паметта — този медиум между съзнанието и живота, чрез който стават търсенето и откриването на „изгубеното време“.

Какъв смисъл влага Пруст в значението на понятието време. Това е преди всичко „изгубеното време“, което трябва да се възстанови; това е обективната историческа последователност, която се налага на живота и която разказващият се стреми да преоткрие, след като я е загубил. На това обективно, външно, безлично време противостои вътрешното, интимното време като същност на субективния живот. Именно то — извън редките мигове, когато една реминисценция съпада с едно възприятие — благодавание „игрите на въображението“ — представлява частича време в „чисто състояние“. Истинското време е „интимната темпоралност на състоянието, състояния на значени и знаци за непрестанна промяна, на рязко и незабележимо разместване“³².

Но противопоставянето на външното и вътрешното време е само привидно: достатъчно е разказващият да открие отново възприетото някога, за да престане да се чувства „случаен, смъртен“. Дълбокото познание за темпоралността според Пруст ще ни позволи да я разушим, ще осигури победа на съзнанието: „минутата, освободена от порядъка на времето, възсъздава в нас, в нашето усещане, човека, свободен от порядъка на времето“ („Намереното време“). Така създаденият от него многотомен роман „определя“ убедеността, че психологическата, субективната темпоралност трябва да определя изразяването на социоисторическата темпоралност. Далеч от намерението да учредява царство на „субективното време“ или на „чистата памет“ върху целостта на романа, естетиката на Пруст се стреми да свърже, да слее в едно социалното време и психологическата темпоралност, хронологическата последователност и интимния поток на личността.

КОНФЛИКТЪТ МЕЖДУ „ВЪНШНОТО“ И „ВЪТРЕШНОТО“ ВРЕМЕ

Ако Пруст в стремежа да представи епическата пълнота на действителността търси хармонията и единството между социалното време и интимната темпоралност, то в произведенията на автори като В. Улф, У. Фокнър, Ф. Кафка двата темпорални универсума са напълно чужди, изолирани, несъвместими и противопоставени един на друг: респективно и понятията за минало, настояще, бъдеще, посоката на времето, неговата последователност придобиват различни измерения. Бунтът срещу линейното конвенционално време в художествените му превъзглещения отразява динамиката на основните социално-политически тенденции в буржоазното общество от началото на века: конфликта между личността и обществото, неспособността на човека да реализира себе си в условията на „свърхорганизираното“ общество, страха от обезличаващата сила на рационализираните социални институции, усиляване на ирационализма, на усещането за непознаваемост на историята, дезориентация на личността...

Особено плодотворни за новата трактовка на времето се оказват идеите на А. Бергсон (главно противопоставянето на сивото, безлично и механично време, измервано от часовниците, и психическото време, субективната „трайност“) и екзистенциалната теза, че обективното, социалното време, безразлично еднакво за всички, е причина за обезличаването на човека, на неговото неповторимо „аз“. Така времето в качеството на свойство на реално отчуждения природен и социален свят придобива характер на чужд и враждебен на човека фактор.

Новото съзнание за време, намерило израз в желанието да се отстрани неограничената власт, абсурдността на социоисторическото време и да се разкрие индивидът в неговата дълбока екзистенциална „трайност“, обуславя темпоралната разпокъсаност, разрывът между външното и вътрешното време; противоположността между двете тем-

³² A. Vial. Proust. Paris, 1963, p. 131.

поралности, едната от които, фрагментарна, дискретна, твърде бързо руши продължителността, иманентната „трайност“ на другата. „Мигът пречи на „аза“ да се утвърди³³ — според В. Улф; „Часовниците убиват времето“³⁴ — твърди Фокнър; а преди тях още Достоевски защитава „неевклидовата“ концепция за времето в романа.

Фактическа реализация на стремежа да се издигне контраста между външното и вътрешното време в конструктивен признак в структурата на модерния роман има в творбите на В. Улф. В усилиято да превъзмогне каноните на традиционното повествование, да отрази конфликта между обкръжаващата действителност и съзнанието, между вечното движение и непреходността на мига тя разлага понятието за време, представяйки темпоралността последователно като единна и нахъсана, константна и мимолетна, чужда и същевременно съществена за индивида. Начинът на „разкрояване“ на времето и „подреждането“ на времевия поток в нейните романи може да се сравняват с конуси, чийто връх представлява един момент от историческото, обективното време, който впоследствие се разширява, получава плътност, тежест и преминава в субективно време — свързано с деликатната, прозрачна и неуловима материя на душевните преживявания — принудително раздробявано, деформирано от всяко поредно „връщане“ от външния свят. Така се утвърждава дискретността, присъща по природа на конвенционалното, официалното време, разпиляно в „битовото блато на частния живот“, и неестественото, принудително атомизиране на субективната темпоралност.

Именно в този контраст между външното, астрономическото време и вътрешното, асоциативното време, в постоянните колебания между възприятите и рефлексия се разкриват самите персонажи. Мисис Рамзи от „Разходка до фара“ разкрива своя вътрешен живот чрез фрагменти, породени от случаен поглед върху някаква точка от нейното обкръжение. Всяко възприятие като че ли предизвиква в нейното съзнание пореден отговор, който е едновременно в съгласие и в противоречие с възприемания предмет: в съгласие благодарение на способността за асоциация на образите (винаги отворените врати насочват мислите ѝ към прислужницата, млада швейцарка, обичаща природата); в противоречие, защото преминаването на възприятието в асоциация причинява изближаването на тгя, чиято причина остава неизяснена. Така случаен повод освобождава „потока на съзнанието“, който не се ограничава от никаква цел. В случая, както посочва Е. Ауербах, В. Улф използва един неочакван и непознат на предишните литературни епохи ефект — „краткостта на отрязъка на външното действие рязко контрастира с богатството и разнообразието на ставащите в съзнанието събития“³⁵. Ефект, подчертаващ контраста между вътрешното и външното време и констатираното от В. Улф отсъствие на последователен прогрес в човешкото съществуване: от света и от самите нас улавяме само мигове, които поне сме в състояние да сравняваме и да удължаваме — това е нашата единствена победа над времето.

На тази форма на романа, която изразява потока на съзнанието между двата свята, единия външен, другия вътрешен, от които нито един не е устойчив и не притежава ясна структура, е присъщ един разказващ, който не е нито „зад“, нито „заедно“ с героя, а най-често е отпред, срещу него. В. Улф според Ауербах не трябва да се разглежда като автор, т. е. като някой, който трябва да знае в каква точно ситуация се намират неговите герои. „Какъвто и да е този, който разказва в „Разходка до фара“, той се представя като човек, който току-що е хвърлил бегъл поглед на мисис Рамзи, видял е нейното лице, а сега възприема своето субективно отражение и се съмнява, върно ли е разбрал видяното.“³⁶

Този „трети разказващ“, създаващ „трето време“ и предизвикващ у читателя двойствено чувство на яснота и несигурност, може да се открие и в творбите на Кафка. В романите „Процесът“ и „Замъкът“ външно е запазена линеарната хронологическа структура, фактите следват от едно по-далечно към едно по-близо минало. Но зад

³³ V. Woolf. The moment and other Essays. London, 1947, p. 11.

³⁴ У. Фокнър. Шум и ярост. — Иностранная литература, 1973, кн. 1, с. 167.

³⁵ Э. Ауербах. Мимесис, с. 530.

³⁶ Пак там, с. 524.

тази привидна, подвеждаща линеарност читателят се изправя пред два различни времеви потока и съответно два плана на причинност: тази на Йозеф К. и тази на социалната група, чиято организация става все по-непроницаема за героя в степента, в която той се опитва да я разбере (респективно противопоставянето на двата вида темпоралност в „Замъкът“ — на земера и на хората от Замък). Двете темпоралности — субективното време на Йозеф К., който се стреми чрез логически пътища да проникне в една тайна, за която разбираме колко е алогична едва в края на романа, и механичното време на една административна машина, олицетворяваща йерархията на Правосъдието — в хода на романа непрекъснато се пресичат, съпоставят, но взаимно се изключват. За да се запази двусмислието, усещането за неопределеност, достатъчно е двата времеви потока в развитието на действието да останат в контакт, въпреки че взаимно се изключват, а отношението между причина и следствие, абсолютно хетерогенно за света на Йозеф К. и този на Правосъдието, да бъде просто констатирано от един неутрален разказвач.

Това „трето време“ — плод на изкусна техника, изразяващо „двусмислената обективност“ на автора, протича равно, гладко: многобройни сцени непрекъснато се сменят, без да са видимо обусловени. Това е времето на часовниците, което не посочва час. Модусите на времето — минало, настояще, бъдеще — са разположени като че ли в една и съща плоскост. Героите на Кафка, вечно устремени към бъдещето, където изобщо не се очертава обектът на тяхното търсене, отделени от миналото (което, без да е ясно определено, се разпада), живеят в едно константно настояще. Симултирането на времевите модуси и разположените в тях събития създава студената атмосфера на безвремието, усещането за абсурдност.

У. Фокнър също не е чужд на подобен маниер на описание: неговите герои се разкриват пред учудения поглед на един разказвач, изразяващ това, което го е объркало, смутило, и същевременно не спестява на читателя усещането за дистанцията, разлягаща субективността на героите от реалността, в която живеят, от постъпките, които извършват. Неговите романи се развиват под формата на анкета: ретроспекцията (всичко е завършено, когато започва своята работа анкетиращият) поражда последователни проучвания, т. е. анкетиращият търси показания, за да възстанови фактите в тяхната пълнота. Разказът се изгражда чрез поредица от антиципации, алюзии, изповеди. Историческата каузалност и наративната каузалност принадлежат на два различни, противоположни реда. Като първата служи само за референция на втората — на свой ред почти винаги възвръщателна. Непряката връзка между „датираното“ и „преживяното“, наслагването на различните планове на паметта поражда „гъвкава“ темпоралност, която определя своеобразното психическо пространство в романите му. Неслучайно един френски критик възкликва: „Времето блика от самата субстанция на текста, Фокнър изгражда пред очите ни една скулптура на времето, а в романа „Шум и ярост“ дори се чувствава неговото осезателно присъствие.“³⁷

Тази „скулптура на времето“ притежава известни странности, приема необичайни форми, които особено ярко се открояват именно в романа „Шум и ярост“. „Защо Фокнър е разрушил времето на своя разказ и е размесил неговите части? Защо първият прозорец, който се отваря към света, е съзнанието на един идиот?“³⁸ — пита Сартр. Отговорът трябва да се търси в рефлексията на Фокнър за времето, обуславяща романната му техника. Времето е най-голямото нещастие за човека — невъзможността да го върне назад, да стигне до неговите начала, да го измери, да постигне тайната му е основна тема за Фокнър. Измерването на времето във всичките му видове обърква, мami, убива човека, дава му само преходни знаци и символи. (Жестът на Куентин, който разбива своя часовник, е символичен: разрушавайки механичното време, той си внушава илюзията, че ще забрави историческото време, времето, което измерва падението на неговия род. Не познава часовник и времето на Бенджи.) Съответно техниката, използвана от Фокнър, внушава преди всичко отрицание на темпоралността. Времето в ро-

³⁷ J. Guillaumaud. Du temps physique au temps romanesque. — La nouvelle critique, 1965, №. 171, p. 62.

³⁸ J.-P. Sartre. Situations I, p. 70.

маните му не се движат. В тях нищо не се случва — всичко вече е станало. Събитията са показани, след като са извършени, подредени съобразно „реда на сърцето“ и подчинени на една афективна хронология, противопоставена на реалната последователност в обективното, „измерваното“ от часовниците време. Това именно ни позволява да разберем странната формула на един от неговите герои: „Аз не съм, аз бях“.

За Фокнър обаче за разлика от Пруст миналото никога не е „загубено“ — то винаги присъства; неговите очертания са твърди, ясни, неизменни. Настоящото е само последователно и нетрайно ниво на едно минало, което няма нито начало, нито край. Краткотрайно и мимолетно, изплъзващо се, то трудно устоява срещу миналото, което го поглъща безвъзвратно. На Сартр принадлежи чудесното сравнение между персонажите на Фокнър и пътник в движеща се кола, обърнат назад: „Той не вижда това, което е пред него, това, което ще стане, не може да разбере какво има от двете страни на пътя: всичко преминава, губейки очертание и форма, разтваряйки се в движението, и само пробляващото покрай него, отместващото се назад, в миналото, е ясно различимо за неговия застинал поглед.“³⁹

Властващото в романите на Фокнър време не притежава вътрешна последователност: то е подобно на хомогенна материя, в която читателят може да се включи, където пожелае, да се движи напред и назад, като винаги в крайна сметка се оказва в една и съща лепкава субстанция, застинала около хората и събитията. Това вътрешно време, лишено от „хоризонта на бъдещето“, е превърнало героите му в затворници на миналото.

Романите на В. Улф, Фокнър, Кафка въпреки различията разкриват някои сходни черти в разгъването на времевите параметри и конструкции. Преди всичко това е контаминацията на различните времеви моменти. Тази симултантност открито се декларира, за да се създаде впечатление за единен поток на битието, смесило всички времена и пространства в непосредственото субективно възприятие: минало, настояще, бъдеще текат едновременно, без да се различава посоката на движение. Времевият поток се разпада на отделни кванти-мигове, възприемани в някои случаи като „замряло“ време — като вечност или даже „извънвремеост“. (Още Платон в „Парменид“ определи мига като чудесно същество, което не пребивава във времето.)

Споменатите автори създават в романите си атмосфера на неяснота и двусмисленост; техните герои са неспособни или се отказват да разберат смисъла на заобикалящия ги свят; трудно правят разлика между това, което е в тях, и това, което възприемат от външния свят; не могат да открият логическа връзка и последователност както във времето на другите, така и в своето собствено време. Те са жертва на „третото време“, защото противоположността между реалното, историческото време и индивидуалното, субективното, вътрешното време притиска като в менгеме героя, чието съзнание за време става преди всичко съзнание за момента. Изгубил вяра в обективното време, той търси опора в трескавия, тревожен хаос на спомените. Мистификацията на времето — неподвижност, застиналост — внушава идеята за абсурдност на човешкия живот, „тази история, разказана от един идиот, пълна с шум и ярост, която не означава нищо“⁴⁰; тя е художествено средство, изразяващо невъзможността на човека да излезе зад пределите на предимно трагичните проблеми и ситуации.

ВРЕМЕТО — „ЗАСТИНАЛО НАСТОЯЩЕ“?

Съществен симптом в еволюцията на съвременния роман, чрез който най-често се обяснява оригиналността на формата — било като отсъствие на всякаква хронологичност, било поради такава техника, която разрушава темпоралността, — е тенденцията към тотална актуализация, „поставянето на времето в скоби“, създаването на атмосфера на безвременност (*nunc-stans*). Предизвикателството спрямо хронологията изразява стремежа на такива гении на „пренебрежението“ към времето като М. Бютор, К. Симон, Н. Сарот, А. Роб-Грийе да освободят мига от митовите на историята, па-

³⁹ J. -P. Sartre. *Situations I*, p. 73.

⁴⁰ Тези думи на Макбет в едноименната трагедия на Шекспир служат като мото на романа „Шум и ярост“ на Фокнър.

метта, абсолютното време; да преодолеят психологизма и чувствителността на XIX в., да отхвърлят патетизма и персонализма, свързани с изразяването на времето и чужди на съвременната епоха. Обезсмислянето на времето е и важно художествено средство за утвърждаване абсурдността на света, на човешкото битие.

Изборът на темпоралност без минало от представителите на т. нар. „нов“, „феноменологически“, „обективен“, „експериментален“ роман има своите метафизически и психологически корени. (Тези произведения винаги са написани в сегашно време, но граматическите времена за минало време са употребени така, че спомагат да се представят последователните елементи на разказа като актуални по отношение съзнанието на разказващия.) Според Р. Барт, простото минало време на повествованието възпълшава самата идея за подреденост. То „поддържа йерархия в царството на фактите. Благодарение на неговата употреба глаголят незабелязано се включва във веригата на причинно-следствените отношения, влиза в съвкупността на взаимносвързани и еднопосочни събития“⁴¹, т. е. времето наподобява алгебричен знак, символизиращ определена цел. Сартр утвърждава, че философските и литературните школи, които възпълшават детерминистичната гледна точка, избират категорията на миналото време, докато „романът на екзистенциализма е роман на ставането; той е обърнат към безкрайно откритото бъдеще и затова неговият разказ е в сегашно време“⁴². Преобладаващото значение, което получава сегашното време необяснимото настояще, е свързано с неговата екзистенциалистка интерпретация като такова времево измерение, в което се възприема всичко пространствено като определена, разтеглена симултантност.

Абсолютизацията на настоящето, която превръща времето в проста аритметична съвкупност на отделни „сега“, определя „констатиращия“ метод на А. Роб-Грийе. Според него сегашното време най-добре съответствува на визуалното възприятие и най-добре служи за постигане ефект на непосредственост. Времето е „течащо настояще“ и човек всъщност живее само в това измерение, защото всички минали мигове са били настоящи и всички бъдещи ще станат настояще, т. е. сегашното време включва всяко време, времето въобще. „Светът, в който се развиват събитията в киноромана „Миналото лято в Мариенбад“, обяснява Роб-Грийе, съществува специфично във вечното настояще, което прави всяко обръщане към паметта невъзможно. Това е свят без минало, свят, който е самодостатъчен във всеки момент и предава себе си на забравата в степената на разгръщането си напред.“⁴³

Подобна концепция защитава и М. Бютор. Водещото значение на сегашното време е обяснено с това, че миналото винаги се представя като ново, изменя се в светлината на текущото настояще; то става друго, различно с всяка неизбежно нова перспектива, т. е. миналите преживявания получават допълнително интерпретативно значение в светлината на нахлуващите преживявания. Това минало чака утрешния ден, за да стане самото „то“, и затова сегашното време е най-удобната в даден момент перспектива.

Романите на Н. Сарот са родени от сходни теоретични рецепти. В желанието да пресъздаде „потока от тропизми“ такъв, какъвто е, тя изгражда романите си от отделни „спени на съзнанието, винаги видени отвън, въпреки че става въпрос изключително за психологически реакции, на които не присъства свидетел. Непроникнаемите преграти, отделящи един персонаж от друг, рухват, а главният герой се превръща в неопределимо и невидимо същество. „Пред очите на читателя времето се превръща — признава Н. Сарот — от стремителен поток, подтикваш напред интригата, в застояла вода, в чиито дълбини се извършват бавни и почти неуловими процеси на разпадане.“⁴⁴ В романите на Сарот (например „Планетарий“, с твърде проста интрига: млад професор с литературни амбиции иска да привлече симпатите на прочута писателка) е възприемаемо само вътрешното слово на героите, предадено в трето лице и развиващо се от един момент към друг, без авторът да съедини тези мигове чрез съответни преходи: те са отделени от „бели полета“, а миналото е вградено в настоящето. „Тя им кима с

⁴¹ Р. Барт. Нулевая степень письма. — В: Семиотика. М., 1983, с. 321.

⁴² J.-P. Sartre. L'Être et Néant. Paris, 1948, p. 202.

⁴³ A. Robbe-Grillet. Pour un nouveau roman. Paris, 1963, p. 131.

⁴⁴ Н. Сарот. Ера подозрения. — В: Писатели Франции о литературе, с. 310.

дава: готова е; идва; да я оставят още само за миг. . . И се обръща към него. Той чувства как погледът ѝ се спира на лицето му, търси очите му, прониква в него, излъчва жаление, носталгия. . .”⁴⁵ Читателят непрекъснато се намира в непосредствено състояние, всичко се изказва по повод на съществуващото в момента тук и сега.

При К. Симон, поредния реформатор на „прозата“, властуват неизмеримо и всеобхватно субективно време подобно на Бергсоновата „трайност“ (*durée*). В „Пътятата на Фландрия“ субективният ритъм на потока на съзнанието, разливащ се свободно широко върху пространството на романа, разрушава всяка „линейност“, всички норми — звукови, синтактични („новата граматика“ не признава препинателните знаци, които или не съществуват, или са разпиленни твърде странно из текста). Частите на повествованието се свързват в едно цяло по чиста случайност, според произволни асоциации. Хаоса от спомени няма нито начало, нито край, причинно-следствените връзки са оставени под съмнение и хронологията не се усеща. Принципът на композицията на романа, наричан от К. Симон „сетивен“, пряко отразяващ произволността, неподредеността на емоционалното, чисто субективното възприятие, разрушава напълно времевия поток. Безредният низ от моменти — взаимнозаменяеми и статични — е приведен към едновременно, създаваща атмосфера на всеобемашо настояще.

В „машината за изготвяне на варианти“, какъвто е отчасти „новият роман“, най-рязко, отчетливо и безкомпромисно се откроява художественото и теоретическото слово на А. Роб-Грийе. Общофилософската концепция за времето в неговите манифести намира естетически еквивалент в романи, лишени от всякаква времева перспектива. „Защо да се занимаваме с опити за реконструиране на времето по часове в повествование, което се занимава само с човешкото време? Умствените структури на човека са лишени от време.“⁴⁶ Ходът на реалната човешка мисъл е твърде сложен, богат, неопределен: „тя прескача през същественото и, напротив, с поразителна точност регистрира „незначителното“, повтаряйки себе си, връщайки се обратно“⁴⁷. Затова за Роб-Грийе „дехронологията“ и другите явни деформации в „новия роман“ са по-близо до психическия живот (визуални проекти, игра на спомени, реконструкция на миналото) и „утвърждават триумфа на човешката истина“, несравнима с лъжливата психология, наследена от творбите на миналото. Подобна художествена техника е чужда на всякакъв историзъм, ретроспективност, повествователност. Всичко, което става, има значение, доколкото става сега. Всеки факт на ежедневно битие е толкова тривиален, ограничен, повърхностен, че е невъзможно да се разположи в миналото или бъдещето.

Тази техника на А. Роб-Грийе е особено радикална в романа „Ревност“ — един „разказ без интрига“, където има само „минути без дни“, „прозорци без стъкла“, „страст без персонаж“, а „разказът е построен според признанието на автора по такъв начин, че всеки опит за реконструкция на вътрешната хронология достига рано или късно до задънена улица“⁴⁸. Но действително парадоксалният факт за един изцяло антихронологичен роман е линейното резюме на интригата, което позволява по-добре да се проникне в извивките на неговата структура. Върху „невидимия екран“ на подозрителното съзнание на ревнивец, описващ поведението на своята жена в компанията (видимо невинна, но пълна с двусмислие) на един приятел, се проектират описания, спомени, представи, чувства. Разказващият в „Ревност“, който е само един „поглед“, изразен в имперсонален план, докосващ абстракцията, актуализира до крайност разказа. Този поглед обаче не е само поглед — той констатира, анализира, представя си, понякога мисли. Двусмислеността между чистия поглед и нямото размишление — това поле на възприемане на разказващия, формиращо свят на „тук“ и „сега“ — превръща сегашното време на романа в тотална актуализация. Безкрайното възобновяване на един поглед, прикован от определена гледка, изолиран от темпоралността, „оживяван“ само от увеличаването или намаляването на светлината, от жестовите на героите или от интерпретацията, която предава ревността на думите им, предизвиква у читателя усещане за извънвремовост.

⁴⁵ Н. Сарот. Планетарий, Златните плодове, Употребата на словото. С., 1981, с. 124.

⁴⁶ A. Robbe-Grillet. Pour un nouveau roman, p. 130.

⁴⁷ A. Robbe-Grillet. L'Année dernière à Marienbad. Paris, 1961, p. 7.

⁴⁸ A. Robbe-Grillet. Pour un nouveau roman, p. 167.

Стремежът към ограничаване на времевото поле на романа закономерно нараства в прозата от Пруст през Фохнър до Бютор, Сарот и Роб-Грийе. Действието на „Ревност“ протича в няколко дни; в „Промяната“ на Бютор — по-малко от едно денонощие в купето на влака от Париж до Рим (крайни точки в пътуването на главния герой, но и два различни полюса в живота му); в романа на Ж. Арон „Мъртва точка“ се разгръща в продължение на една слънчева баня и съдържа четири части, отговарящи на позицията на разказващия върху пясъка; своеобразна кулминация бележи романът на К. Мориак „Разширението“ (*L'agrandissement*), в който всичко се извършва в продължение на две минути. Тази естетика на „точката на сливането“, която издига като ценност новият роман, граничеща с известен формализъм, подчертава способността на мига към безкрайно разширение, към включване на всички темпорални модуси (минали и бъдещи). Обилието от сцени, вещи, спомени в пределно кратък отрязък води до известна затъпеност, „непрозрачност“ в смислово отношение, влияе отрицателно върху сюжетната образност. Но за редица модерни критици „неденифруемите“ образи са признак за съвременно изкуство. Ж. Жьоне обявява за идеален „новаторски“ текст романа „В лабиринта“ на Роб-Грийе, защото в него смесването на епизоди, съпадения, персонажи е такова, че „нито един времеви знак не може да ни помогне да отличим ставащите сцени от тези на спомена или предполагащите сцени“⁴⁹.

Опитите на представителите на „новия роман“ за стесняване на времевата перспектива превръщат творбите им в херметично пространство — без пролука към многообразието на света, към сложността на социалните феномени. „Икономията“ на новата романна техника — ограничила или „изгонила“ напълно социоисторическото време — освобождава място за пълното господство на конкретното време, изолирано от всякакво импресионистично и метафизическо съотнасяне, за феноменологическо представяне на съществата и вещи. Неслучайно за Грийе „нов е погледът, който вижда само това, което му се открива, и забравява да се внася във видяното значение“⁵⁰. Методът на неговия „оптически реализъм“ принципиално отхвърля възможността да се интерпретират историята, обществото. Историята, както и композицията на романа, не може да има нито закони, нито „ключови“ фигури — всичко е еднакво призрачно, необяснимо и отвратително. Точката на отдалечаване от традиционното повествование е постигната — при него референтната реалност играе първостепенна роля, докато модерното, това е „модалност на художествената реалност“⁵¹.

Несъмнено някои съвременни търсения и достижения в сферата на темпоралната техника — „преместванията“ във времеви вектор, преходите, смяната на ритъма, темпоралните връзки (и особено предпочитанието към сегашното време), анархичното сливане на събитията, възникването на неподозирани отношения между явленията — способствуват за нов вид „психически реализъм“. „Показателно е, че с думата „сега“ започват повечето от главите и вследствие на това белетристичното настояще като че ли заменя действителния външен поток на времето. Ние ставаме активни участници в това, което се извършва в романа. Думите едва успяват да улавят и интелектуализират събитията, доколкото ние се движим в неумолимото настояще.“⁵² Поместването на читателя непосредствено в центъра на описваната сцена има подобен ефект, но прекомерните увлечения на представителите на „новия роман“, особено на Роб-Грийе, по кинематографичната техника предизвикват по-скоро ефект на отчуждение, отколкото на емоционално възвличане. Тази техника по-скоро провокира творческите импулси на реципиента, държи го непрекъснато нащрек, приучва го да „следва“ свободните преходи между сегашно действие и спомен, да различава без намесата на автора реалността, съня, спомена.

Логическото следствие от експериментите с времето в много случаи е създаването на сцени и цели произведения, в които отегчително безкрайното описание на събития, монотонността на детайлите, отсъствието на емоции унищожават не само времето, но

⁴⁹ G. Genette. *Vertige fixé*; A. Robbe-Grillet. A. Dans le labyrinthe. Paris, 1969, p. 4.

⁵⁰ A. Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*, p. 39.

⁵¹ C. Evans. *Nine Essays in Modern Literature*, p. 126.

и самото произведение като художествен феномен, превръщайки го в илюстрация на агностически представи за света, в „самовъзпроизводство“ на текста. В това „упражнение по стил“ се създават романи, в които „откриваме според Ортега и Гасет всички технически качества, но те ни приличат на необитавани сгради. Нищо не липсва от недвижимите неща; но липсва напълно всичко движещо се от само себе си“⁶². В тези романи времето не тече, нищо не се случва, но това „нищо“ става тежко, „смутно“, плашещо. Това е неизменното настояще, „незнаещото промени битие“ на един автономен свят на вещите с ясна, гладка повърхност, без смисъл, без дума, със своя структура и закони, чрез които трудно може да се изрази човешката реалност. Остава само една достоверна реалност — реалността на романа.

Най-същественният извод от еволюцията на хронологическите структури на романа — линейната хронология не е вече единствен законодател и необходимо условие по отношение художествените достойнства на творбата; тя отстъпва място на една нова мобилна времева мрежа, породена от безкрайните вариации и преплитане на времеви модуси. При модерните автори съществената отлика в използването на темпоралната техника — за разлика от класическите е и в това, че делът от работата по реконструкцията, предоставена на читателя, е не само по-тежка, но и от по-различно естество. Почти е невъзможно да се възстанови хронологията на романите на А. Роб-Грийе („В лабиринта“, „Ревност“) в смисъла, в който може да се възстанови хронологията дори на такъв „модернист“ за времето си като Сърн например. При традиционния роман съществува съотнесеност, съизмеримост на реалното, историческото със субективното, вътрешното време и тази детерминираност е закономерна и вътрешнонеобходима. При Балзак, Толстой тържествува времето-обект; те не „пародират“ времето, не „противопоставят“ повествованието на събитията, съпоставят времето на личния живот с течението на историята. В съвременния роман единният ред на времето се е разпаднал. Събитията, възстановени чрез „окото на съзнанието“, са деформирани под влияние на настоящите възприятия и от тяхната неясна маса изплува на повърхността едно време, видимо отвътре — интимната темпоралност.

⁵² X. Ортега и Гасет. Естетически есета с. 136.

⁸³ Шелинг. Философия на изкуството. С., 1980, с. 348.

⁸⁴ М. Butor. Répertoire. Paris, 1960, p. 9.