

П И Е Р Б А Й Я Р

Как да
говорим
за кнуги,
които

не сме

челу

© ciela

ПИЕР БАЙЯР
КАК ДА ГОВОРИМ ЗА КНИГИ,
КОИТО НЕ СМЕ ЧЕЛИ

Превод: Петя Тончева Кондузова-Илиева

chitanka.info

Изучаването на различните начини да не четем дадена книга, на деликатните ситуации, в които се оказваме, когато трябва да говорим за нея и начините, по които трябва да действаме, за да се измъкнем сполучливо, показва, че обратно на установеното мнение, напълно възможно е да проведем вълнуващ разговор по повод въпросната книга, която не сме чели, включително, и може би най-вече, с някого, който също не я е чел.

Начини да не четем

Книгите, които не познаваме

Книги, които сме прегледали

Книги, за които сме чували да се говори...

Книги, които сме забравили

Ситуации на изказвания

В светския живот

Пред учителя

Пред писателя

С любимото същество

Поведение, което трябва да следваме

Да не се срамуваме

Да налагаме идеите си

Да измисляме книги

Да говорим за себе си

Никога не чета книга, за която трябва да пиша критика; толкова бих се повлиял.

Оскар Уайлд

СПИСЪК НА СЪКРАЩЕНИЯТА

ц.п. — цитирано произведение

н.с.м. — на същото място (пак там)

н.к. — непозната книга

п.к — прегледана книга

с.к. — спомената книга

з.к. — забравена книга

++ много положително мнение

+ положително мнение

— отрицателно мнение

— много отрицателно мнение

УВОД

Роден в среда, в която се четеше малко, не оценявайки изобщо този вид дейност и при всички случаи, нямайки време да ѝ се посветя, често съм се оказвал, по стечение на обстоятелствата, които животът редовно ни поднася, в деликатни ситуации, при които съм бил принуден да се изказвам за книги, които не съм чел.

Преподавайки литература в университета, в действителност не мога да избегна задължението да коментирам книги, които най-често дори не съм разтварял. Така е и при повечето студенти, които ме слушат, но е достатъчно само един да е имал възможността да прочете произведението, за което говоря, за да разстрои това моята лекция и да рискувам във всеки момент да се окажа в затруднение.

Впрочем често ми се налага да правя преглед на публикации в рамките на моите книги и статии, които в основата си се отнасят за тези на другите. Начинание още по-трудно, тъй като противно на устните изказвания, които могат да допуснат неточности без особени последици, писмените коментари остават задълго и могат да бъдат проверени.

Поради тези така познати ситуации имам чувството, че съм в правото си, ако не разработя нещо като методика на преподаването, то поне да предложа един задълбочен опит на не-читател и да предизвикам разсъждения върху тази тема табу; разсъждения, които често се оказват невъзможни поради многобройните забрани, които трябва да се пристъпят.

* * *

Да се решиш да предложиш своя опит в тая област — за това действително се изисква известна смелост. Не е чудно, че толкова малко текстове възхваляват не-четенето. То се сблъсква с цяла

поредица препятствия, които пречат да се изложи пряко въпроса, както аз ще се опитам да го направя тук. Поне три са главните:

Първото би могло да се нарече задължението да четем. Ние все още живеем в едно общество — наистина на път да изчезне, в което четенето си остава предмет на един вид свещенодействие. Това свещенодействие по един привилегирован начин засяга определен брой канонични текстове — списъкът им варира според средата; за тях на практика е забранено да не са четени, освен ако проблемът не бъде преосмислен.

Второто препятствие е сравнимо с първото, но все пак е различно и би могло да се нарече задължението да четеш всичко. Ако се гледа с лошо око на не-четенето, почти същото важи и за бързото четене, за преглеждането по диагонал. Ако ли пък си го признаваш... Това е особено шокиращо за специалностите, в които литературата е основен предмет. Макар че случаят при повечето от тях е точно такъв — там най-често студентите просто са попрелистили творчеството на Пруст, без да го четат задълбочено.

Третото препятствие се отнася до изказването за дадена книга. Един неафиширан постулат на нашата култура гласи, че е задължително да си чел една книга, за да имаш право да говориш за нея с нужната точност.

Но според моя опит, напълно възможно е да се поддържа задушевен разговор за книга, която не си чел; включително и най-вече с някого, който също не я е отварял. Нещо повече, това даже понякога е желателно и аз ще го докажа с развитието на темата в това есе. Няма да престана да наблягам на често недооценяваните рискове, които съпътстват четенето за този, който желае да говори за дадена книга. Още повече, ако се опита да я анализира.

Тази препъваща система от задължения и забрани има като следствие пораждането на всеобщо лицемерие по отношение на действително четените книги. Малко са познатите ми области в живота ни (изключвам парите и сексуалността), за които е толкова трудно да получиш достоверна информация, както за книгите.

В средите на специалистите, поради тройното препятствие, което по-горе отбелязах, лъжата е всеобща, тъй като там тя се съизмерва със значимостта на книгата. Ако самият аз съм чел малко, то познавам достатъчно някои книги — в случая се сещам за Пруст, за да мога да

преценя в разговорите с моите колеги дали казват истината, когато говорят за тях; и твърдя, че подобно нещо рядко се случва. Говориш лъжи пред другите, но също и несъмнено най-напред лъжеш самия себе си — дотолкова понякога е трудно да си признаеш, че не си чел една книга, считана за особено значима в средите, които посещаваш. И е толкова голяма способността ни да преиначаваме случилото се в тази област (както и в редица други!), за да го направим по-приемливо за нашите желания.

Тази всеобща лъжа, която се налага от момента, в който заговорим за книгите, е другата страна на табуто, тегнещо над нечитателя и обясняващо всички притеснения, идващи несъмнено от детството ни и допълнително напругащи ни. Възможно ли е да излезем невредими от този род ситуации, без да анализираме несъзнателната си вина, предизвикана от признанието, че не сме чели някои книги? Това есе си поставя задачата да ви облекчи поне частично.

* * *

Да размишляваш за нечетени книги и обсъжданията, които те пораждат, се оказва още по-трудно поради факта, че терминът нечетене не е дефиниран ясно и че на моменти е трудно да разбереш дали човекът до теб лъже, твърдейки, че е чел дадена книга. Това понятие включва възможността действително да си в състояние да установиш точно разликата между четене и нечетене, още повече че много форми на среща с текста са разположени всъщност помежду тези две състояния. Между една книга, четена внимателно и друга, която никога не си държал в ръцете си и за която даже никога не си чувал да се говори, съществуват много различни степени, които трябва да се разгледат грижливо. Важно е да се отдели нужното внимание на книгите, за които се твърди, че са изключително четени и да се разбере какво точно се разбира под четене. Последното би могло да ни препрати към много различни варианти. Обратно — много книги, привидно нечетени, упражняват чувствителен ефект върху ни посредством отзвук за тях, който достига до нас.

Тази несигурност в границата между четене и нечетене ще ми създава трудности да размишлявам по-общо за начините на среща с

книгите. Така моето изследване няма да се ограничи в установяване на техники, позволяващи да избегнем ситуации на трудно общуване. Чрез анализа на тези ситуации то ще има за цел и да установи елементите на една истинска теория на четенето, не пропускаща нищо в него — пукнатини, липси, приблизителни разсъждения; и разкриваща обратната страна на идеализираната представа, с която сме свикнали да ни се представя.

* * *

Тези няколко забележки отвеждат логично към структурата на това есе. Ще започна първата част, като подробно разгледам основните видове не-четене, които между другото съвсем не се ограничават до простия факт да държим книгата затворена. Книгите, които сме попрехвърлили; тези, за които сме слушали да се говори; тези, които сме забравили, разкриват също в различна степен тази много богата гама на не-четенето.

Втората част ще бъде посветена на анализа на конкретни ситуации, при които можем да бъдем провокирани да говорим за книги, които не сме чели. Тук не става въпрос да направя изтощителна обиколка на множество онагледяващи случаи, с които животът ни сблъсква в своята жестокост, а за няколко показателни примера — най-често заимствани и пообработени от моя личен опит и разкриващи прилики, които ще обобща впоследствие, за да аргументирам изложението си.

Третата част, най-важната, е тази, която мотивира написването на това есе. Тя включва поредица прости съвети, събирани от един нечитател в продължение на целия му живот. Тези съвети имат за цел да подпомогнат всекиго, който срещне проблем при общуването и ще му позволят да излезе по възможно най-добрия начин от конфузна ситуация. А защо не и да извлече полза от нея.

* * *

Но тези мои бележки не целят единствено обосновката на цялостната структура на есето; те ни карат също да държим сметка за странното пресъздаване на истината, което се поражда от факта, че говорим за книги и за особената атмосфера, която се установява в подобни случаи. За да стигнем до дъното на проблема, е нужно да променим чувствително самия начин на говорене за книгите, а защо не и думите, които употребяваме за тях.

Верен на основната теза на този труд, който изисква понятието за четена книга да бъде двусмислено, оттук нататък ще поставям бележка-съкращение^[1] за степента на познание от моя страна на всички книги, които цитирам или коментирам. Тази поредица от обозначения, които ще бъдат използвани често тук, трябва да допълни онези, които фигурират традиционно в долната част на страницата и чрез които авторът отбелязва тези, за които се смята, че е чел (ц.п., н.с.м. и т.н.). И така, както ще докажа, изхождайки от моя опит, ние често говорим за книги, които всъщност познаваме слабо. Това е опит да скъсаме с едно неправилно представяне на четивото, в което всеки път уточняваме какво знаем за него.

Тази първа поредица от обозначения ще бъде попълнена от втора^[2], целяща да изрази мнението ми за цитираните книги, които съм държал в ръцете си или които никога не съм виждал.

От момента, в който заявих идеята си, че оценката за дадена книга не включва предварителния ѝ прочит, няма никаква причина да не дам свое мнение за нея, макар то да се различава от приетото. Даже ако я познавам слабо или никога не съм чувал за нея^[3].

Тази система от бележки — надявам се един ден тя да бъде широко използвана! — цели постоянно да напомня, че нашата връзка с книгите не е този продължителен и хомогенен процес, който някои критици илюзорно представят пред нас. Нито пък е място за прозрачно познание на самите нас, а едно мрачно пространство, населявано от призраците на откъслечни спомени, чиято стойност, включително и творческата, се дължи точно на неясните фантоми, които се движат в него.

[1] Четирите използвани съкращения ще бъдат обяснени детайлно в четирите първи глави на книгата. Н.К. означава непознати за мен книги; П.К. — книги, които съм прегледал (прехвърлил); С.К.

— книги, за които съм чул да се говори; З.К. — книги, които съм забравил (виж и списъка на съкращенията в началото на книгата). Тези съкращения не са взаимно изключващи се. Обозначението е дадено като заглавие на книгата и единствено при първото ѝ споменаване. ↑

[2] Използваните съкращения са: ++ (много положително мнение); + (положително мнение); — (отрицателно мнение); — (много отрицателно мнение). Виж списъка със съкращения в началото на книгата. ↑

[3] Ще отбележа, че тази система работи също и чрез липсващите бележки, а именно ч.к. (четена книга) и н.ч.к. (нечетена книга). Бихме се надявали да ги срещнем, но те никога не се използват на практика. Всъщност именно срещу този тип изкуствено разграничение е изградена книгата. То води до една представа за четенето, която ни затруднява да осмислим начина, по който действително възприемаме писаното слово. ↑

НАЧИНИ ДА НЕ ЧЕТЕМ

ГЛАВА ПЪРВА

КНИГИТЕ, КОИТО НЕ ПОЗНАВАМЕ

В КОЯТО ЧИТАТЕЛЯТ ЩЕ ВИДИ, ЧЕ НЕ Е ТОЛКОВА ВАЖНО ДАЛИ СИ ПРОЧЕЛ ЕДНА ИЛИ ДРУГА КНИГА, ОТКОЛКОТО ДА ИМАШ ВЪРХУ СЪВКУПНОСТТА ОТ КНИГИ ТОВА, КОЕТО ЕДИН ГЕРОЙ НА МУЗИЛ НАРИЧА „ОБЩ ПОГЛЕД“

Съществуват повече от един начини да не четеш, измежду които най-радикалният е изобщо да не отваряш книга. Това пълно въздържание се отнася в действителност до всеки читател, колкото и упорит да е той в начинанието. И в този смисъл се оказва основния ни начин за връзка с писаната реч. Да не забравяме, че дори един неуморен читател има достъп до нищожна част от съществуващите книги. И е постоянно принуден — освен ако не прекрати окончателно всякакъв разговор и всякакво писане, — да се изказва за книги, които не е чел. Задълбочавайки това отношение до краен предел, ще получим случая на един завършен не-читател, който никога не е отворил книга, но не би се спрял въпреки това да твърди, че познава книгите и да говори за тях. Такъв е случаят на библиотекаря в „Човекът без качества“^[1] — второстепенен персонаж в романа, но основен в нашия случай поради радикалната си позиция и куража, с който той не се колебае да я развива и пропагандира.

* * *

Действието в романа на Музил се развива в началото на миналия век в страна, наречена Какания и по същество е хумористично пренасяне в Австро-Унгария. Едно патриотично движение „Паралелно действие“ е основано около идеята да се възползва от задаващия се рожден ден на императора и да празнува достойно, правейки от това тържество изкупителен пример за всички останали.

Водачите на „Паралелно действие“, представени от Музил като смешни марионетки, търсят една „изкупителна мисъл“, използвайки за това фразеология, ставаща все по-неясна поради факта, че те самите

нямат ни най-малка представа за същността ѝ, нито за начина, по който тя би била способна да упражни извън страната им спасително действие.

Измежду водачите на „Паралелно действие“ един от най-смешните е генерал Стум (на немски глух). Последният се е зарекъл да открие преди другите тази изкупителна мисъл и да я предложи на Диотима, жената, която обича — друго действащо лице в рамките на „Паралелно действие“.

„Ти си спомняш, че си наумих да положа в краката на Диотима изкупителната мисъл, която тя търси. Изглежда очевидно, че има голям брой важни мисли, но трябва в крайна сметка да има една по-значима от всички останали — простата логика го изисква! Не става дума да въвеждаме някакъв ред.“^[2]

Слабо запознат с идеите и боравенето с тях, и още по-малко с начините, позволяващи да се измислят нови, генералът решава да отиде в имперската библиотека с цел „да бъде осведомен относно силите на противника“ и да си присвои по възможно най-сигурен начин оригиналната идея, която търси. Мястото предварително е прието за идеално за достигане до необичайни мисли.

* * *

Посещението в библиотеката потапя този човек, не особено близък с книгите, в голяма тревога, изправяйки го пред знанието, което не му предлага никаква отправна точка и което той изобщо не може да подчини — при все, че като военен той е свикнал да господства.

„Обходихме редиците на този колосален магазин и мога да кажа, че това не ме учуди особено: тези редици от книги не са по-впечатляващи от парад на гарнизона. Но

след даден момент започнах да правя изчисления наум с доста неочакван резултат. Казах си преди да вляза, виждаш ли, ако започна да чета една книга на ден, нещо, което би било твърде принудително, в крайна сметка някой ден ще стигна до края и тогава бих могъл да претендирам за известно положение в интелектуалния живот. Даже и да прескачам по някоя от време на време. Но какво си мислиш, че ми отговори библиотекарят, когато видях, че нашата разходка се очертава като безкрайна и го попитах колко тома точно съдържа тази абсурдна библиотека? Три милиона и половина, ми отговори той! В мига, в който ми каза това, ние бяхме горе-долу на седемстотин хилядния том. Оттук нататък престанах да пресмятам. Спестявам ти подробностите; при връщането ми в Министерството повторих изчисленията с молив и хартия: по планирания начин биха ми трябвали 10 000 години, за да завърша моя проект!“^[3]

Тази среща с безкрая на възможните четива не е без отношение към идеята да окуражим не-четенето. Как да не си кажеш пред несметния брой публикувани книги, че всяко начинание за четене, дори през целия ни съзнателен живот, е абсолютно напразно като се имат предвид всичките книги, които ще останат завинаги непознати нам?

Четенето е най-напред не-четене и даже за вманиачените читатели, които му посвещават съществуването си, жестът да хванеш и отвориш една книга прикрива винаги обратния жест, който се извършва в същото време и поради това убягва от вниманието: този, неволният, на неподхващането и на затварянето на всички книги, които биха могли, при една по-различна организация на света, да бъдат на мястото на щастливата избрана.

* * *

Ако „Човекът без качества“ припомня основното от този стар проблем, който пресича културата и безкрая, то тя предлага и едно от възможните решения, усвоено и практикувано от библиотекаря, с който си има работа генерал Стум. Той всъщност е намерил начин да се ориентира, ако не във всички книги по света, то поне в милионите книги, които съдържа неговата библиотека. Техниката му, твърде изчистена, е много проста за приложение.

„Както го държах за самото, той изведнъж се изправи, като че ли стана прекалено висок за размъкнатия си панталон и ми каза с глас, забавящ се значително на всяка дума, като че ли щеше да ми разкрие тайната на тези стени: «Генерале! Искате да знаете как съм могъл да се запозная с всяка от тези книги? Нищо не ми пречи да ви го кажа: като не съм чел нито една.»“^[4]

Откъдето пък идва и учудването на генерала, изправен пред този особен библиотекар, който внимателно следва правилото нищо да не чете. Не поради липса на култура, а напротив — за да познава по-добре своите книги!

„В този момент наистина ми дойде в повече! Пред вцепенението ми той пожела да се обясни. Тайната на всеки добър библиотекар е никога да не чете литературата, която му е поверена. Нищо друго, освен заглавията и съдържанието.

— Този, който си навре носа в същината, е загубен за библиотеката! — ми довери той. — Никога не би могъл да има «общ поглед».

Със стаен дъх го попитах:

— Така вие никога не сте прочели и една-единствена от тези книги?

— Никога. С изключение на каталозите.

— Но вие сте доктор, нали?

— Така мисля. И дори хоноруван доцент на Университета по библиотекарство. Библиотекарската наука е наука сама по себе си — обясни той. — Колко системи смятате, че съществуват, Генерале, за да подредиш и запазиш книгите, да поправиш печатните грешки и сгрешените надписи на заглавните страници и така нататък?^[5]

Библиотекарят на Роберт Музил внимава да не навлезе в книгите. Но той не е безразличен към тях, както бихме си го помислили. Още по-малко пък враждебен. Напротив, любовта му към книгите — но към всички книги — го тласка да се ограничи предпазливо в периферията им. От страх да не би засиленият интерес към някоя от тях да го принуди да пренебрегне другите.

* * *

Ако библиотекарят на Музил ми изглежда мъдър, то това е заради тази идея за „общ поглед“ и аз се изкушавам да приложа към всяка област на културата това, което той казва за библиотеките: този, който завре нос в книгите, е загубен за културата, дори и за четенето. Защото е нужно да се направи избор по отношение на съществуващите книги между този „общ поглед“ и всяка книга. Всяко четене е загуба на енергия в трудния и скъп на време опит да овладееш целостта.

Мъдростта на тази позиция се дължи най-напред на значимостта, която тя отделя на идеята за цялост, внушавайки, че истинската култура трябва да се стреми към изчерпателност и да не се принизява към натрупване на пунктуални знания. Търсенето на тази цялостност ни отвежда към факта да гледаме с различни очи на всяка книга, подминавайки индивидуалността ѝ, за да се заинтересуваме от отношенията ѝ с другите. Това са отношения, които истинският читател трябва да се опита да схване, както добре го е разбрал библиотекарят на Музил. Подобно на павучута свои събрата, той се интересува най-вече от книги за книгите, а не от самите книги.

„Добавям още няколко думи за нещо като указателите за железниците, които трябва да установят всички връзки и желани съответствия: учтивостта му става откровено обезпокоителна, той ми предлага да ме заведе в залата с каталозите и да ме остави там сам, макар че това по принцип е забранено — единствено библиотекарите имат право да работят тук. Така аз наистина се озовах в светая светих на библиотеката. Уверявам те, имах чувството, че съм влязъл във вътрешността на някакъв череп. Нямаше нищо друго около мен, освен редиците книги с техните подразделения, навсякъде стълби за катерене по-нагоре, а върху масите и бюрата нищо друго — само каталози и библиографии. Цялата квинтесенция на знанието, никъде една нормална читаема книга, нищо, освен книги за книгите.“^[6]

Връзките и съответствията — именно това трябва да се опита да опознае образованият човек, а не дадена книга в частност. И то по начина, по който отговорникът на железопътния трафик трябва да внимава за връзките между влаковете, т.е. за тяхното пресичане и съответствия, а не за отделното съдържание на дадена композиция. И картината на черепа засилва особено тази теория, според която връзките между идеите в областта на културата са много по-важни, отколкото самите идеи.

Несъмнено бихме разкритикували претенциите на библиотекаря да не чете никаква книга, понеже той живо се интересува от книгите за книгите, каквито са каталозите. Но последните имат съвсем особен статут и се свеждат в действителност до вид списъци. А те служат да изкарат на преден план тази връзка между книгите, към която трябва да бъде чувствителен всеки, който иска да е способен да овладее едновременно голям брой от книгите, защото ги обича до полуда.

* * *

Тази идея за „общ поглед“, която обуславя постъпката на библиотекаря, има значителен обхват в практически план, понеже интуитивното му познание дава възможност на някои привилегирани да избегнат без особено неудобство ситуации, при които биха били заловени на местопрестъплението като некултурни.

Образованите хора го знаят (необразованите, за тяхно нещастие, не са запознати с него) — културата е най-напред въпрос на *ориентация*. Да си образован — това не е да си чел тази и онази книга, а да намираш отправни точки в тяхната съвкупност, т.е. да знаеш, че те образуват такава и да си в състояние да разположиш всеки елемент по отношение на другите. В случая вътрешното е по-маловажно от външното, или, ако щете, вътрешността на книгата се оказва нейната външна страна. Това е същественото във всяка книга, разположена между съседните.

Оттук фактът, че не си чел тази или онази книга изобщо няма значение за образованата личност, защото, ако тя не е информирана с точност за нейното *съдържание*, често е наясно с *позицията* ѝ, т.е. с начина, по който книгата се разполага спрямо другите. Тази разлика между съдържанието на една книга и позицията ѝ е фундаментална, защото именно тя позволява на тези, които не се плашат от културата, да говорят без затруднение по каквато и да е тема.

Така например аз никога не съм „чел“ „*Одисей*“ на Джеймс Джойс^[7] и най-вероятно никога няма да го прочета. „Съдържанието“ на книгата ми е напълно непознато. Нейното съдържание — да, но не и нейната позиция. А съдържанието на една книга е най-вече нейната позиция. С това искам да кажа, че аз изобщо не се оказвам обезоръжен при един разговор за „*Одисей*“, тъй като съм способен да го ситуирам с относителна точност по отношение на другите книги. Знаем, че това е една нова версия на „*Одисея*“) ^[8], че се причислява към течението „*поток на съзнанието*“ ^[9], че нейното действие се развива в Дъблин за един ден и така нататък. И оттук ми се случва често по време на моите лекции да правя без никакво затруднение съпоставки с Джойс.

Както ще видим по-нататък при анализа на усилията, които прилагаме при припомнянето на прочетеното от нас, аз се оказвам в такова положение, че да мога без срам да ви подсетя за признанието си, че не съм чел Джеймс Джойс. В действителност библиотеката ми на интелектуалец, като всяка една библиотека, се състои от празни и

бели места, което \ същност няма никакво значение, защото е достатъчно обзаведена, та подобно празно място да не се забелязва. А и всеки разговор скача от книга на книга. Всъщност по-голямата част от разговора за една книга никога не се отнася до нея, въпреки привидността, а за една много по-голяма съвкупност — тази на всички определящи книги, върху които почива културата в даден момент. Именно тази съвкупност аз ще наричам занапред *колективна библиотека*. Тя действително е от значение, защото се залага на нейното владение при разговорите за книги. Но това е овладяване на връзките, а не на отделен изолиран елемент и то се вписва чудесно в непознаването на голяма част от съвкупността.

Така че една книга престава да бъде непозната от момента, в който се окаже в зрителното ни поле и ако не си запознат със съдържанието ѝ, това изобщо не е пречка да помечтаеш или да поговориш за нея. Преди дори да я отвориш, единствено заглавието и най-беглият поглед върху корицата са достатъчни да предизвикат у образования и любопитния човек поредица от картини и впечатления, които само чакат да се превърнат в едно първо мнение, улеснено от представата, която общата култура дава на съвкупността от книги. Така и най-беглата среща с някоя от тях, дори и ако не е отваряна никога, би могла да бъде за не-читателя началото на едно автентично личностно усвояване и няма в крайна сметка непозната книга, която да не е загубила статута си на такава още при първата среща.

Особеността при не-четенето на библиотекаря на Музил е всъщност това, че неговото отношение не е пасивно, а активно. Ако много образовани хора са не-читатели и обратно (не-читатели са много образовани хора), то тогава не-четенето не е липса на четене. То е една истинска дейност, състояща се в това да се организираш по отношение на безбрежността от книги, за да не позволиш да бъдеш удавен от тях. В този смисъл то заслужава да бъде защитено и дори преподавано.

Но за едно нетренирано око нищо не прилича повече на липсата на четене от не-четенето. И няма разлика между някого, който не чете, от някого, който не-чете. Но внимателното наблюдение на две лица пред една книга не оставя никакво съмнение за разликата в поведението и мотивациите, които ни водят.

В първия случай лицето, което не чете, не се интересува от книгата (но под „книга“ в случая трябва да се разбира едновременно

съдържание и позиция). Връзките, които тя има с другите, са му толкова безразлични, колкото и нейният сюжет. Това лице изобщо не е обхванато от страх, че интересувайки се от една-единствена книга, може да покаже, че презира другите.

Във втория случай лицето, което не-чете, се лишава от четене, за да схване като библиотекаря на Роберт Музил главното от книгата, което е позицията по отношение на другите книги. Правейки това, лицето не пренебрегва книгата — тъкмо обратното. Именно разбирането му за тясната връзка между съдържание и позиция го мотивира да действа по този начин — с мъдрост, по-висша от тази на многобройните читатели. И ако се замислим, може би всъщност изпълнена с повече респект към книгата.

[1] П.К., с.к., ++ ↑

[2] „Човекът без качества“ — превод Филип Жакоте, том I, „Съой“, 1956, с. 549. В този случай, както и по-нататък, Стум се обръща към приятеля си Улрих. ↑

[3] н.с.м., с. 550 ↑

[4] н.с.м., с. 553 ↑

[5] н.с.м. ↑

[6] н.с.м., с. 552 ↑

[7] С.К., ++ ↑

[8] П.К., С.К., ++ ↑

[9] Литературното течение „поток на съзнанието“ е техника, която има за цел да опише гледната точка на даден индивид, давайки писмен еквивалент на мисълта на персонажа. Свързва се с модерната литература и вътрешния монолог. При последния персонаж разговаря със самия себе си. — бел. прев. ↑

ГЛАВА ВТОРА

КНИГИ, КОИТО СМЕ ПРЕГЛЕДАЛИ

В КОЯТО ЩЕ ВИДИМ ЗАЕДНО С ПОЛ ВАЛЕРИ, ЧЕ Е ДОСТАТЪЧНО ДА СИ ПРЕГЛЕДАЛ ЕДНА КНИГА, ЗА ДА Й ПОСВЕТИШ ЦЯЛА СТАТИЯ И ЧЕ ЗА НЯКОИ КНИГИ БИ БИЛО ПО-НЕПОДХОДЯЩО, АКО ДЕЙСТВАШ ПО ДРУГ НАЧИН

Тази идея за „общ поглед“ не се ограничава до позицията на книгата в колективната библиотека. Тя засяга също позицията на всеки пасаж в целостта на книгата. Качествата за ориентация, които един образован читател успява да развие по отношение на всеобщото разположение на библиотеката, се отнасят също и за вътрешността на отделния том. Да бъдеш образован, ще рече да си способен да се ориентираш бързо в една книга, а не предполага да я четеш от кора до кора. Тъкмо обратното. Колкото по-голяма е тази способност за ориентация, толкова по-малка е необходимостта да четеш една отделна книга.

Отношението на библиотекаря на Музил представя един случай, доведен до крайност, който засяга малко хора. Включително измежду решителните противници на четенето — дотолкова е трудно изобщо никога да не четеш. Един по-често срещан вариант е този на читателя, който не се отказва от книгите, но се задоволява да ги прегледа. Героят на Музил е всъщност в една двусмислена позиция, понеже, дори да не отваря книги, той не ги пренебрегва. Неволно или не, той хвърля един поглед върху творбата, запознавайки се със заглавието и съдържанието.

Да прегледаш книгите, без истински да ги четеш, изобщо не пречи да ги коментираш. Дори е възможно да става дума за най-ефикасния начин да ги опознаеш, уважавайки в дълбочина природата им и тяхната способност да ни обогатяват и избягвайки загубването в детайлите. Поне такава е мнението и доказаната практика на признатия майстор на не-четенето Пол Валери.

* * *

В галерията от писатели, защитили се от рисковете на четенето, Пол Валери заема доминиращо място, тъй като една част от творчеството му е язвително разобличаване на опасностите от тази дейност. Така господин Тест, един истински герой на Валери, живее в апартамент без книги и вероятно в това отношение, както и много други, той представлява моделния писател, който не крие, че чете малко.

„Най-напред бях намразил четенето и дори бях раздал на приятели любимите си книги. Наложих се да си купя някои по-късно, след напрегнатия период. Но оставам в слаба степен читател, защото в едно произведение търся само това, което може да ми помогне или да ме откаже от нещо в моята собствена работа.“^[1]

Това недоверие към книгите произтича първо от биографията. Пол Валери става известен в областта на литературната критика, поставяйки под съмнение обединяващата връзка, установена между творчество и писател. Действително сред критиците на 19-и век е било прието, че познаването на автора благоприятства разбирането на творчеството; оттук и стремежът да натрупаш за него възможно най-много информация. Скъсвайки с тази традиционна практика, Валери залага, че противно на видимото, авторът не би могъл да обясни творчеството. То е продукт на творчески процес, който се развива вътре в него, но го надхвърля и би било злоупотреба да го свеждаш до жизнения му път. За да разбереш една творба, не е нужно да се осведомяваш в детайли за автора ѝ, тъй като последният в крайна сметка е само временна спирка за нея.

Пол Валери съвсем не е единственият в своето време, който проповядва разделението между творчество и автор. В „Срещу Сент-Бьов“^[2] Пруст защитава теория, според която литературното творчество е продукт на един Аз, различен от личността, която познаваме. По-късно той отстоява тази теория и в „В търсене на изгубеното време“^[3] чрез персонажа си Бергот. Но Валери не се задоволява с това да елиминира автора от полето на литературната

критика. Той се възползва от тази си теория, за да се отърве и от текста.

* * *

Че Валери чете малко — или най-често изобщо не чете — не му пречи изобщо да има точно мнение за авторите, които не познава, и да се изказва пространно за тях. Както по-голямата част от литературните творци, за които говори, и той не е чел Пруст. Но за разлика от другите, Валери го признава със спокоен цинизъм и дори с тези думи започва възхвалата си за Пруст в „Нувел ревю франсез“ през януари 1923 г. (малко след смъртта на писателя).

„Въпреки че познавам едва един том от великото творчество на Марсел Пруст и че изкуството на романа за мен е един вид невъзприемливо изкуство, при все това аз знам, от малкото от «В търсене на изгубеното време», което съм имал удоволствието да прочета, каква изключителна загуба понесе Литературата; и не само литературата, но и още повече това тайно общество, което във всяка епоха съставляват тези, които ѝ придават истинската стойност.“^[4]

Продължението на въведението още повече влошава случая Валери, тъй като, за да се оправдае, че не познава автора, за когото говори, той стига дотам да се скрие зад благоприятните и най-вече обобщителни мнения на Жид и Доде.

„Достатъчно ми е впрочем, след като не съм чел и ред от това обемно произведение, да се опра на произнесените се за неговото значение толкова различни умове, каквито са Андре Жид и Леон Доде, за да бъда убеден, че няма място за съмнение; едно толкова рядко препокриване не би се състояло, освен ако не гарантира

сигурност по въпроса. Трябва да бъдем спокойни: слънчево е, ако и двамата го заявяват едновременно.“^[5]

Така мнението на другите е определящо преди да изградиш свое собствено и можем изцяло да разчитаме на него до степен — приемаме, че такъв е и случаят с Валери — да си спестим прочитането и на един ред от текста. Както той бързо си признава, неудобството от това сляпо доверие при другите читатели е, че е трудно да докажеш впоследствие точността на коментара.

„Други ще говорят точно и задълбочено за едно толкова могъщо и фино творчество. Други ще изложат тезата си какъв е бил човекът, който го е замислил и осъществил славно; аз само открянах вратата към него преди доста години. Тук мога да предложа само мнение без особена сила и почти недостойно да бъде написано. Това е просто почит, тленно цвете на един гроб, който остава.“^[6]

Ако не обвиняваме Пол Валери за цинизма му и ако в замяна на това отчетем неговата искреност, трябва да приемем, че няколкото страници, посветени на Марсел Пруст, които следват това въведение, не са лишени от истина, доказвайки по този начин това, което няма да престанем да констатираме: изобщо не е необходимо да познаваш това, за което говориш, за да говориш за него точно.

След въведението статията се разделя на две части. Първата се отнася за романа като цяло и виждаме как Валери избягва точните оценки. Така научаваме, че романът има за цел да ни „направи съпричастни на един или няколко въображаеми «живота», чиито персонажи той превръща в институции, фиксира времето и мястото, излага събитията“, нещо, което го противопоставя на поезията и му позволява да бъде едновременно резюмиран и превеждан без особена загуба.^[7] Тези забележки, оказващи се точни за цяла поредица романи, са неприложими изобщо за Пруст, чието творчество трудно може да бъде резюмирано.

Но Валери се оказва по-вдъхновен във втората част на своя текст. Тя е посветена на Пруст — нещо, което е трудно да се избегне в статия, изразяваща почит. Свързвайки последния с писателите, за които току-що е говорил („*Пруст е изтеглил изключителен жребий от тези толкова прости и пространни възможности.*“^[8]), Валери откроява все пак Прустовата особеност, че творчеството му е изградено върху „изобилие от връзки, които и най-малката картина намира така лесно в личната субстанция на автора“. Това вглеждане в Прустовия начин да заиграва с безкрайните връзки на всяка картина представлява двойно предимство. Най-напред не е необходимо, ако притежаваш нужната чувствителност, да си чел Пруст, за да отвориш на която и да е страница и да стигнеш до тази констатация. Това е една благоприятна стратегия, която оправдава не-четенето. Ловкостта на Валери се състои в това, че обяснява как стойността на творбата на Пруст се дължи на забележителното качество, че може да бъде отваряна на която и да е страница.

„Интересът на тези произведения се състои във всеки фрагмент. Можеш да отвориш книгата където поискаш; нейната жизненост не зависи изобщо от предходното и в някаква степен от придобитата илюзия; тя се дължи на това, което бихме нарекли собствена активност на самата тъкан на текста.“^[9]

Постижението на гения на Валери е, че създава теория от своята практика на четене, доказвайки, че тя е търсена от автора, който разбира, че да не четеш и да се въздържаш да четеш, е най-добрият комплимент, който можеш да му направиш. В заключение на статията си, отдавайки почит към „трудните автори“, които скоро никой няма да може да разбира, и веднъж приключил задачата си на критик, също без свян, той едва прикрива, че няма повече отпреди намерението да се захване с четене на Марсел Пруст^[10].

* * *

Ако почитта към Пруст позволява на Валери да илюстрира своята концепция за четенето, то един друг известен съвременник — Анато́л Франс — му предоставя възможността да се покаже изцяло като критик, който се лишава решително и от автора, и от текста.

Приет през 1927 г. във Френската академия на мястото на Франс и така принуден по стечение на обстоятелствата да му поднесе възхвала, Пол Валери се придържа стриктно към това да следва дълга си, който е очертал още в началото на речта си:

„Мъртвите имат единствено живите за източник на живот. Нашите мисли са за тях единствените пътища на светло. Те, които толкова са ни научили, те, които са си отишли, струва ни се заради нас и са ни оставили всичките си шансове, справедливо и достойно е те да бъдат набожно приети в паметта ни и да вкусват по малко живот от нашите думи.“^[11]

Ако иска да просъществува в нечия памет или в даден текст, Анато́л Франс ще трябва да намери някого друго, не Валери, който по време на цялата си реч намира начин да не му отдаде почит. Всъщност речта на Валери за неговия предшественик се състои от безкрайна броевица от вероломства, следваща повтарящия се принцип на двусмисления комплимент:

„Публиката позна усещането за оазис у моя предшественик. Неговото творчество изненадваше единствено нежно и приятно с освежаващия контраст по един така премерен начин с ярки срички или много комплекси, които се установяваха отвсякъде. Изглеждаше, че лекотата, светлината и простотата се завръщат на земята. Това са богини, които се харесваха на повечето. Заобичахме веднага една реч, която можехме да вкусим без особено да мислим, която съблазняваше с толкова естествена външност и чиято прозрачност понякога без съмнение показваше задна мисъл, но не мистериозна;

напротив винаги добре читаема, ако не и винаги успокояваща. Имаше в книгите му едно завършено изкуство на докосване до идеите и най-сериозните проблеми. Нищо не задържаше погледа, освен чудото да не срещаш никакво съпротивление.“^[12]

Трудно е да си представиш подобно изобилие от раняващи намеци на толкова малко редове, понеже творчеството на Франс тук последователно е определяно като „нежно“, „приятно“, „освежаващо“, „премерено“ и „просто“ — нещо, което трудно минава за комплименти в литературната критика. На всичко отгоре върховният ритник, че то е способно да се хареса на всекиго. Можеш да го вкусиш, без да мислиш, защото идеите са само „докоснати“ — оценка, която Валери уточнява веднага:

„Какво по-ценно от нежната илюзия за яснота, която дава чувството, че се обогатяваме без усилие, че вкусваме удоволствие без затруднение, че разбираме без да внимаваме, че се възползваме от спектакъла без да плащаме. Щастливи са писателите, които ни отнемат бремето на мисълта и които изтъкават с лека ръка светла маскировка от комплексността на нещата.“^[13]

Ако отдаването на почит на Пол Валери към Франс е едно струпване на злини, текстът е още по-строг, тъй като остава неясен — като че ли Валери цели да внуши чувството, че наистина се пази да не прочете Анатол Франс, нещо, което би било противоположно на мнението, което той изказва за него. Не само нито едно заглавие на произведение не е посочено, но и нито един момент не става малко по-ясен и дори не намеква за някоя от творбите.

Още по-лошо, Валери внимава да не цитира дори веднъж името на този, чието място се кани да заеме, споменавайки го чрез перифрази или препращайки ни към него чрез намеци и чрез заиграване с омонимите: „Самият той беше възможен и осъществим единствено във Франция, чието име е взел“.^[14]

Отказът да остави усещането, че малко е чел Анато́л Франс, се дължи може би на основното обвинение, което му отправя Валери — това, че самият Франс е чел много. Определен като „безпределен читател“^[15] — нещо, което при Валери звучи като обида, — Франс е този, който обратно на своя наследник в Академията, се е объркал в книгите.

„В действителност, господа, аз не знам как една душа може да запази своя кураж единствено при мисълта за огромните запаси от писания, които се натрупват в света. Какво по-главозамайващо, какво по-объркващо за духа от съзерцанието на бронираните в позлата стени на една огромна библиотека; и има ли нещо по-мъчително за мисълта от тези редици томове, тези парпети от произведения на духа, които се образуват по кейовете на реката, тези милиони томове и брошури, изпадали по бреговете на Сена като интелектуални отломки, изхвърлени от хода на времето, което се разтоварва от тях и се пречиства от нашите мисли?“^[16]

И така, този излишък от четене има за последица факта, че лишава Анато́л Франс от оригиналност. Защото такъв е, разбира се, в очите на Валери най-големият риск, който навлича четенето на писателя, подчинявайки го на другите.

„Вашият учен и изтъкнат събрат, господа, не е почувствал това неразположение от големия брой. Той имаше много здрава глава. За да се предпази от тази отврат и от този статистически шемет, той не е имал нуждата да чете много малко. Твърде далеч от чувството за потиснатост, той е бил възбуден от това богатство, от което е извличал толкова уроци и прекрасни последици за поведението и изхранването на своето изкуство. Не пропуснахме да го споменем отново доста строго и наивно, че е информиран за толкова неща и че е пренебрегнал това,

което знае. Какво искаме да е правил? Правил е нещо, което никога не се е правило? Няма нищо по-ново от този вид задължение, което се налага на писателите, за да бъдат напълно нови.“^[17]

Един от ключовете за четене на текста се съдържа във формулата, съставляваща антитеза на поведението на Франс, „че не е пренебрегнал това, което знае“. Културата носи в себе си заплахата от затъване в книгите на другите, от която трябва да избягаш, за да създадеш самият ти произведение на творец. Накратко Анатоли Франс, който не е успял да прокара свой собствен път, е истински пример за вредите от четенето. И разбираме, че Пол Валери се старае не само никога да не го цитира или припомня творчеството му, но дори и да не споменава името му. Като че ли даже то би могло да го замеси в идентичен процес на собственото му обезличаване.

* * *

Проблемът на тези „възхвали“ на Марсел Пруст и Анатоли Франс е, че резултатът от тях е хвърлянето на съмнение върху всички други текстове, посветени от Валери на писатели. Определено ни кара да се питаме дали той ги е чел или поне прегледал бегло. От момента, в който той признава, че чете малко и при все това не спира да дава мнението си, най-дребното от тези критични твърдения, дори най-незначителното, става подозрително.

В това отношение възхвалата на третото голямо име в литературата от първата половина на века — Анри Бергсон, не е направена, за да предизвика притеснения. Този текст, озаглавен „Реч за Бергсон“^[18], идва всъщност от една конференция, състояла се във Френската академия през януари 1941 г. по случай смъртта на философа. Валери започва по един класически начин със споменаване на неговата смърт и погребението му, преди да продължи с най-лошото си дърдорене в изброяване на неговите качества:

„Той беше гордостта на нашата компания. Това, че неговата метафизика ни е съблазнила или не, че ние сме го последвали или не в задълбоченото изследване, на което той посвети целия си живот, и в истински творческата еволюция на мисълта му, все по-дръзка и по-свободна, не е от значение, важното е, че ние имахме в негово лице най-автентичния екземпляр на най-възвишените интелектуални добродетели.“^[19]

Очаква се, след подобно навлизане във въпроса, тези комплименти да получат известно аргументиране, и — защо не? — Валери да уточни позициите си по отношение на тези на Бергсон. Читателят бързо се разочарова, защото формулировката, открехваща следващият параграф е от тези, които обикновено подписват коментарите на нечетени текстове:

„Няма да навлизам в неговата философия. Не е моментът да прибягвам до преглед, който изисква да бъде задълбочен и не може да бъде такъв, освен под светлината на ясните дни и в пълнотата на упражняването на мисълта.“^[20]

Най-вероятно отказът да навлезе във философията на Анри Бергсон не е част от стила на Валери и трябва да се приема буквално. Продължението на текста не ни успокоява относно степента на познание, което той би могъл да има за неговото творчество:

„Много старите и съответно много трудни проблеми, които господин Бергсон е разглеждал, като този за времето, за паметта и най-вече — за развитието на живота, са били възобновени от него и философската ситуация, такава каквато се оказва във Франция преди петдесетина години, а и любопитно променени.“^[21]

Че Бергсон е работил върху времето и паметта — кой философ не го е правил? — трудно може да мине за представяне, даже и лаконично, на неговото творчество и оригиналното в него. И така, ако приемем няколкото реда относно противопоставянето между Бергсон и Кант, продължението на текста е толкова неясно, че то е приложимо със сигурност много добре както за Бергсон, така и за голям брой други автори, за които тези формулировки биха важали със същата сила.

„Много висока, много чиста, много възвишена фигура на мислещ човек и може би един от последните хора, които изключително, задълбочено и превъзхождащо са мислили за една епоха, в която светът крачи все по-малко мислещ и медитиращ, в която цивилизацията изглежда от ден на ден се свежда до спомена и до останките, които пазим, от нейното многообразно богатство и от нейното свободно и свръхизобилно интелектуално производство, при все че мизерията, тревогите и препятствията от всякакъв род потискат и обезкуражават начинанията на духа, Бергсон изглежда принадлежи към една отминала епоха и неговото име е последното голямо име от историята на европейската интелигенция.“^[22]

Както виждаме, Пол Валери не може да се удържи да не приключи с една злонамереност: сърдечната формулировка „последното голямо име от историята на европейската интелигенция“ едва успява да смекчи суровостта на тази, която я предшества и която мило нарежда Анри Бергсон в една „отминала епоха“. Можем да се опасяваме, четейки и опознавайки страстта на Валери към книгите, че той отбелязва отминалата позиция на философа в историята на идеите единствено за да си спести усилието да отгърне творбите му.

* * *

Тази практика да критикуваш без автор и текст изобщо не е абсурдна. Тя почива при Валери върху една аргументирана концепция за литературата, на която една от основните идеи е, че не само авторът е безполезен, но и творбата е излишна. Това смущение, предизвикано от произведението, може най-напред да бъде свързано с целостта на неговата концепция за литературата, която разкрива това, което той нарича, след Аристотел и другите, поетика. Преди всичко Валери има грижата да отдели основните закони на литературата. Оттук нататък позицията на всеки текст става двусмислена, защото той със сигурност би могъл да послужи за точен пример при изработването на тази поетика. В същото време той е точно това, което трябва да се сложи настрана, за да придобиеш общ поглед.

Така бихме могли да последваме Уилям Маркс, който отбелязва, че това, което интересува Пол Валери, е по-малко даденото произведение, отколкото неговата идея:

„Колкото университетската критика се опитваше да натрупа възможно най-голям брой документи и отделяше на извънлитературните източници (кореспонденции, лични документи и т.н.) преобладаващо значение в своята работа, толкова критиката на Валери иска да ограничи максимално своя предмет до степен, че да запази в полето си на наблюдение единствено творбата, дори нещо по-малко от творбата: просто идеята на творбата.“^[23]

Достъпът до това „дори нещо по-малко от творбата“ — идеята ѝ, има толкова повече шансове да се осъществи, ако не се приближаваме прекалено много с риск да се изгубим в нейната индивидуалност. И така, именно на границата, затваряйки очи пред нея и мислейки за това, което тя би могла да бъде, критикът има шансове да долови интересуващото го, точно за да я надскочи: не това, което е тя, а това, което тя споделя с другите. Оттук нататък всяко прекалено внимателно четене, ако не и всяко четене, е пречка за задълбоченото схващане на нейния предмет.

С тази поетика на дистанцирането Валери основава един от най-използваните начини за отношение на всеки един към книгата:

прегледа. Наистина рядко се случва, когато държим книга в ръцете си, да я прочетем от първия до последния ред. Ако изобщо все пак тази практика е възможна. По-голямата част от времето ние правим с книгите това, което Валери приканва да се прави с Марсел Пруст: ние ги преглеждаме.

Това понятие може да се разбира поне по два начина. В първия случай преглеждането е линейно. Читателят започва текста от началото, после започва да прескача редовете или страниците и се насочва, достигайки го или не, към края. При втория случай прегледът е кръгов, читателят не усвоява подреденото четене, а се разхожда из творбата. Понякога започва от края. Този метод, както и първият, не включва някакво си недооценяване. Той представлява един от обичайните начини за връзка с книгата и му липсва предразсъдъка от мнението на читателя.

Но зародишът на този начин на откриване разтърсва чувствително разликата между четене и не-четене, а и самата идея за четене. В коя категория да сложим тези, които са прекарвали известно време над една книга и дори часове, без да я четат последователно? Можем ли да кажем за тях, че ако им се налага да говорят за нея, че те говорят за книга, която не са чели? Подобен въпрос се налага за тези, които остават извън книгата — такъв е библиотекарят на Роберт Музил. И можем да се питаме кой е по-добрият читател измежду този, който чете в дълбочина една книга, без да може да открие мястото ѝ, и този, който не навлиза в никоя, но снове между всички.

Вижда се, трудно е — и нещата ще се задълбочават — да се очертае ясно какво е не-четене и съответно какво е четене. Изглежда се оказваме най-често — във всеки случай за книгите, които ни съпътстват в дадена област, — на една междинна територия до такава степен, че става трудно да кажем за по-голямата част от книгите дали сме ги чели или не.

* * *

Също като Музил Пол Валери ни тласка да мислим за колективната библиотека, а не за отделната книга. За един истински читател, грижливо разсъждаващ върху литературата, от значение е не

отделната книга, а съвкупността от всички останали. Отделяйки изключително внимание на една-единствена се рискува да се изгуби от поглед тази съвкупност и това, което от всяка книга присъства в една по-обширна организация и което именно позволява да бъде разбрана в дълбочина.

Но по този начин Валери ни позволява да стигнем по-далече, приканвайки ни да усвоим това същото отношение към всяка книга и да придобием за нея общ поглед, който е свързан с погледа върху съвкупността от книгите. Изследването на тази точка на перспективата включва да бъдем бдителни, за не се изгубим при подобно преминаване и така да поддържаме разумна дистанция с книгата — единствената, която позволява да оценим истинското ѝ значение.

[1] Пол Валери, *Творби* — т. I, п.к., +, Галимар (Плеяда), 1957 г., с. 1479 ↑

[2] с.к., + ↑

[3] п.к., с.к., ++ ↑

[4] ц.п., с. 769 ↑

[5] н.с.м., с. 770 ↑

[6] н.с.м. ↑

[7] н.с.м. ↑

[8] н.с.м. с. 772 ↑

[9] н.с.м. — подчертано от автора ↑

[10] н.с.м. с. 774 ↑

[11] н.с.м., с. 715 ↑

[12] н.с.м., с. 722 ↑

[13] н.с.м. ↑

[14] н.с.м., с. 729 ↑

[15] н.с.м., с.727 ↑

[16] н.с.м., с. 730 ↑

[17] н.с.м., стр. 731 ↑

[18] н.с.м., с. 883 ↑

[19] н.с.м. ↑

[20] н.с.м., с. 884 ↑

[21] н.с.м. ↑

[22] н.с.м., с. 886 ↑

[23] Уилям Маркс, „Зараждане на модерната критика“, п.к., +,
Артоа прес, 2002 г., с. 25 ↑

ГЛАВА ТРЕТА

КНИГИ, ЗА КОИТО СМЕ ЧУВАЛИ ДА СЕ ГОВОРИ

В КОЯТО УМБЕРТО ЕКО ДОКАЗВА, ЧЕ СЪВСЕМ НЕ Е НЕОБХОДИМО ДА СИ ДЪРЖАЛ ЕДНА КНИГА В РЪЦЕ, ЗА ДА ГОВОРИШ ЗА НЕЯ С ПОДРОБНОСТИ ПРИ УСЛОВИЕ, ЧЕ СЛУШАШ И ЧЕТЕШ ТОВА, КОЕТО ДРУГИТЕ ЧИТАТЕЛИ КАЗВАТ ЗА НЕЯ

Тази теория на двойната ориентация — културата е способността да разположиш книгите в колективната библиотека и да се ориентираш във всяка една поотделно — се състои в това, че в крайна сметка не е необходимо да си държал в ръце книгите, за които се говори, за да си съставиш мнение за тях и да го изразиш; и че идеята за четене стига до това, че се отделя от тази за материалната книга и ни довежда до тази за срещата, която може съвсем спокойно да се осъществи с нематериален обект.

Впрочем съществува друг начин да си съставиш доста точна преценка за това, което съдържа една книга, без да я четеш. Достатъчно е да следиш това, което другите пишат или говорят за нея. Този метод, към който Пол Валери не се свенеше да прибегва по повод на Марсел Пруст, може да ни спечели много време. Той може също да бъде използван, когато книгата е изчезнала или не можем да я намерим, или когато издирването ѝ поставя в опасност живота на този, който би искал да я прочете.

И така, най-често ние пристъпваме към книгите точно по този начин. Многобройните книги, за които ни се налага да говорим и които дори за някого да са изиграли важна роля в живота му, в действителност никога не са попадали в ръцете ни (макар че ние понякога сме убедени в обратното). Но начинът, по който другите ни говорят и говорят помежду си за тях (било чрез слово, било в текст), ни позволява да си съставим мнение какво съдържат и дори да формулираме аргументирана преценка по въпроса.

* * *

В „Името на розата“, чиято история се развива през Средновековието^[1], Умберто Еко разказва как един монах на име Уилям от Баскервил, придружен от младежа Адсон, който пише историята след много години, когато самият той е вече старец, пристига в едно абатство в Северна Италия, където има подозрителен смъртен случай и той трябва да го разследва. Това всъщност е първо престъпление в една поредица от седем убийства, на които Баскервил ще сложи точка, разкривайки виновника.

В центъра на абатството се намира огромна библиотека, изградена във формата на лабиринт и съдържаща най-вече книги за християнството. Тя заема главно място в религиозната общност и в романа, едновременно като място за учене и размисъл и защото се оказва в центъра на цяла една система от забрани, регламентиращи правото на четене. Книгите са достъпни за монасите едва след специално разрешение.

В своето търсене на истината за убийствата Баскервил трябва да се бори с Инквизицията и страшния ѝ представител Бернар Ги, който е убеден, че еретиците са в основата на тези убийства, както и привържениците на Фра Долчино — основател на секта, враждебно настроена към папството. Той успява да изтръгне чрез мъчения признания от няколко монаси, отговарящи на съмненията му. При това без да успее да убеди Баскервил в правотата си.

От своя страна водещият разследването достига до друго заключение. Той е сигурен, че тези смъртни случаи нямат пряка връзка с ересите и че монасите са мъртви, защото са се опитали да прочетат една тайнствена книга, ревниво пазена в библиотеката. Стъпка по стъпка той успява да си изгради представа за съдържанието на книгата и причините, поради които забранилият достъпа до нея, се е решил на убийства. Но страшният му сблъсък с убиеца в последните страници на романа предизвиква гигантски пожар в библиотеката, която с много усилия монасите ще спасят от унищожение.

* * *

Финалната сцена на книгата изправя лице в лице разследващия и убиеца, който се оказва Хорхе, един от най-възрастните монаси в

абатството, засегнат от слепота. Той поздравява Баскервил за това, че е открил разрешението и признавайки видимо своето поражение, му подава тома, който е причинил толкова смърт. Книгата е разнородна и съдържа арабски и сирийски текст, една интерпретация на Соена Сурпiani^[2] — пародия на Библията и един четвърти текст на гръцки — този, заради който са станали убийствата.

Тази книга, прикрита между другите, е вторият том на известната *Поетика*^[3], на Аристотел — едно произведение невключено дотогава в библиографиите и в което гръцкият философ е продължил разсъжденията си върху литературата, интересувайки се този път от въпроса за смеха.

Обвинен от Баскервил, Хорхе се държи по странен начин. Вместо да попречи на разследващия да се запознае с книгата, той, напротив, го подтиква да я прочете. Баскервил му се подчинява, но взема предпазни мерки — преди да я пипне, си слага ръкавици. И тогава открива първите редове на един текст, който според него, е взел вече няколко жертви:

„В първата книга ние се занимахме с трагедията и с това как тя, възбуждайки състрадание и страх, извършва очистване от подобни чувства. Както бяхме обещали, сега ще се занимаем с комедията (а така също и със сатирата и мима) и с това как, предизвиквайки удоволствие от смешното, тя довежда до пречистването на тази страст. Доколко тази страст заслужава внимание, вече споменахме в книгата за душата, тъй като човекът — единствен от животните — може да се смее. И така, ние ще определим на какви постъпки комедията е подражание, след това ще разгледаме начините, по които комедията възбужда смях, а тези начини са действията и езикът. Ще покажем как смешното в действията се поражда от асимилацията от доброто към по-лошото и обратно... След това ще покажем как смешното в речта се поражда от двусмислиците при сходни думи за различни неща и при различни думи за едни и същи неща и т.н.“^[4]

Изглежда се потвърждава, също от припомнянето на други заглавия на Аристотел, че тайнственото произведение е вторият том на *Поетиката*. След като прочита първата страница и я превежда на латински, Баскервил започва да прелиства набързо следващите. Но среща затруднение при това, тъй като повредените листове са залепени един за друг, пък и е с ръкавици. Хорхе го подтиква да продължи да разглежда книгата, но Баскервил отказва твърдо. Той е разбрал, че за да направи това, ще се наложи да свали ръкавиците и да наплюнчи пръстите си. А това ще го отрови като другите монаси, които твърде много са се доближили до истината. Всъщност Хорхе е решил да се отърве от досадните разследващи, поставяйки отрова върху горната част на книгата, с която борави читателят. Съвършено убийство, при което жертвата се отравя сама и то при упорстването си да пристъпи постановената забрана на Хорхе и продължавайки да чете.^[5]

* * *

Но всъщност защо е нужно да избиваш систематично тези, които се интересуват от втория том на *Поетиката* на Аристотел? Разпитан от Уилям, Хорхе потвърждава това, което монахът следовател е предугаждал. Убийствата са извършени, за да се попречи на монасите да се запознаят със съдържанието на книгата. Защото тя е за смеха, който Аристотел не осъжда, тъй като го разглежда като предмет на проучване. Но смехът за Хорхе е обратното на вярата. Позволявайки да се обърне всичко на шега, се отваря път към съмнението, което е враг на разкритата истина:

„— Но какво толкова те е изплашило от тези отнасящи се до смеха слова? Премахвайки тази книга, ти не ще премахнеш смеха.

— Не, разбира се. Смехът — това е слабостта, покварата, невежеството на нашата плът. Той е развлечение за селянина, разпуснатост за пийналия; и църквата със своята мъдрост допуска празненствата, карнавалите, панаирите — тази дневна полюция, която разтоварва лоши

настроения и обуздава други помисли и други амбиции... Но така смехът си остава нещо долно, защита за простите хорица, развенчано за простолюдието тайнство. (...) Но тук, тук — Хорхе започна да удря с пръст по масата, до книгата, която Уилям бе поставил пред себе си. — тук функцията на смеха е представена в друга светлина, въздигната е в изкуство, проправя ѝ се път към света на учените, става обект на философия и на коварна теология...“^[6]

И така, смехът е опасен за вярата чрез съмненията, които той носи. И тази опасност е още по-голяма в настоящия случай, защото авторът на книгата е Аристотел, чието влияние през Средновековието е значително.

„— ... Толкова много други книги говорят за комедията, толкова много книги възхваляват смеха. Защо се боеше толкова именно от тази?

— Защото е написана от Философа. Всяка книга на този човек подронва част от знанието, натрупано от християнството в течение на векове. Теолозите бяха вече казали всичко, което трябва да се знае за силата на Словото, но достатъчно бе Боеций да коментира Философа, за да се превърне Божието тайнство за Словото в човешката пародия на категориите и силогизмите. В книгата Битие е казано всичко, което трябва да се знае за състава на Вселената, но достатъчно бе да се открият отново физическите трактати на Философа, за да почнат да гледат на Вселената като на мрачна и лепкава материя (...) Всяка дума на Философа, в името на когото вече се кълнат и светиите и папите, обръща наопаки представата за земята. Но той не съумя да изопачи представата за Бога. Ако тази книга стане... ако бе станала предмет на открито тълкувание, щяхме да прекрачим и последния праг...“^[7]

Не самият смях, а неговото представяне от Аристотел извиква опасност за религията и оправдава убийствата в очите на Хорхе. С подкрепата на един такъв философ теорията, според която смехът е благотворен — или просто не е вреден — рискува да придобие широка популярност и да разврати подмолно доктрината на християнството. Възпрепятствайки монасите да се приближат до книгата, Хорхе смята, че върши дълбоко набожно дело, което си струва няколко трупа, тъй като те са цената за спасението на истинската вяра и опазването ѝ от съмнения.

* * *

Как Баскервил е стигнал до истината? Той със сигурност не е държал книгата в ръце преди последната сцена — когато се въздържа от всякакъв директен контакт с нея, — още по-малко я е чел. Но въпреки това има точна представа за нея, до такава степен, че е в състояние да изложи съдържанието ѝ на Хорхе:

„Така постепенно втората книга се открие в представите ми такава, каквато би трябвало да бъде. Бих могъл да ти я разкажа почти изцяло, без да чета страниците, които трябва да ме отровят. Комедията се ражда в «комите», сиреч в селищата на селяните, проява на веселба след пир или празненство. Тя разказва не за прочути или могъщи люде, а за простовати и смешни — но не злонравни, люде и не завършва със смъртта на действащите лица. Тя предизвиква смях, като разкрива недостатъците и пороците на обикновените хора. Тук Аристотел смята предразположението към смях като добра сила, която може да има и познавателна стойност, когато посредством остроумни гатанки и неочаквани метафори — макар и да ни представя нещата различни от това, каквито са всъщност, уж в невярна светлина — на практика ни кара да се вгледаме по-добре в тях и да си кажем: ето каква била работата, а аз не знаех...“^[8]

Възможно е да се говори с относителна точност („бих могъл да ти я разкажа почти цялата“) за една книга, която никога не си държал в ръцете си, констатация, която не е без значение, когато те заплашва смърт, ако я докоснеш. Защото всяка книга се подчинява на дадена логика — нещо, от което Пол Валери извлича последиците, интересувайки се единствено от тази логика. Тази на Аристотел е разположена най-напред в продължението на *Поетиката*, която Баскервил познава добре и е възможно, като се тръгне от предугадения сюжет и се продължат редовете според първата книга, да се отгатне общата идея.

Впрочем произведението се подчинява на една друга логика, тази на вътрешното му развитие, което Баскервил е в състояние и този път да възстанови, тръгвайки от другите книги на Аристотел. Начинът на развитие на една книга не е изцяло специфичен. Всичките произведения на един автор притежават прилики в строежа, повече или по-малко доловими, и издават тайно, отвъд очевидните разлики, идентичен начин за подреждане на реалността.

Но един трети елемент, също толкова важен — който се оказва не вътрешен за произведението, а външен — позволява да си изградиш представа за книгата на Аристотел, да знаеш реакциите, които тя предизвиква. Една книга не се ограничава до самата себе си, тя се състои също така още от разпространението си от редицата обменени мнения, които движението ѝ предизвиква. И така, да имаш достъп до нея, ако не я прочетеш, трябва да отдадеш нужното внимание на тия мнения.

Именно благодарение на това Баскервил е успял да се запознае със съдържанието на книгата на Аристотел. Пред възхищението, примесено с учудване, на Хорхе („*Не е зле.*“^[9]), който го пита как е успял да възстанови текст, който никога не е държал в ръцете си, Баскервил му обяснява, че се е вдъхновил от изследванията, направени от Венанций, убития монах, който преди него е водил това разследване, оставяйки улики:

„Помогнаха ми някои от бележките, оставени от Венанций. Отначало не можах да разбера какво означават. Но имаше намеци за някакъв посрамен камък, който се

търкалял из равнината, за щурците, които ще пеят изпод земята, за почитаемите смокини. Тези неща ми се сториха познати — бях ги чел някъде и взех, че проверих. Това са примери, които Аристотел посочва още в първата книга на «Поетика» и в «Реториката».^[10]

„После си спомних, че Изидор Севилски определя комедията като нещо, което разказва за изнасилване на девици и за прелюбодейна“^[11]

Писмени мнения (бележките на Венанций), но също и устни мнения — думи, изречени от тези, които понякога, без да знаят, са се приближили до тайнствената книга, без да забравяме всички предизвикани реакции от него, като се почне от убийствата, са позволили на Баскервил да си я представи все по-ясно преди да се сдобие със самата нея и дори да я възстанови в нейно отсъствие. Защото тази книга, колкото и оригинална и скандална да е, не е изолирано явление, а присъства като всяка книга в целостта на споменатата по-горе библиотека, в която се вписва съвсем естествено.

Точно защото заема определено място в тази колективна библиотека и я минира из основи, Хорхе се решава на убийство. Книгата застрашава най-напред библиотеката на абатството, тъй като рискува да увлече още монаси към откривателство и погубване, каквото е за тях културата. Но отвъд тази реална библиотека целостта на библиотеката без стени у хората във всички случаи е изправена пред опасност заради втория том на Аристотел. Това са другите произведения от тази библиотека, като се почне от Библията, чийто прочит при всички случаи ще се окаже друг след запознаването с елинския мъдрец. Така една-единствена книга би успяла да размести всички останали в безкрайната верига от книги, в която те са свързани.

* * *

Известната интрига на „*Името на розата*“ остави в сянка два важни елемента, свързани с романа на Умберто Еко, които не са без отношение към нашата тема. Най-напред Баскервил достига до

истината не посредством безупречна логика, както ни подвежда званието му на разследващ и способността му да си създаде точна представа за книгата на Аристотел, а след серия от неверни заключения. Ако решаващият разговор с Хорхе позволява на Уилям да разкрие предполагаемия убиец, той е и възможност да разбере до каква степен се е заблуждавал в своите умозаклучения. Тръгвайки от първите смъртни случаи, Баскервил всъщност погрешно решава, че убиецът е следвал буквално пророчествата за Апокалипсиса и че убийствата стават по текста за седемте тръби^[12].

Пътят към истината се оказва още по-сложен, тъй като Хорхе, следейки Баскервил и виждайки го как изгражда своя си теория около Апокалипсиса, решава да го обърка още повече, като му предложи фалшиви улики. И върхът на парадокса е, че убиецът, за да измами Уилям, в крайна сметка, заблуждава самия себе си, приемайки, че смъртните случаи са подредени от Провидението^[13]. Така Баскервил установява, че е стигнал до истината благодарение на случайното натрупване на своите собствени грешки:

„Значи... аз набеleyах един погрешен план, за да си обясня ходовете на виновника, а виновникът се е съобразил с него. Но именно този погрешен план ме насочи към теб.“^[14]

Умножените от Уилям Баскервил погрешни заключения ни отвеждат към един друг въпрос: този, че книгата не прави директно изложение, а приканва към такова. Тоест към съмнение относно точността на разрешаването на казуса. Ако приемем, че той не с верни умозаклучения, а чрез поредица от грешки стига до убиеца и книгата, нищо всъщност не ни казва, че неговите заключения са правилни. От момента, в който романът ни представя приключенията на непрекъснато грешащия разследващ, на нас ни става все по-трудно да приемем за чиста монета изводите, до които той се ласкае, че е стигнал.^[15]

Не е за пренебрегване една двойна грешка относно убиеца и книгата. Не можем да отхвърлим и идеята, че Баскервил е улучил

веднъж точно, но се е объркал за другото. Разбирайки, че Баскервил е по дирите му, Хорхе има интерес да го окуражава, че тайнствената книга е вторият том на *Поетиката* на Аристотел. Особено, ако иска да скрие една още по-опасна за християнството книга. Ироничното му отношение, което той запазва докрай и отказът му да потвърди хипотезата на Баскервил, усъмнява в нейната истинност, което след толкова натрупани грешки изглежда най-малко без решение.

* * *

Както и другите наши примери, романът на Еко онагледява факта, че книгите, за които ние говорим, имат малко общо с „реалните“ книги и много често са *само книги — екрани*^[16]. Или ако предпочитате, ние говорим не за книги, а за предмети заместители, изработени според обстоятелствата.

Книгата на Аристотел, в един чисто материален план, е най-напред един много виртуален предмет, защото нито Хорхе, нито Баскервил имат достъп до нея. Хорхе е изгубил зрението си от години и е принуден да изгради своята представа за нея единствено от своите спомени, съчетани с бълнуванията му. Колкото до Баскервил, той е успял само да я прелисти набързо и се доверява най-вече на твърде несигурната си представа за нея. Така можем да твърдим убедено, че и единият, и другият не говорят за една и съща книга. Всеки създава един въображаем образ вследствие на едно несравнимо вътрешно пътуване.

Невъзможността за достъп до текста единствено засилва прожектиращия характер на произведението, което става свърталище на фантазиите и на двамата. Хорхе прави от книгата на Аристотел повод за тревогите си пред проблемите на Църквата, а Уилям вижда в нея един допълнителен елемент в своя субективен размисъл относно вярата; всъщност наблюдаваме фантазии, които нямат никакви шансове да се припокриват, освен в някоя споделена илюзия, просто защото двамата мъже нямат текста под ръка.

За да се убедим, че всяка книга, за която говорим, е книга-екран и елемент-заместител в тази безкрайна верига, каквато е поредицата от всички книги, е достатъчно да направим прост опит. Нека срещнем

спомените за една любима от детството ни книга с „реалната“ книга, за да схванем до каква степен паметта ни за книгите, и най-вече за тези, които са били толкова значими, че са станали част от нас самите, е непрекъснато реорганизирана от настоящето ни положение и неосъзнатите залози.

Този характер на книгата-екран придава главно място на това, което читателят знае или вярва, че знае за книгата, а всъщност и за думите, разменени по повод на нея. За повечето изказвания, които правим по повод книги, засягат в действителност други изказвания, правени за книгите и така до безкрай. И на тези затворени едно в друго изказвания, в които книгата се скрива зад езика, библиотеката на абатството е ярък символ, защото е място в най-висока степен на безкрайния коментар.

Сред всички изказвания тези, които правим пред самите себе си, заемат място, което не е за пренебрегване. Защото нашите собствени думи за книгите ни разделят от тях и ни предпазват толкова, колкото и думите на другите. Още при четенето, дори без да го очакваме, ние започваме в нас, а сетне и с другите, да си говорим за книгите. После ще си имаме работа основно с тези изказвания и мнения, отстранявайки далече реалните книги, станали вече завинаги хипотетични.

Книгата, много повече с Умберто Еко, отколкото с Пол Валери, се явява като съмнителен предмет, за който ще говорим по неточен начин; предмет, с който се сменят нашите фантазии и илюзии. Неоткриваема книга в библиотека с безкрайни граници, вторият том на *Поетиката* на Аристотел е олицетворението на повечето от произведенията, за които ние говорим през нашето съществуване — без значение дали сме ги чели или не. Възстановени предмети, чиито далечен модел е заровен зад приказките ни и тези на другите. Напразно е да се надяваме, че един ден, дори да сме готови за това да платим с живота си, ще ги докоснем с пръст.

[1] П.К., С.К., ++ ↑

[2] н.к. ↑

[3] с.к.,+ ↑

[4] Умберто Еко, „*Името на розата*“, превод Никола Иванов, С, 2002., с. 431 ↑

[5] н.с.м., с. 478 ↑

[6] н.с.м., с. 479 ↑

[7] н.с.м., с. 478 ↑

[8] н.с.м., с. 477 ↑

[9] н.с.м. ↑

[10] Н.К., + ↑

[11] ц.п., с. 477 ↑

[12] Някои убийства дори не са дело на Хорхе; един от монасите се е самоубил, а втори е убит от друг монах. ↑

[13] „Алинардо ми сподели идеята си, после чух някой да казва, че ти също си я намерил за убедителна. ... Така се убедих, че смъртта е сполетяла тия хора по някакъв божествен план и аз не съм отговорен.“

↑

[14] Н.с.м. ↑

[15] Виж произведението ми „Кой уби Роже Акройд?“, з.к., +, Минюи, 1998 г. ↑

[16] Фройд използва израза „спомен-екран“, за да обозначи спомените от едно лъжливо детство, чието предназначение е да прикрият други, по-малко приемливи за съзнанието. — „За спомените-екрани“, в „Невроза, психоза и перверзия“, п.к., ++, РОТ, 1973 г. ↑

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА

КНИГИ, КОИТО СМЕ ЗАБРАВИЛИ

В КОЯТО С МОНТЕН ЗАДАВАМЕ ВЪПРОСА ДАЛИ ЕДНА КНИГА, КОЯТО СМЕ ЧЕЛИ И НАПЪЛНО ЗАБРАВИЛИ И ЗА КОЯТО ДОРИ СМЕ ЗАБРАВИЛИ, ЧЕ СМЕ Я ЧЕЛИ, Е ВСЕ ОЩЕ КНИГАТА, КОЯТО СМЕ ЧЕЛИ

Всъщност няма голяма разлика между една „четена“ книга — доколкото тази категория има смисъл — и една прегледана. Валери има достатъчно основание да прелиства произведенията, за които говори, а Баскервил да ги коментира, без да ги е отварял, защото най-сериозното и пълно четене се доближава до един полет над книгата, а сетне се превръща в преглед. За да осъзнаем това, е достатъчно да добавим към акта на четене едно измерение, което пренебрегват много теоретици — това на времето. Четенето не е само запознаване с текст или придобиване на знание. То също, още в мига на осъществяването си, е поело едно неукротимо движение към забравата.

Дори когато чета, аз започвам да забравям това, което съм прочел. Процесът е неизбежен, той продължава дотогава, докато не се окаже, че като че ли не съм чел книгата; превръщам се в не-читателя, когото щях да бъда, ако бях по-благоразумен. Да кажеш, че си чел една книга, това преди всичко е метонимия^[1].

От дадена книга четем само една част, по-голяма или по-малка, и тази част е осъдена, в един по-къс или по-дълъг срок, да изчезне. Така повечето книги, с които ние се срещаме, се превръщат в приблизителни спомени, раздвижени според обстоятелствата на момента.

* * *

Никой читател, включително и най-запаленият, не може да бъде защитен от този процес. Това се отнася и за Монтен, когото сме свикнали да свързваме с традицията и с библиотеките. Оказва се, че

той без никакви скрупули може да бъде причислен към забравящите читатели, при това също толкова откровено, колкото и Пол Валери.

Несъвършенството на паметта е една постоянно присъстваща тема в *Opiumi*^[2], дори и да не е най-известната. Монтен непрекъснато се оплаква от този проблем и неприятностите, които му причинява. Той споделя, че не може да отиде в библиотеката и да потърси някакви данни, без да забрави защо всъщност е там^[3]. Когато говори, е принуден да го прави без да се разпростира, от страх да не изгуби нишката на мисълта си. Неспособен е да запомни дори едно лично име. Викайки някого от прислугата, той използва или народността му, или пряката му работа (готвач, градинар и прочие).

Проблемът добива сериозни размери, когато Монтен, постоянно на ръба на кризата за собствената си идентичност, започва да се страхува, че ще забрави собственото си име. И се пита как ще се справя с ежедневието в един неизбежен ден, когато според логиката на предишните му забравяния, стигне до това.

Този всеобщ недостатък на паметта очевидно има своето въздействие върху четените книги и още в началото на главата, която им посвещава, Монтен признава без заобиколки, че ще му е трудно да запази спомен от четенето:

„И ако съм човек по някакъв начин, то изобщо не съм човек на някакво задържане“^[4].

При него има едно нарастващо, систематично заличаване; то настъпва спрямо всички съставни части на книгата — от автора до текста. Те изчезват от паметта му със скоростта, с която са влезли там.

„Прелиствам книгите, не ги изучавам: това, което ми остава от тях, е нещо, което не схващам като нещо различно; това е нещо, от което преценката ми се е възползвала, а словото и въображаемото са се просмукали. Авторът, мястото, думите и други обстоятелства забравям тутакси.“^[5]

Заличаването е всъщност другата страна на обогатяването. Точно защото е усвоил прочетеното, Монтен бърза да го забрави, сякаш книгата е била само временна опора на мъдрост без лице и не ѝ е останало нищо друго, освен да изчезне, след като е изпълнила мисията си. Но че забравата няма само негативен аспект, не разрешава всички проблеми, включително и психологическите, и не разсейва тревогата, нагнетявана от катадневната необходимост да комуникираш с другите и в същото време да не можеш да запомниш нищо.

* * *

Истина е, че всеки се е докосвал до подобен тип неприятности и че от всеки прочит извличаме единствено крехко и временно познание. Това, което е присъщо за Монтен и показва значимостта на смущенията в паметта му, е фактът, че той се оказва неспособен да си припомни дали е чел дадена книга:

„За да наваксам малко предателството на паметта си и нейното несъвършенство — толкова развито, че ми се е случвало повече от веднъж да взема книга, която считам за нова, а се оказва по нахвърляните бележки по страниците ѝ, че съм я чел преди няколко години, — от известно време в края ѝ отбелязвам с големи букви кога съм я свършил и какви изводи съм си направил. Това ми дава представа за какво става въпрос и общата идея, която съм извлякъл, четейки я.“^[6]

Проблемът с паметта тук е поставен с по-голяма острота, тъй като настъпващата заборава е свързана не само с книгата, а с четенето изобщо. Забравата не заличава единствено предмета на самото действие четене, чиито контури остават поне схематично в мисълта. Като че ли окончателността на заличаването в крайна сметка обхваща всичко, засягащо предмета. И поради този факт сме в правото си да се

попитаме дали едно четене, за което дори не си спомняме, че се е състояло, може още да се нарича четене.

Интересно, ако разгледаме относително точния начин, по който Монтен си спомня за някои книги, които не е харесал (той например е способен да различи текстовете на Цицерон или дори отделните книги на *Енеида*^[7]), имаме чувството, че точно те — може би защото са го впечатлили повече от другите, — са се спасили от забравата. Тук емоционалният фактор отново се оказва определящ в заместването на книгата-екран с хипотетичната реална книга.

Неспособен да си спомни, Монтен разрешава проблема с паметта чрез хитроумна система от бележки в края на книгата. Те имат за цел да му позволят по-късно да възстанови мнението си от момента на четенето, а може би и да му припомнят като следи от отдавнашно преминаване, че е чел произведението. Това са следи, предопределени да оцелеят при бъдещите периоди на амнезия.

* * *

Но продължението на този текст, засягащ четенето, е още по-учудващо. След като е обяснил на читателя причините и принципа на своята система от бележки, Монтен невъзмутимо започва да му представя откъси и да говори за книги, за които е трудно да се каже дали е чел, или не, тъй като е забравил съдържанието им и е принуден да прегледа записките си, за да си го припомни:

„Ето какво съм написал преди около десет години в моя Гикциарден, понеже какъвто и език да говорят моите книги, аз им говоря на моя.“^[8]

Първият „коментиран“ автор обаче е историкът от Възраждането Гишарден (а не Гикциарден), когото Монтен определя като „ревностен историк“^[9] и особено достоен за доверие, тъй като сам е бил участник в събитията, които разказва и е по-малко склонен към ласкателства към великите. Вторият му пример е Филип де Коминс^[10], за когото не

пести похвалите, възхищавайки се на простотата на речта му, чистотата на повествованието и на липсата на суета. Третото упоменаване е свързано с *Мемоарите*^[11] на Дю Беле — автор, когото цени за отговорността му, но пък има опасения, че не пледира за краля^[12].

Прочитайки бележките си, за да коментира текстовете, за които не си спомня дали ги е чел, Монтен, търсейки дали е съхранил нещо от съдържанието им, се оказва в една раздвоена позиция. Коментарът, който чете, всъщност не е истински негов, без да му е и напълно чужд. Той прави съпричастен читателя на чувството, изпитано някога по повод на тези книги, без да си дава труда да провери дали то съвпада с това, което би почувствал по-късно.

За запознатия с цитата ситуацията е оригинална, защото той се уповава не на други писатели, а на самия себе си. В крайна сметка всякаква разлика между цитат и автоцитат изчезва в момента, когато Монтен забравя какво е казал за тези автори. Дори да е казал нещо, то е станало друго за него самия, отделен от себе си поради грешките на паметта и правещ толкова опити чрез прочита на своите собствени текстове да се преоткрие.

Но колкото и учудваща да е идеята за система от бележки, предложена на читателя, Монтен в крайна сметка само извлича логически контакти от това, което знае добре за книгите, които преглежда или не, каквото и да е състоянието на паметта му. Той не съхранява от тях — дори искрено да вярва, че е запазил верни спомени с бележките, — нищо друго, освен няколко разпръснати елемента, които изплуват като островчета в океана на забравата.

* * *

Читателят у Монтен не е стигнал още до края на своите изненади. Той открива, че забравяйки за книгите на другите до степен да не може да си спомни дали ги е чел, или не, нещата не стоят по-добре и по отношение на неговите собствени писания:

„Не е голямо чудо, ако моята книга следва съдбата на другите и ако паметта ми сбърка това, което съм писал — като това, което съм чел, т.е. това, което давам — като това, което съм получил.“^[13]

Неспособен да си спомни това, което е написал, Монтен се оказва лице в лице със страха на тези, които губят паметта си: да се повтаря, без да го осъзнава и да опознае тревогата от загубата на контрола над писането, оказвайки се, без да си дава сметка, прекалено верен на себе си. Страх, твърде оправдан от факта, че *Opitite* не са по актуални теми, а засягат въпроси, към които не е трудно да се насочиш във всеки един момент. Оттук страхът, че би могъл да тръгне да ги анализира отново, без да се усети.

„И така, тук аз не казвам нищо. Това са най-общии въображаеми неща: тъй като съм ги избирал произволно и умът ми се е занимавал с тях стотици пъти, страхувам се, че вече съм ги формулирал.“^[14]

Тези повторения, които Монтен намира за окайване, допуснати от друг автор като Омир, за които той го упреква, му се струват „още по-разрушителни“ за неговите собствени текстове, тъй като „показват нещо само повърхностно и временно“^[15]. Просто защото рискът да ги пренапише, без да забележи, дума по дума и глава по глава е твърде голям.

Но страхът, че може да се повтори не е единственото му притеснение, произтичащо от факта, че е забравил собствените си книги. Другият кошмар е, че Монтен най-често не разпознава собствените си текстове, когато ги цитират пред него („връщат ми всички удари към мен самия, без да го усетя“^[16]). Тоест цитират редовно *Opitite* в негово присъствие, без да се усети. Така той трябва редовно да говори за текстове, които не е чел, но е писал.

Четенето при Монтен не само е свързано с недостатъците на паметта, но и с раздвоението, което е в основата на страха му, че

полудява. То, четенето, е обогатяване в момента на осъществяването му, но в същото време води до обезличаване поради липсата на възможност да се задържи в паметта и най-краткият текст; но не престава да поражда сюжети, които не съвпадат сами със себе си.

* * *

Много повече отколкото други автори Монтен, с повтарящите се опити да избяга от себе си, ни дава основание да мислим, че той заличава всякаква граница между четене и не-четене. Действително, от един момент нататък всяка прочетена книга започва незабавно да чезне от съзнанието му до степен, че става невъзможно да си спомни дали я е чел. Самото понятие четене губи своята устойчивост и която и да е книга — отваряна или не, — в крайна сметка става еквивалент на всяка друга.

Връзката на Монтен с книгите, при все че думите изглеждат остри, все пак казва истината за нашите отношения с тях. Ние не съхраняваме в паметта си хомогенни книги, а фрагменти, изтръгнати от отделни четива и често смесени с други; и още повече задвижвани от нашите собствени фантазии — остатъци от фалшифицирани книги, аналогични на спомените-екрани, за които говори Фройд и които в крайна сметка заличават други.

След като се запознахме с Монтен би трябвало да се говори по-скоро не за четене, а за не-четене, за да се определи това непрестанно движение на забравата на книгите, в което сме въввлечени. Движение, състоящо се едновременно от изчезването и от смесването на съответствията, променящо книгите, често сведени до техните заглавия или до няколко сходни страници — неясни сенки, плъзгащи се по повърхността на нашето съзнание.

Че книгите не са свързани само със съзнанието, но и със загубата на памет и дори идентичност — това е задължителен елемент във всяко разсъждение за четенето. Ако не приемем това, значи да отчитаме само позитивната и натрупваща роля на срещите ни с писаното слово. Да четеш — това не е само да се информираш; това е също — а може би и най-вече — да забравяш и да се изправиш лице в лице със забравата в самия себе си.

Темата на четенето, чиято представа се очертава след тези срещи с Монтен, всъщност не е тема, обединена и сигурна в себе си, а едно разколебано същество, изгубено сред фрагментите от текстове. Всъщност парчета, които едва се идентифицират, а животът изправя непрекъснато пред ужасяващи ситуации, където това същество, станало неспособно да отдели своето от чуждото, поема риска във всеки момент при срещите си с книгите да се сблъска със собствената си лудост.

* * *

Колкото и тревожен да е, опитът на Монтен може да има и благотворен ефект за всички, които си създават една идеална и недостижима представа за културата. Жизнеутвърждаващо е да запомним, че и съвестните читатели, с които ни се случва да разговаряме, са най-напред, подобно на Монтен, несъзнателни нечитатели — включително и на книгите, за които си въобразяват, че владеят.

Идеята за четенето като загуба — без значение дали тя се осъществява вследствие прегледа на книга, нещо чуто (казано) или прогресивно забравено, а не за четенето като печалба, е главна движеща психологическа сила за този, който иска да стигне до ефикасна стратегия за измъкване от конфузни ситуации, с които животът ни сблъсква. Сега е моментът, след като определихме различните видове не-четене, да се заинтересуваме от тях.

[1] Стилна фигура, при която една дума се употребява вместо друга поради някаква връзка между понятията — бел. пр. ↑

[2] П.к.; с.к., ++ ↑

[3] „Опити“, т. II, PUF, 1999 г., с. 650 ↑

[4] н.с.м., с. 408 ↑

[5] н.с.м., с. 651 ↑

[6] н.с.м., с. 418 ↑

[7] С.К., ++ ↑

[8] ц.п., с. 418 ↑

[9] н.с.м. ↑

- [10] Н.С.М., с. 419 ↑
- [11] Н.К., + ↑
- [12] Ц.П., с. 419 ↑
- [13] Н.С.М., с. 651 ↑
- [14] Ц.Л., т. III, с. 962 ↑
- [15] Н.С.М. ↑
- [16] Ц.П.,т. II, с. 651 ↑

СИТУАЦИИ НА ИЗКАЗВАНИЯ

ГЛАВА ПЪРВА В СВЕТСКИЯ ЖИВОТ

В КОЯТО ГРЕЪМ ГРИЙН РАЗКАЗВА ЕДИН КОШМАР, В КОЙТО ГЕРОЯТ МУ СЕ ОКАЗВА ПРЕД ПРЕПЪЛНЕНА ЗАЛА С ПОЧИТАТЕЛИ, ОЧАКВАЩИ НЕТЪРПЕЛИВО ДА ЗАГОВОРИ ЗА КНИГИ, КОИТО НЕ Е ЧЕЛ

След като изучихме основните случаи на не-четене, за които видяхме, че не се свеждат до липсата на изчистена и проста форма на четене, а могат да придобият други, много по-изтънчени форми, сега аз ще ви представя няколко характерни ситуации, в които не-читателят се оказва принуден да говори за книги, които не е чел и в които моите разсъждения, вдъхновени от личния ми опит, биха могли да ви бъдат от някаква полза.

Най-често срещаните ситуации са тези, в които се налага да се изказваме пред група. Понякога се случва разговорът да се насочи към книга, която не сме чели и да сме принудени — или поради факта, че е позната на всяка личност с претенции, или че сме допуснали грешката да заявим прекалено прибързано, че сме я чели, да бъдем център на внимание. Тук става дума за един неприятен момент, от който можеш да се измъкнеш с възможно най-незначителни загуби и с малко финес — например като отклониш разговора към друга тема. Но да си представим, че това не може да стане и лицето, което е принудено да говори за книга, която не е чел, е подложено на кошмарно внимание от страна на публиката, която изучава внимателно реакциите му. Не можем да избегнем аналогията с това, което Фройд определя като „сън за изпит“ — сънуващият, ужасен, си представя, че е изправен на препитване, за което не е готов^[1]. Тази връзка извиква в съзнанието му заровени още в детството стракове.

* * *

Точно това се случва на Роло Мартин — главен герой в „Третият мъж“^[2], романът на Греъм Грийн, вдъхновил известния филм на Керъл Рийд. В началото на повествованието той се оказва във Виена, разделена след войната на четири сектора, които се контролират съответно от Франция, Великобритания, САЩ и СССР. Мартин е дошъл в столицата на Австрия, за да намери приятеля си от детството Хари Лим, който го е повикал. Отивайки на адреса му, Роло открива, че той е починал след катастрофа — излиза от жилището си и е блъснат от кола. Младият мъж поема към гробището и там се запознава с Ана, любовница на Лим, и Калауей, военен полицаи.

Разпитвайки свидетелите през следващите дни, Мартин открива противоречия в разказите им и се убеждава, че приятелят му е станал жертва не на случайна катастрофа, а на планирано убийство. Калауей има също своите съмнения за края на Лим, но той е движен от други подбуди. Той знае, че Лим, освен предан приятел, какъвто го помни Мартин, е и престъпник без скрупули, който е натрупал богатство чрез контрабандата на калпав пеницилин, причинил смъртта на много невинни.

Един ден, излизайки от жилището на Ана, в която вече се е влюбил, Роло забелязва на улицата съмнителен мъж, който се оказва самият Лим. Жив и здрав. Опасявайки се от полицейски арест, той е разиграл собственото си изчезване с помощта на няколко съучастника. Чрез един от тях Мартин се опитва да се свърже с него. Срещат се на голямото колело на Пратера във Виена. Лим се оказва симпатичното момче от детството, но на моменти от него надничва безскрупулно същество, безразлично към съдбата на жертвите си. Ужасен от това, в което се е превърнал приятелят му, Мартин решава да сътрудничи на полицията и да ѝ помогне да го залови. На другата им среща Лим е ранен от полицаите, но успява да се скрие в канализацията. Там Роло го довършва, за да му спести страданията и заминава с Ана.

* * *

Тази повествователна нишка от криминален характер се дублира от друга, по-хумористична, която се отнася до професионалната активност на Мартин. Роло е писател, макар и да не иска да го наричат

така. Скромността му се дължи на факта, че той не създава високо ценена литература, а „романи уестърни“ под псевдонима Бък Декстър и със завидно запомнящи се заглавия като „Самотният ездач от Санта Фе“^[3].

Този псевдоним е в основата на едно недоразумение, което продължава из цялата книга. Мартин всъщност е объркан от културния отдел на посолството с един друг Декстър с малко име Бенджамин, който е елитен романист и чиито книги, като „Извитият нос на кораба“^[4], заемат място в литературното течение на Хенри Джеймс.

Мартин много внимава да не разсее объркването, защото е пристигнал във Виена без пари и тази грешка в идентификацията му позволява да се възползва от стая в хотела, от която има нужда, за да продължи разследването си. В същото време избягва да се среща с представителя на културния отдел Крабен, страхувайки се, че ще се издаде и няма да може да достигне целта си.

Една вечер нещата се объркват — Мартин е отведен почти насила на среща с читатели. Като Декстър той е принуден да коментира произведения на истинския Декстър. Т.е. произведения, за които по принцип е специалист, но в действителност нито ги е писал, нито ги е чел.

* * *

Положението на нашия Декстър е още по-трудно поради факта, че другият Декстър твори в област на литературата, която му е органично чужда като автор на приключенски романи. До такава степен, че Роло Мартин в пълната си неспособност да отговаря на въпросите най-често не е в състояние дори да разбере значението им:

„Първият въпрос убягна изцяло на Мартин, но за щастие Крабен запълни празнината и отговори за всеобщо удовлетворение.“^[5]

Трудностите пред Мартин са още по-непреодолими, тъй като има пред себе си не каква да е група читатели, а кръг от страстни любители на литературата и „неговите“ произведения — имайки своя идол на разположение и горейки от желание да му отдадат почит, му задават въпроси на специалисти, стремейки се чрез тях да изпъкнат самите те.

„Една нежна жена, с лице изпълнено с доброта, облечена в пуловер, плетен на ръка, попита с разочарован вид:

— Не намирате ли като мен, господин Декстър, че никой, никой не е описал толкова поетични чувства, колкото Виржиния Улф?... Имам предвид в прозата.

Крабен прошепна:

— Можете да им кажете нещо за потока на съзнанието.

— За кое?“^[6]

Даже на въпроса за авторите, които са повлияли неговото творчество, Мартин се оказва веднага в затруднение, ако и да не му липсват майстори на словото, от които той се възхищава. Но всъщност той е в един различен жанр от тоя на своя омоним, където са се настанили предимно автори на евтини романи.

„— Господин Декстър, можете ли да ни кажете кой е авторът, който най-много ви е повлиял?

— Грей — отговори Мартин, без да се замисли.

Естествено, той мислеше за автора на «Конници на аления градински чай»^[7] и се зарадва като видя, че отговорът му очевидно срещна всеобщо одобрение. Само един стар австриец се провикна:

— Грей? Кой Грей? Това име не ми говори нищо.

— Зейн Грей. Не познавам друг.

Той се обърка от смеха в шепи, който дойде от английската колония.“^[8]

Това, че Роло Мартин отговаря каквото и да е, не предизвиква пряко инциденти, както се вижда от нормалния ход на срещата. Важното е, че диалогът се развива в едно пространство, което не е реално, а се приближава по-точно до съня и се подчинява на неговите закони, твърде разнородни в сравнение с тези, които обикновено направляват развитието на нашите разговори.

* * *

Усещайки все пак, че Мартин е в затруднение, Крабен в крайна сметка се намесва, но това неволно усложнява още повече разговора, усилвайки недоразумението между публика и автор:

— „Това е една малка шега на господин Декстър. Той иска да каже Грей, поета Грей — един нежен гений, изтънчен и дискретен. Пристрастията му може лесно да се проследят.

— Името му е Зейн Грей?

— Именно тук господин Декстър се шегуваше. Зейн Грей е написал това, което ние наричаме уестърни — вулгарни романчета за бандити и каубои.

— И той не е велик писател?

— Не, не е. Твърде далече е от това — каза господин Крабен. — Дори не бих го нарекъл писател в истинския смисъл на думата.“^[9]

И така, казвайки това, Крабен създава ситуация, непоносима за Мартин, защото той се заяжда с тази част от литературата, представляваща неговата лична вселена и основателна причина да живее на тоя свят. Дотогава Мартин не счита себе си за писател, но виждайки как публично му се отнема това право, в крайна сметка става такъв:

„Мартин ми разказа, че чувайки това изявление, почувствал в него да се надигат първите тръпки на бунта. Досега той никога не беше се считал за писател, но бил подразнен от педантичността на Крабен до такава степен, че дори отразяването на светлината от очилата на Крабен му се сторила достатъчна причина за раздразнение.

— Той просто е една забавна известна личност — каза Крабен.

— И защо, по дяволите, да не бъде такъв? — попита Мартин ожесточен.

— О! Знаете ли... аз само исках да кажа...

— Какъвто е бил Шекспир?“^[10]

Ситуацията става още по-оплетена, когато Крабен, опитвайки се да помогне на един писател, който не е чел книгите, за които говори по простата причина че не ги е писал, самият той се поставя в подобно положение — принуден е да обсъжда произведения, които не познава. Това бързо констатира и Мартин:

„— Чели ли сте Зейн Грей?

— Не, наистина не мога да кажа...

— Тогава вие не знаете за какво говорите.“^[11]

Неоспорим отговор — дори ако Крабен, формулирайки своята преценка, се основава на мястото на Грей в тази колективна библиотека, която ни позволява да си съставим мнение за книгите. Благодарение на познаването на жанра, в който се намират романите на Зейн Грей, заглавията и подсказаното от Мартин, с основание можем да стигнем до мнението, че всички опитни не-читатели, при тая ситуация, няма да срещнат затруднение при изразяването на своето мнение.

* * *

Въпреки моментите на изненада, които понякога озадачават публиката, Мартин се измъква сполучливо от ситуацията. Това става поради две причини. Първата е абсолютната сигурност, която той демонстрира, независимо от въпросите:

— „А Джеймс Джойс? Къде бихте поставили Джеймс Джойс, господин Декстър.

— Къде искате да го поставя? Нямам намерение да поставя когото и да е, където и да е било.

Денят му, така ужасно запълнен — беше пил прекалено с Кулър, беше се влюбил, един мъж бе убит, а сега пък имаше абсолютно неоправданото чувство, че му се сърдеха. Зейн Грей беше един от неговите герои: той нямаше... да понася всички тези глупости.

— Искам да кажа: бихте ли го поставили сред великите?

— Няма да скрия от вас: никога не съм чувал да се говори за него. Какво е написал?“^[12]

Сигурността, която показва Мартин, се дължи в някаква степен както на характера, така и на авторитетната позиция, в която организаторът на мероприятиято и публиката са го поставили. Всичко, което той каже, се обръща в негова полза, тъй като пиедесталът, на който е поставен и идентификацията му, която не е разкрита, изключват той да каже глупост. Така, колкото повече демонстрира, че не владее тематиката, толкова по-убедителен е той в една друга област.

„Той не си даваше сметка за това, но полагаше огромно усилие. Само един велик писател би могъл да усвои това арогантно и толкова оригинално поведение. Няколко човека отбелязаха Зейн Грей на опакото на плик, а Графен прошепна с прегракнал глас на Крабен:

— Как се пише Зейн?

— Уверявам ви, че не съм сигурен.

Известен брой имена бяха изстреляни едновременно в лицето на Мартин — малки остри имена като Стърн, кръгли речни камъчета като Улф. Един млад австриец, на чието чело падаше черен кичур... извика:

— Дафни дьо Мюрие!

Господин Крабен направи гримаса, стрелна с очи Мартин и каза:

— Бъдете снизходителни към тях.“^[13]

Такъв тип авторитетна позиция е основен елемент на това, което се разиграва в обсъждането на дадена книга. Та нали простото цитиране на даден текст е най-често начин да подплатиш собствения си авторитет и да оспориш този на другите. Мартин може да свърже Бенджамин Декстър с традициите на уестърна, без риск да му противоречи: или твърденията му ще бъдат приети като оригинален поглед, или, ако прехвърлят границата, ще бъдат отбелязани като демонстрация на чувството му за хумор.^[14]

И в двата случая признаването на истината предшества формулировката на изложението и съдържанието му в голяма степен губи значението си.

Да изтъкнем и изучим залозите на властта; да анализираме точната ситуация, в която попадаме, говорейки за дадено произведение, е основен елемент на нашия размисъл върху книгите, които не сме чели, защото само той може да ни даде точните стратегически средства, когато сме в лоша позиция, подобна на тази, в която се озовава Мартин. Ще имаме повод да се върнем на това.

* * *

В тази ситуация на публичен разговор един писател, който не е чел книгите, за които е призван да говори, се оказва изправен пред хора, които не са чели тези произведения, които пък той е написал. Става дума за един блестящ пример за това, което е прието да се нарича *диалог на глухи*^[15].

Ако тя е изведена до крайност, както е в случая със срещата с читатели в „Третия мъж“, тази ситуация е още по-често срещана, отколкото бихме си представили, щом стане дума за някоя книга. Различните събеседници не са чели този, за когото говорят или само бегло са го прегледали, и точно тогава се оказва наистина, че те коментират различни книги.

Дори и в по-рядко срещания случай, когато всички са държали книгата в ръка и са се запознали с нея, както например при Умберто Еко, разговорът се отнася по-малко до нея, отколкото до един фрагментиран и отново изграден предмет, една лична книга-екран, несвързана с тези на другите читатели и оттук слабо податлива на съвпадения с тях.

Но това, за което става дума, надхвърля случая на една-единствена книга. Диалогът на глухи не се дължи само на разликата между двамата автори, за които говори Мартин, а също и поради факта, че двете присъстващи страни се опитват да разговарят за две съвкупности от книги. Или, ако предпочитате, за две различни и противоположни библиотеки. Това не са просто две книги, с които се заиграват, а два списъка от непримирими имена (Декстър и Декстър, Грей и Грей) поради дълбокото различие и дори несъвместимостта на две култури в конфронтация.

Можем да наречем *вътрешна библиотека* тази съвкупност от книги — подразделение на колективната библиотека, която обитаваме всички, върху която се изгражда всяка личност и която определя впоследствие нейното отношение към текстовете и към другите^[16].

Библиотека, в която фигурират със сигурност няколко точни заглавия, но която е съставена най-вече, като тази на Монтен, от фрагменти от забравени и въображаеми книги, чрез които ние обясняваме света.

Тук диалогът на глухи се поражда от това, че вътрешната библиотека на публиката и тази на Роло Мартин или не съвпадат, или съвпадат малко; и повърхностите за възможна среща са минимални. Дебатът не се ограничава до една книга, дори ако някои заглавия са раздвижени, а се отнася по-широко — до самите понятия книга и литература. От този момент нататък въпросните библиотеки трудно могат да общуват и опитите да им се позволи да го направят, предизвикват неизбежно напрежение.

* * *

И така, ние никога не говорим помежду си само за една-единствена книга, а за цяла една поредица, която се намесва в разговора по заобиколен начин чрез дадено точно заглавие, като всяка книга препраща към концепция за литературата, на която е временен символ. Във всеки момент от нашите разговори вътрешните библиотеки, които ние сме изградили в нас самите в течение на годините и където сме струпали нашите тайни книги, влизат във връзка с тези на другите с риск да предизвикат търкания или конфликти.

Защото ние не се задоволяваме да приютим тези библиотеки, ние сме също целостта от тези натрупани книги, които постепенно са ни оформили и вече не могат да бъдат разделени от нас, без да страдаме. Както Роло Мартин не понася критиките, насочени срещу романите, написани от неговите учители, така и думите, които очернят книгите от нашите вътрешни библиотеки, без да вземат под внимание това, че те са част от нашата идентичност, ни разкъсват понякога до най-съкровеното в самите нас.

[1] „Всички, които са минали през матура, са били преследвани от един и същи кошмар: ще се провалят ли, ще трябва ли да повтарят класа и т.н. За тези, преминали през по-високи изпитания, този сън е заместен с друг: те трябва отново да преминат един труден конкурс, съзнавайки напразно в съня си, че вече от години са лекари, учители или чиновници. Това са незагиващите спомени за наказанията, които сме понесли като деца за това, че сме постъпили зле и които събуждат в нас двата решаващи момента на нашето образование, от *dies irae, dies illam* на строгите изпити — «Тълкуване на сънищата», з.к., ++, PUF, 1967 г., с. 238. ↑

[2] п.к., ++ ↑

[3] Н.К., ++ ↑

[4] н.к., -- ↑

[5] „Третият мъж“, превод Марсел Сибон, Ливр дьо Пош, 1978 г., с. 101 ↑

[6] н.с.м., с. 104 ↑

[7] Н.К., ++ ↑

[8] ц.п., с. 101 ↑

[9] н.с.м., с. 102 ↑

[10] н.с.м. ↑

[11] н.с.м. ↑

[12] н.с.м., с. 103 ↑

[13] н.с.м. ↑

[14] Преди да пристигне във Виена, Мартин спира във Франкфурт, където също е объркан с другия Декстър и където откровените му отговори също са приети на шега.

„Един мъж, в чиято физиономия от двайсет стъпки можеш да разпознаеш журналиста, се приближи до масата.

— Господин Декстър? — попита той.

— Да — отговори изненадан Мартин.

— На снимката изглеждате по-млад — констатира мъжът. — ...

И така, какво е мнението ви за американския роман?

— Никога не чета — отговори Мартин.

— Добре познат пикантен хумор — отбеляза журналистът.“ Ц.п., стр. 22 ↑

[15] За това понятие виж „Проучване на Хамлет. Диалогът на глухи“, з.к., Минюи, 2002 г. ↑

[16] Втората от трите библиотеки, която въвеждам в тази книга, *вътрешната библиотека*, е субективна част от *колективната библиотека*, съдържаща знакови книги във всеки жанр. ↑

ГЛАВА ВТОРА ПРЕД УЧИТЕЛЯ

В КОЯТО СЛУЧАЯТ С ТИВИТЕ ПОТВЪРЖДАВА, ЧЕ ИЗОБЩО НЕ Е НЕОБХОДИМО ДА СИ ОТВАРЯЛ
ДАДЕНА КНИГА, ЗА ДА ДАДЕШ ЗА НЕЯ, С РИСК ДА ПРЕДИЗВИКАШ НЕДОВОЛСТВОТО НА
СПЕЦИАЛИСТИТЕ, ЕДНО КОМПЕТЕНТНО МНЕНИЕ

Като преподавател често съм се оказвал на свой ред в ситуация, когато ми се е налагало да коментирам пред широка публика книги, които не съм чел — било в прекия смисъл (никога не съм ги отварял), било в по-смекчения вариант (просто съм ги прегледал или пък забравил). Не съм сигурен, че съм се справял кой знае колко по-добре в сравнение с Роло Мартин. Често съм се опитвал да се успокоя, казвайки си, че тези, които ме слушат, са хора като мен и несъмнено не знаят повече.

С течение на времето успях да забележа, че тази ситуация изобщо не смущава студентите, на които понякога им се случва да се намесят с известно вироглавство, понякога с точност, относно отделните детайли, с които ги запознавам неволно или не. За да не създам проблеми на никой от университета, където преподавам, ще дам един пример, който, географски погледнато, е много далечен, но близък по същността си — този с тивите.

Тивите, които живеят в Западна Африка, не са студенти, но те се оказват точно в такава ситуация, когато антроположката Лаура Боанан решава да ги запознае с една пиеса от английския театрален репертоар, за която те никога не са чували — „Хамлет“.^[1]

Това представяне не е съвсем лишено от причина. Лаура Боанан е американка, която твърди, че човешката природа е еднаква навсякъде и е решена да го докаже. Това е по повод думи на неин английски колега, че американците не разбират Шекспир. Тръгвайки за Африка, тя слага „Хамлет“ в багажа си с надеждата да докаже, че човешкото същество е едно и също въпреки културните различия.

Приета в племето, където веднъж вече е отсядала, Лаура Боанан се настанява в жилището на един много учен старец, който ръководи общност от около сто и четиридесет души — всичките в по-голяма или

по-малка степен негови роднини. Антроположката се интересувала много от значението на церемониите за своите домакини, но те прекарвали повече от времето си в пиене на бира. Така че тя седяла изолирана в колибата си и тъй като нямала кой знае какви развлечения, се посветила на четене на Шекспировата пиеса, на която междуременно направила (според нея!) универсална интерпретация.

На тивите им направило впечатление, че Лаура Боанан прекарва много време в четене на една и съща книга и заинтригувани, ѝ предложили да им разкаже тази вълнуваща история. При това надълго и нашироко, с всички необходими обяснения, като обещава да бъдат добронамерени към езиковите ѝ грешки. Така антроположката получила идеален случай да провери своята хипотеза и да докаже универсално разбираемия характер на пиесата на Шекспир.

* * *

Проблемите започват много рано, още когато Лаура Боанан, разказвайки началото на пиесата, се опитва да обясни как една нощ трима мъже, застанали на пост, изведнъж виждат мъртвия си вожд да се приближава към тях. Ето така се появява първият повод за несъгласие, защото според тивите тази фигура в никакъв случай не може да бъде умрелият.

— „Той защо вече не им е вожд?

— Умрял е — обясних аз. — Ето защо са объркани и уплашени, когато го виждат.

— Невъзможно — отсече един от старейшините и подаде лулата си на своя съсед, който го прекъсна.

— Разбира се, че това не е бил мъртвият вожд — рече той преди да дръпне от лулата. — Това е било знамение, изпратено от някой магьосник. Давай нататък.“^[2]

Разтърсена от увереността на своите слушатели, Лаура Боанан продължава все пак разказа си как Хорацио се обръща към стария

вожд, за да го попита какво да направи, та той да намери покой. След като мъртвият не отговаря, той заявява, че синът на вожда, Хамлет, трябва да се заеме с това дело. Нова вълна на изненада сред присъстващите, тъй като този тип житейски ситуации при тивите не засяга младите, а старейшините. Още повече че покойният има жив брат — Клавдий.

„Старейшините замърмориха възбудено. Подобни неща били задължение на вождовете и старейшините, не на младите. Нищо хубаво не може да се чака, когато става зад гърба на вожда. Ясно било, че Хорацио не е някой, който разбира как стоят нещата в действителност.“^[3]

Лаура Боанан се обърква още повече след последвалия въпрос: дали бащата на Хамлет и Клавдий са от една и съща майка? Оказва се, че това е фундаментално за тивите.

„— Бащата на Хамлет и чичо му една и съща майка ли имат?

Въпросът не можа да стигне до съзнанието ми; толкова бях потресена и обърквана, за да си дам сметка, че един от най-важните елементи на «Хамлет» бе свален от дневен ред. Доста неясно отговорих, че може би са имали една майка, но че не съм сигурна — историята не казва нищо по въпроса. Старият вожд ми каза сериозно, че тези подробности за произхода били основното и като се върна въкъщи, непременно трябва да разпитам нашите старейшини относно това. После извика през вратата на една от младите си съпруги да му донесе торбата от козя кожа.“^[4]

Лаура Боанан продължава и стига до Гертруда, майката на Хамлет. Нещата и тук вземат още по-лоша насока. В прочита на западните традиции се формализира бързината, с която тя се е

омъжила отново след смъртта на съпруга си, без да изчака да измине някакъв благоприличен срок. Тивите обаче са изненадани как Гертруда е чакала толкова дълго:

„Хамлет бил много тъжен, че майка му се омъжила повторно така бързо. Тя изобщо не била длъжна да го прави. При това обичаят при нас е вдовицата да не взема друг съпруг, преди да са изминали две години в траур.

— Две години! — възкликна съпругата, която току-що се бе появила с издутата торба от козя кожа на стария вожд. — Това е прекалено дълго. Кой ще ти оре нивата през времето, когато нямаш съпруг?

— Хамлет — отвърнах аз, без да се замислям. — Той е бил достатъчно голям, за да оре нивата на майка си. Тя не е трябвало да се омъжва отново.

Никой не изглеждаше убеден в това. Аз не настоях.“^[5]

* * *

Ако Лаура Боанан изпитва трудности да обясни на тивите семейното положение на Хамлет, още по-трудно ѝ е да ги накара да разберат изключителното място, което заемат призраците в пиесата на Шекспир и в обществото, откъдето тя идва:

„Реших да прескоча монолога. Дори и да си мислех, че Клавдий е постъпил правилно като се е оженил за вдовицата на брат си, оставаше мотивът за отровата и знаех, че те няма да одобрят братоубийството. Продължих с повече надежда:

— В тази нощ Хамлет застанал на пост с тримата, които вече бяха срещали мъртвия му баща. И той се появил отново. Другите пак се уплашили, но Хамлет свърнал

настрани, за да последва мъртвия си баща. Когато останали сами, умрелият взел думата...

— Знаменията не могат да говорят — каза тържествуващо старият вожд.

— Той не е бил знамение. Те може да са виждали знамение, но той не е бил такова.

Моята публика изглеждаше толкова обърквана, колкото бях и аз говорейки.

— Това бил *наистина* мъртвият баща на Хамлет. Ето това ние наричаме призрак.“^[6]

Колкото и изненадващо да ви изглежда, тивите не вярват на призраци, които на нас са ни така близки. Просто те нямат място в тяхната култура.

„Бях принудена да употребя английската дума «призрак», понеже за разлика от много съседни племена, тези хора не вярваха по никакъв начин в оцеляването на личността след смъртта.

— Какво е това призрак? Видение ли е?

— Не, призрак е някой, който е умрял, но се разхожда и може да говори. Можеш да го чуеш и да го видиш, но не можеш да го пипнеш.

Те отбелязаха веднага:

— Можеш да пипнеш зомбито.

— Не, не! Това не е бил един от онези трупове, които магьосниците съживяват, за да го принесат в жертва и да го изядат. Никой не е направлявал стъпките на бащата на Хамлет. Той си вървял сам.“^[7]

Това обаче не оправи нищо, защото тивите са по-рационални от англосаксонците и не приемат идеята за мъртви, които се разхождат.

— „Мъртвите не могат да вървят! — запротестира в един глас моята публика.

Съгласих се на компромис:

— Призракът е сянката на мъртвия.

Но те пак възразиха:

— Мъртвите нямат сянка.

— Е, добре — казах сухо, — в моята страна си имат.

Старият вожд обузда недоволното мърморене, което се надигна веднага и ме погледна одобрително с този престорен и вежлив вид, който те приемат пред многогодишния труд на младите невежи суеверници:

— Без съмнение в твоята страна мъртвите могат да вървят, без да са зомбита.

После извади от дъното на торбата си парче от изсъхнал орех от ктла, отхапа единия край, за да покаже, че не е отровно и ми подаде останалото в знак на помирение.^[8]

Така преминава цялата пиеса в разказа на Лаура Боанан, без тя, въпреки всичките отстъпки, които прави и е готова да направи, да успее да прекрачи културната дистанция с тивите и да изгради с тях, тръгвайки от Шекспир, тема на относително общ разговор.

* * *

Макар и да не са чели и ред от „Хамлет“, тивите определено имат доста точни идеи за пиесата и всъщност се оказват напълно способни, като моите студенти, които не са запознати с материала, върху който изнасям лекцията, но са изпълнени с желание да дискутират и споделят мнението си. Ако идеите им са добре изразени по повод разказаното в пиесата, те не се развиват едновременно с него или като резултат от него и в крайна сметка нямат нужда от него. По-скоро те съществуват отпреди този разказ — съставляват една представа за света, организирана в система, в която книгата е приета и идва да заеме съответното място.

Всъщност не книгата, а тези фрагменти се движат във всеки разговор или във всеки текст и взаимно се заместват в нейно отсъствие. Тивите говорят за един въображаем „Хамлет“, който не е този на Лаура Боанан — все пак нейният е по-близък до пиесата на Шекспир. Макар да е по-реален, взет такъв какъвто е, той също е от една организирана съвкупност от представи.

Предлагам да наричаме *вътрешна книга* тази съвкупност от митични представи — колективни или индивидуални, — които застават между читателя и всяко новонаписано произведение и които променят четивото без неговото участие. Тази въображаема и твърде неосъзната книга играе ролята на филтър и определя възприемането на новите текстове, т.е. кои елементи от тях да бъдат задържани и как да бъдат интерпретирани.^[9]

Вътрешната книга е идеален вътрешен предмет. Това се вижда много добре у тивите — тя е носител на една или няколко легендарни истории, които имат определящо значение за своя притежател, защото говорят най-вече за минали раждания и смърти. В случая при тази вътрешна колективна книга на тивите начинът, по който Лаура Боанан разказва и им внушава Шекспир, се сблъсква с техните теории за произхода и оцеляването, съдържащи се в нея и спояващи групата.

Поради това те вече слушат не историята на Хамлет, а това, което в тази история отговаря на техните представи за семейството и статута на мъртвите и което би могло да ги конфронтира. И когато няма съответствие между книгата и техните очаквания, опасните пасажии не се вземат предвид или се трансформират при възможно най-голямо съвпадение между тяхната вътрешна книга и „Хамлет“, или по-скоро картината, която им се предлага през призмата на Лаура Боанан.

Отказвайки да обсъждат произведението, за което иска да им говори антроположката, тивите нямат никаква нужда от директен достъп до него. Малкото съответствия, които откриват в разказа на Лаура, са им предостатъчни, за да се включат в дебата между двете вътрешни книги. Всъщност в този дебат пиесата на Шекспир и от двете страни се използва само като претекст.

И тъй като те се изказват основно по повод на своята си вътрешна книга, изявленията им за Шекспир, също като тези на моите студенти в подобни ситуации, могат съвсем спокойно да започнат преди да са се запознали с произведението, предопределено във всички

случаи да се стопи и да изчезне в рамките на размислите, провокирани от вътрешната книга.

* * *

Вътрешната книга — в случая на тивите — е по-скоро колективна, отколкото индивидуална. Тя е съставена от общите представи за културата, които включват както идеята за семейните отношения, така и за отвъдното например. Но там е и четенето, и начинът, по който трябва да се пристъпи към дадена книга, а и въпросът как да се прехвърли границата между въображение и реалност.

Ние не знаем нищо за отделния член на племето тиви — освен малко за стария вожд — и е вероятно сплотеността на групата да налага уеднаквяването на реакциите. Но ако във всяка култура съществува вътрешна колективна книга, то съществува за всеки един и вътрешна индивидуална книга. Тя е също толкова действаща, ако не и повече, колкото колективната във възприемането, т.е. в изграждането на културните предмети.

Изтъкана от фантазиите, присъщи на всеки индивид и от личните ни легенди, вътрешната индивидуална книга е в основата на желанието ни за четене, т.е. на начина, по който избираме и после четем книгите. Тя е този предмет на фантазията, в търсене на който живее всеки читател и за който най-добрите книги в живота му ще се окажат само несвършени фрагменти, тласкащи го да продължи да чете.

Можем да си представим също, че всеки писател работи точно в търсене и оформяне на своята вътрешна книга. Той е постоянно недоволен от книгите, които среща, включително и от своите — колкото и завършени да са те. Как наистина да започнеш и да продължиш да пишеш без тази идеална представа за свършената книга — непрекъснато търсена и приближавана, невъзможна за достигане?

Както вътрешните колективни книги, така и индивидуалните вътрешни книги образуват система за възприемане на другите текстове и се намесват едновременно във възприемането им и в тяхната

реорганизация. В този смисъл те съставляват една таблица за опознаване на света и в частност на книгите, чието откриване те провокират, създавайки илюзията за прозрачност.

Именно вътрешните книги правят толкова трудни обсъжданията на произведенията, тъй като не може да се уеднакви предметът на разговор. Те присъстват с това, което аз нарекох в моето произведение за *Хамлет* една *вътрешна парадигма*, т.е. система за възприемане на реалността толкова особена, че е невъзможно за две парадигми да влязат в реално общуване.^[10]

Съществуването на вътрешната книга заедно с не-четенето е това, което прави пространството на разговор относно книгите толкова накъсано и разнородно. Това, което приемаме за четени книги, е едно своеобразно струпване на фрагменти от текстове, преработени от нашето въображение и без връзка с книгите на другите, пък дори те материално да са идентични с тези, които са ни попаднали в ръцете.

* * *

Това, че тивите предлагат един прочит на нечетена книга, за който най-малкото, което може да се каже, е, че е частичен, не трябва да ни кара да мислим нито че той е карикатурен — още повече че той поставя ударение върху характеристиките на всяко четене, нито че е лишен от интерес. Точно обратното, тази двойна обективност на тивите към Шекспир (те не са го чели и са представители на друга култура) ги поставя в една привилегирана за коментар ситуация.

Отказвайки да вярват на историята за призраци, тивите се приближават до цяло едно течение от Шекспирови критици — наистина малцинствено, но действащо, което се съмнява в появата на бащата на *Хамлет* и намеква, че героят най-вероятно е жертва на халюцинация.^[11]

Друговерска хипотеза, която обаче заслужава поне да бъде разгледана и която в случая е улеснена от несъпричастността на тивите към пиесата. Непознаването на текста (и то двойно!) по парадоксален начин им дава един по-директен достъп не до някаква си истина, скрита в произведението, а до едно от многобройните му възможни богатства.

И така, няма нищо чудно в ситуацията, която разгледах по-горе, в това, че моите студенти, без да са чели книгата, която им представям, успяват бързо да схванат някои нейни елементи и никак не се колебаят да вземат отношение, тръгвайки от съвкупността на техните културни представи и тяхната лична история. Няма нищо чудно и в това, че техните изказвания — колкото и отдалечени да изглеждат от началния текст (но какво пък значи да бъдеш близък?), внасят в срещата с него една оригиналност, каквато несъмнено не биха притежавали, ако се бяха заели да го четат.

[1] П.к., с.к., ++ ↑

[2] „Хамлет при тивите“, превод Жан Верие в „Ревю де сианс юмен“, п.к., +, Прес Университер дьо Лил, № 240, с. 164. Благодаря на Жан Верие, че ме запозна с този текст, който вече коментирах в *Проучване на Хамлет*, ц.п. ↑

[3] н.с.м. ↑

[4] н.с.м. ↑

[5] н.с.м. ↑

[6] н.с.м., с. 166 ↑

[7] н.с.м. ↑

[8] н.с.м. ↑

[9] *Вътрешната книга*, втората от трите „книги“, изучавани в това есе, влияе върху всички трансформации, които ние налагаме на книгите, за да направим от тях книги-екрани. Изразът *вътрешна книга* фигурира у Пруст със значение близко до това, което аз влагам в него: „Колкото до вътрешната книга с непознати знаци (релефни знаци изглежда, които моето внимание, изследвайки подсъзнанието ми, щеше да търси, да сблъсква, да заобикаля, като гмурец, който сондира), за разчитането на които никой не би могъл да ми помогне с никакво правило — това четене се състоеше от един творчески акт, в който никой не може да ни замести, нито даже да ни сътрудничи... Тази книга, най-мъчителната за дешифриране, е също единствената, която ни е диктувала реалността; единственото, от което «впечатлението» е изградено у нас чрез самата реалност.“ — *Намереното време*, Галимар, Плеяда, т. IV, п.к., с.к., ++, 1989 г., с. 458

↑

[10] ц.п. ↑

[11] Виж „Проучване на Хамлет“, ц.п. ↑

ГЛАВА ТРЕТА ПРЕД ПИСАТЕЛЯ

В КОЯТО ПИЕР СИНИАК ПОКАЗВА, ЧЕ МОЖЕ ДА СЕ ОКАЖЕ ВАЖНО ДА ВНИМАВАШ ЗА ДУМИТЕ СИ
ПРЕД НЯКОЙ ПИСАТЕЛ, ОСОБЕНО КОГАТО ТОЙ НЕ Е ЧЕЛ КНИГАТА, НА КОЯТО Е АВТОР

Има и по-лош вариант от това да се окажеш пред преподавател, който не е запознат с материала, за който изнася лекция. Това е да бъдеш изправен пред лицето, което е най-заинтересовано да има някакво мнение за книгата и най-добре знае дали му казвате истината или не. Накратко: самият автор на книгата, за когото априори се счита, че я е чел.

Някои ще сметнат, че трябва да си роден на черен петък, за да се окажеш в такава ситуация. По принцип е така — можеш да изкараш целия си живот на не-читател, без да срещнеш и най-незначителния писател; още по-малко вероятно — да попаднеш на някакъв неизвестен автор на книга, която не си чел и да претендираш пред него, че я познаваш.

Всъщност всичко това зависи най-вече от професионалния контекст, в който живееш. Литературните критици са принудени да посещават редовно места, където се срещат писатели — още повече че двете дейности се пресичат. Тази ограниченост на средата, в която се движат и едните, и другите — които най-често са едни и същи, прави така, че, коментирайки дадена книга, нямат друг избор, освен да говорят само най-хубавото за нея. За мое нещастие, същото се отнася и за преподавателите в университетите. Малко са тези мои колеги, които, щом издадат книги, да не се считат задължени да ми ги изпратят. Така всяка година се оказвам в деликатната ситуация да давам мнението си на автори, познаващи текстовете, които са написали и които освен това са опитни критици, способни да преценят в каква степен наистина съм ги чел и дали просто не им разказвам истории.

* * *

„Двусмислени“ — точно това е най-подходящото прилагателно, с което бихме охарактеризирали изказванията пред публика на двамата герои от известния криминален роман „Фердино Селин“^[1] на Пиер Синиак. Дошен и Гастинел, двама автори на бестселъра „Кафявата жава“^[2], които са поканени за участие в литературно предаване, се държат пред водещия по начин, който най-малко може да бъде определен като странен. Изглежда като че ли и единият, и другият предпочитат да не отговарят на въпросите, зададени им по повод книгата, за която те априори би трябвало да се поздравят, защото тя им носи богатство и е главната причина да бъдат поканени в телевизията.

По-младият от двамата автори, Жан-Мари Дошен, персонаж много висок на ръст и слаб, се чувства явно не на място в това предаване:

„Дошен изглеждаше все повече на ръба на съня. Явно му беше трудно да поддържа разговора. Пред камерите той бе колеблив, не на мястото си и почти никога не довършваше кратките изречения, които все пак изгървеше.“^[3]

Умората не обяснява нищо. Всъщност има една-единствена причина Дошен да изглежда по изрече на разказвача „повече от отнесен“^[4] по повод на собствената си книга. И това е, че Гастинел — физически толкова импозантен, колкото другарят му е хилав, си е присвоил правото на съавтор.

Потърсен от Дошен като издател и прочитайки ръкописа, Гастинел усеща веднага, че държи в ръцете си една силна книга и решава да се включи като съавтор, без да е добавил в нея и ред. За да си осигури съгласието на истинския автор, той го шантажира. За това Гастинел използва девойка — съблазнява я на бал, после я отвежда с пияния Дошен в селската си къща. Там изнасилва момичето и го прегазва с колата си. После заснема Дошен надвесен над трупа, в който вече е подпъхнал и документите му за самоличност. Така кльощавият писател се оказва под постоянната заплаха да бъде обвинен чрез касетата, която Гастинел крие грижливо, за убийство,

което не е извършил, но което е допуснал да стане с бездействието си. Така той е принуден да изпълнява всички прищевки на издателя, който си е осигурил половината от авторските права на книгата срещу своето мълчание.

* * *

Присвояването на ръкопис, в който не е написал и един ред, съвсем не поставя повече морални проблеми пред Гастинел, отколкото извършването на убийството. Все пак той се чувства некомфортно да говори за книгата пред публика и е наложил на водещия да не споменава в предаването съдържанието ѝ. И когато въпросите стават прекалено конкретни и се приближават опасно до текста, той не се колебае да му напомни в ефир за уговорката им:

„— Не забравяйте малката сделка, която сключихме преди предаването. На никаква цена Дошен и аз не искаме да дефлорираме интригата на нашия роман. Ако не ви пречи, дайте да говорим повече за авторите. В крайна сметка мисля, че това интересува повече телевизионните зрители.“^[5]

Поведението на Гастинел е още по-учудващо, като се има предвид, че той е добър говорител и не изпитва никакво затруднение да коментира бъдещия втори том на „*Кафявата жава*“. Дори разказва няколко епизода!... Очевидно за него и дума не може да става да се говори за произведението на Дошен в присъствието на последния.

Всъщност тази предпазливост на Гастинел е съвсем оправдана. Ако той желае да не се говори за книгата, то не е защото не я е чел (като много от действащите лица в нашата книга), а защото Дошен, който е авторът, не я е чел. Всъщност романът на Пиер Синиак пресъздава една невероятна история, където Гастинел говори за книга, която е чел, но не е писал, а Дошен представя книга, която е писал, но не е чел.

За да разгадаем ситуацията, в която се намират двамата герои в тази въвеждаща сцена, трябва да знаем, че Дошен не е жертва само на една клопка — шантажът, който му скроява Гастинел. Вторият капан е разкрит ретроспективно едва в последните страници на романа. Ако първата ни обяснява странното поведение на Дошен, втората ни позволява да разберем държането на Гастинел.

Докато работи по ръкописа на „*Кафявата жава*“, Дошен е без постоянен адрес и е приютен от Селин Фердино, съдържателката на един съмнителен хотел. Едва запознала се с началото на романа, тя е обхваната от ентузиазъм и пришпорва Дошен да го завърши и публикува. Дори му предлага помощ — всеки ден тя преписва на машината си на чисто сътвореното от писателя.

Проблемът е, че тя се възползва от позицията си на технически сътрудник и написва един съвсем друг роман. Всъщност тя заменя малко по малко произведението на Дошен, запазвайки единствено заглавието, епохата, в която се развива действието и малките имена на двата персонажа, които са деца. Така ден след ден Селин подменя зле написаните и неподлежащи на публикуване страници на Дошен с един много по-качествен текст, на който тя е автор.

Защо прави това? Какъв е интересът ѝ? Името Селин Фердино всъщност визира Селин Фьоан — известна колаборационистка от времето на окупацията на Франция от хитлеристите. Тя е решила да публикува своите мемоари от този период на историята с цел шантаж над няколко души, които кротко са си устроили един безоблачен живот. Самата тя при освобождението от германците е дала дума да не разказва това, което знае, срещу ангажимент за своята безнаказаност. И тъй като не може да публикува спомените си за онова време, без да бъде идентифицирана, на нея ѝ хрумва гениалната идея да използва за това ръкописа на своя гост. Всъщност той се явява не само именосител, но и книга-носител. По този начин тя публикува своя ръкопис под негово име и без негово знание.

Така двата текста, носещи едно и също заглавие, са в постоянно движение из романа на Пиер Синиак — заместват се един друг постоянно по страниците. Дошен, както и читателят, не разбира как неговият собствен текст, който той намира за отвратителен, може да предизвика възхищението на цялата критика. А тя всъщност има достъп до другия ръкопис — този на Селин. Именно затова Гастинел

няма никакво желание да конкретизира книгата в присъствието на Дошен, страхувайки, че последният ще си даде сметка, че не я е чел.

Така Дошен се оказва в ситуация да се изказва за книга, която не познава, а в същото време е убеден, че е неин автор. Обратно на Роло Мартин, който знаеше, че не говори за същия автор, когото обсъждат читателите на срещата, Дошен не знае, че присъства на диалог на глухи, а Гастинел прави всичко възможно (включително се погрижва в Дошен да не попадне екземпляр от издадената книга), за да му попречи да разбере, че „*Кафявата жава*“ всъщност не е „*Кафявата жава*“.

Особено важно за Гастинел, който е чел книгата, но трябва да попречи на втория автор да бъде конкретен, страхувайки се, че така ще открие по реакциите на водещия замяната на ръкописите, е всички изказвания по време на предаването да останат възможно най-двусмислени. Един от вариантите е да говорят за всичко друго, но не и за текста — например за биографията на авторите и за продължението на романа.

Другата възможност, от която умело се възползва Гастинел, е да се говорят повърхностни неща, които са общи и за двете книги. Това са периодът на Окупацията, който служи за декор на двете произведения и Мак и Мимил, двете деца-герои на романа, които Селин се е погрижила да остави в своята версия на „*Кафявата жава*“:

„Водещият искаше да се върне към задачата си: очевидно гореше от желание да говорят за романа. Гастинел го нахока, после склони, въпреки всичко, след като изпусна разкъсваща въздишка, да каже две-три думи за произведението... Всъщност се съгласи да каже две-три дребни неща — малко компрометиращи, все същата маниакална грижа да не дефлорира интригата — за този Макс и този Мимил. После дебелият автор важно насочи разговора, като че ли той бе водещ на минидебата, за окупацията на Париж по принцип, хайките, ограниченията, опашките пред лошо заредените магазинчета за хранителни продукти, затъмняването на прозорците вечер от страх от въздушно нападение, списъците със заложници, разлепени по стените, анонимните доноси и цялото

опяване за ежедневната мизерия на тези четири безкрайни години. В крайна сметка, не ставаше въпрос да се говори, за да не се каже нищо, тъй като тази злокобна атмосфера постоянно присъстваше в произведението.“^[6]

Да останат при общите неща за двете деца или при основния фон, присъстващ и в двете произведения, е единственият изход за Гастинел. В редките моменти, когато разговорът става застрашително конкретен, веднага се поражда неразбирателство между водещия и Дошен. Тогава Гастинел е принуден да се намеси, подхвърляйки двусмислени изрази, които удовлетворяват и двете страни.

„— Ще си създадете врагове.

— Още по-добре, обожаваме да се бием. Във всеки случай, откакто успяхме, наброяваме не малко. Даже отклоняваме желаещи.

— Намеците за Юнтел или Юнотел... важни хора за времето... понякога стигат твърде далече...

— Никак не съм съгласен. Не сте вникнали добре.

— Ние никога не атакуваме истински хората — намеси се Гастинел. — Това са само... да ги наречем дребни убождания.“^[7]

Проблемът, пред който Гастинел се оказва изправен е, че трябва да се намерят формулировки, които подхождат едновременно за книгата, която Дошен е чел (тази, която е писал) и която водещият не познава, както и на тази, която стои отворена в ръцете му и за чието съществуване Дошен изобщо не подозира. Ръкописът на Дошен не цели да постави в затруднение бившите колаборационисти, докато този на Селин представлява истинско обвинение срещу тях. Изразът „малки убождания“ е един вид компромис, във фройдисткия смисъл на думата, между двете книги, за които се говори едновременно в предаването. Така Гастинел съставя директно пред милионите телевизионни зрители фрагменти от една обща книга, способна да поднесе

приемливо помирение на двете страни и в която всеки би бил в състояние да открие своето собствено произведение.

* * *

Водещият на телевизионното предаване не е единственият, който изпитва трудности с Дошен в комуникирането. Същото се отнася за Селин и другите литератори. Те непрекъснато му говорят за една книга, която му е трудно да разпознае, тъй като не я е чел.

Селин, за свое нещастие, познава книгата на Дошен, понеже е била принудена всеки ден да я преписва на машина. Но тя не може да му каже какво наистина мисли за нея и всъщност му говори за една въображаема книга, която съвсем слабо се припокрива с нейната. Ето защо той е смаян от хвалебствените ѝ думи през времето, когато тя преработва ръкописа. Тези думи към него му се струват малко помпозни, още повече че тя всъщност ги отправя косвено по-скоро към самата себе си:

„— Наистина имам късмет в момента. Толкова е трудно да срещнеш добър писател, особено в наши дни. Всички велики са се поклонили и са си отишли... И никога не са повторили успеха си! «Оставям ви моите книги, забавлявайте се!» Селин... Арагон... Жионо... Бекет... Хенри Милър... Да не забравяме Марсел... И като си помисля, че има зачеркнати изречения, които дори не могат да се разчетат — дотолкова си ги заличил! Когато по чудо успеем да разчетем това, което си зачертал, оставаме смаяни. Ти си премахнал такива ценни неща! Остава да се питаме какво е ставало в главата ти, когато си им обърнал гръб.

Усмивката, която се изписа на устните ми, трябваше да изрази обида и скептицизъм:

— Само един дребен въпрос: наистина ли сте чели моя ръкопис?“^[8]

Това, което е описано тук, е доведено до карикатура. Но това е нещо, с което всички писатели са се срещали и при което те осъзнават, че отзивите за техните книги не отговарят на това, което си мислят те, че са написали. Всеки писател, беседвал по-дълго с ревностен читател или чел по-дълга статия за своето творчество, познава това чувство на странно безпокойство, давайки си сметка за липсата на съответствие между това, което е искал да каже и това, което е било разбрано. Отклонение, в което няма нищо чудно, тъй като вътрешните книги на автора и на читателя по принцип се различават — тази, с която вторият припокрива книгата на първия, няма никакви шансове да бъде припозната от него.

Неприятен опит с някой читател, който не е разбрал нищо от замисъла на автора, е може би парадоксално още по-болезнен, когато той е добронамерен, оценил е книгата и дава всичко от себе си, започвайки да говори с подробности. Правейки това, читателят прибъгва до думи, които са присъщи на речта му и без да приближи истински книгата на другия, по-скоро отива към своята собствена идеална книга. Уникален е в отношението си към словото и към другите събеседници, той не може да бъде преведен на техния „език“. Разочарованието за автора може да стане още по-голямо, ако достигне и до откритието за необозримата дистанция, която разделя хората.

Така можем да кажем, че шансовете да нараним един писател, обсъждайки книгата му, са още по-големи, когато ние го харесваме. Отвъд общите поводи за удовлетворение, които могат да ни се сторят съвпадащи, усилието да бъдем по-точни за причините, тласнали ни да оценим положително книгата, има абсолютния шанс да бъде деморализиращо за писателя, сблъсквайки го остро с неоспоримото в мнението на другия и думите, които той използва.

Този мъчителен опит на неразбиране със сигурност е засилен в книгата на Пиер Синак от обстоятелството на разделяне между текста, който писателят счита, че е написал, и този, който другите вярват, че са прочели, понеже в този случай има две различни книги. Но отвъд повърхностната интрига точно тази проблематика за невъзможната комуникация между вътрешната книга на автора и тези на неговите читатели, се оказва поставена на сцената по един почти алегоричен начин. Имайки това предвид, изобщо не бива да се учудваме, че въпросът за двойника е толкова натрапчив в романа на

Синиак. Точно на раздвоение става свидетел Дошен, тъй като категорично не се разпознава в това, което другите говорят за книгата му. Също като писателите, които често имат усещането, когато обсъждаме техния текст, че става дума за *един друг текст*. Това раздвоение е в резултат на нашата вътрешна книга, която не сме в състояние да предадем, нито да припокрием с някоя друга. Да не забравяме, че това, което ни прави абсолютно уникални, далече от повърхностните ни сходства с другите, е точно това, което не можем да споделим.^[9]

* * *

Какво е най-подходящо да споделим очи в очи с един писател? Среща с автора на дадена книга, която не сме чели, изглежда априори най-щекотливият, тъй като за него се предполага, че познава това, което е писал. В действителност се оказва, че това е най-лесният вариант от всички.

Най-напред, не е задължително — обратно на това, което е възприето широко, — писателят да е винаги готов не само да обсъжда своята книга, но дори и да си спомня с точност за нея. Примерът с Монтен, неспособен да забележи моментите, в които го цитират, идва да ни покаже, че човек е също толкова отдалечен от своите собствени текстове, колкото и от другите, след като вече веднъж ги е написал и се е разделил с тях.

Но най-вече, ако е истина, че вътрешните книги на двама души не могат да съвпадат, безполезно е да се впускаш в обширно и детайлно обсъждане с писател. Това води до риска колкото повече упражняваме красноречието си за произведението, толкова повече да нарасне безпокойството му, че му говорим за друга книга и че го бъркаме с друга личност. И още един риск съществува — авторът да изживее истински случай на обезличаване, сблъсквайки се с безкрая на вселената, разделяща едно същество от друго.

Както виждаме, има само един вариант за тези, които се намират в ситуация да говорят пред един автор за неговите книги, без да са ги чели: кажете добри неща, без да навлизате в детайли. Авторът не очаква от вас резюме или аргументиран коментар за своята книга.

Дори е за предпочитане да не правите нито едно от двете. Той е подготвен да чуе, че сте харесали това, което е написал. Постарайте се това да е доста двусмислено.

[1] П.К., + ↑

[2] н.к.; java — популярен танц във Франция през първата половина на 20-и век. — бел. прев. ↑

[3] Пиер Синиак, „Фердино Селин“, Риваж/ноар, 2002 г., с. 18 ↑

[4] н.с.м., с. 20 ↑

[5] н.с.м., с. 11 ↑

[6] н.с.м., с. 17 ↑

[7] н.с.м., с. 23 ↑

[8] н.с.м., с. 81 ↑

[9] Дошен трябва да поеме върху себе си доста неща. Той не е автор на книгата, която е написал. Налага му се да укрива престъпление на Гастинел. На всичко отгоре е застрашен от обвинение в убийството на Селин, която е ликвидирана от френските тайни служби. ↑

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА С ЛЮБИМОТО СЪЩЕСТВО

КЪДЕТО СИ ДАВАМЕ СМЕТКА С БИЛ МЪРИ И НЕГОВИЯ МАРМОТ, ЧЕ ИДЕАЛНАТА ВЪЗМОЖНОСТ ДА СЪБЛАЗНИШ НЯКОГО, ГОВОРЕЙКИ ЗА КНИГИТЕ, КОИТО ОБИЧА, БЕЗ ДА СИ ГИ ЧЕЛ ТИ САМИЯТ, БИ БИЛА ДА СПРЕШ ВРЕМЕТО

Можем ли да си представим, че две същества могат да бъдат толкова близки, че техните вътрешни книги поне веднъж да съвпаднат? Нашият следващ онагледяващ пример ще покаже една опасност от друг характер. Вече не случаят да изглеждаш натрапник в очите на автора на книгата, а този да не можеш да съблазниш жената, в която си влюбен, тъй като не си чел книгите, които тя обича.

Дори е банално да се каже, че нашите сантиментални връзки са дълбоко белязани от книгите, и то още от детство ни. Те са такива първо поради влиянието, което персонажите от романите упражняват върху избора ни в любовта, щрирайки недостижимите идеали, по които се опитваме, най-често неуспешно, да моделираме другите. Но още по-изтънчено любимите книги рисуват една вселена, която ние тайно обитаваме и в която желаем другият да заеме място като персонаж.

Да имаме, ако не същия тип четене, то поне общо четене с другия (а това предполага всъщност и подобно не-четене), това е едно от условията за добро любовно разбирателство. Откъдето възниква и необходимостта още в началото на връзката да се покажем на висотата на очакванията на любимото същество като го накараме да почувства близостта на нашите вътрешни библиотеки.

* * *

Странна история се случва с Фил Конърс — въплътен на екрана от Бил Мъри — героят от американския филм на Харолд Реймис „Омагьосан ден“^[1]. Известен водещ на метеорологичните прогнози в голям американски телевизионен канал е изпратен посред зима заедно

с продуцентката на предаването Рита (въплътена във филма от Анди Макдауъл) и един кинооператор да отрази важно събитие в провинцията — Денят на мармота. Церемонията, която се показва директно от много други медии, се състои всяка година на 2 февруари в малкото градче Пънксътаун в Пенсилвания. На този ден измъкват от убежището му един мармот на име Фил и интерпретират реакциите му, гадаят дали зимата ще продължи през следващите шест седмици. По време на телевизионното предаване се предлага и метеорологичната прогноза на учените за този период от време.

Пристигнал в градчето Пънксътаун със своя екип, Фил Конърс прекарва една нощ в семеен пансион и се явява на сутринта на снимките, коментирайки реакциите на мармота, които тази година предсказват удължаване на зимните студове. Тъй като изобщо не желае да се задържи в малкия град — свят, към който е напълно алергичен, — Фил е планирал да се върне в Питсбърг още същия ден. Колата на екипа обаче е блокирана от ледения вятър и снега на излизане от града. Тримата журналисти трябва да прекарат още една нощ в провинцията.

* * *

За Фил всичко започва на другия ден сутринта, ако може така да се каже, защото точно за него няма следваща сутрин. Събуден в шест часа от музиката на своя радиочасовник, той забелязва, че тя е същата като от предишния ден. Все още обаче не е особено обезпокоен. Тревогата започва да го завладява, когато си дава сметка, че продължението на предаването е абсолютно същото като това от предния ден и че баналните житейски сцени, които той фиксира от прозореца си, са се случили и един ден по-рано. Тази тревога нараства, когато излизайки от стаята си, Фил среща същия мъж като предишния ден и той се обръща към него със същите думи.

Фил постепенно разбира, че преживява отново същия ден. Понататък действително всичко е повторение на сцени, които е преживял двадесет и четири часа по-рано. Например среща същия просяк, после е спрял от същия приятел от университета, с когото не са се виждали от години. Той е станал застраховател и иска да му продаде на всяка цена полица. И стъпва в същата локва вода. Пристигнал на снимачната

площадка, той присъства на същата сцена на показване на мармота Фил, който дава същата прогноза.

На третия ден от престоя си в Пънксътаун Фил разбира със сигурност, слушайки за трети път на своето радио същата мелодия, че объркването на времето, в чиято жертва се е превърнал, не засяга само един ден и че е осъден вечно да преживява едно и също, без надежда да се измъкне нито от провинциалния град, нито от времевия период, в който е затворен. Пълно затваряне, тъй като дори смъртта престава да бъде освобождение. Решен да приключи с всичко това, след многобройни повтарящи се дни, след консултации с лекар и психоаналитик, неспособни да му окажат помощ в този непредвиден от медицината случай, Фил открадва за отмъщение мармота, после отмъква и кола. Преследван от полицията, той се хвърля с животното в една яма. На другия ден сутринта се оказва невредим в леглото си, а по радиото звучи същата музика. Вън пък се точи същият ден...

* * *

Това объркване на времето е източник на цяла серия оригинални ситуации и съответно на такива в речта. Присъстващ на две сцени едновременно — сцената на деня и тази на другите дни, минали и бъдещи, Фил може да си позволи да се заиграва постоянно с двусмислието, дарено му от това застопоряване във времето. Например да заяви на любимата жена, чието лице рисува на снега, че е прекарал известно време да я изучава.

Преживяването до безкрайност на един и същи ден има своите неудобства, но носи и предимства. Позволява да извършиш действия, които са възможни само след детайлно опознаване на организацията на всеки ден, понякога до секунда. Така Фил забелязва, че един конвоирац парични суми оставя за няколко секунди при спирането пред банката един от чувалите в задната част на фургона без наблюдение. Той може да го присвои, възползвайки се от този момент на невнимание. Ситуацията му осигурява абсолютна безнаказаност, понеже Фил е сигурен, че каквото и да прави, грешките и престъпленията му ще бъдат изтрети през нощта. Може и да си позволи да наруши ограниченията в скоростта, да шофира по ж.п.

линията и прочие. Полицията ще го арестува, но това няма никакви последици, тъй като идва сутринта и започва новото повторение на деня.

Всъщност това застопоряване на времето позволява да се използва методът на опити и грешки. Фил си набелязва една съблазнителна млада дама, която разпитва за името ѝ, за гимназията, в която е учила и за преподавателя ѝ по френски. После, на „другия ден“, ѝ се представя като бивш съученик. Припомняйки си с нея юношески преживявания, той увеличава по този начин шансовете си да я вкара в леглото си.

* * *

Влюбил се постепенно в Рита, продуцентката на предаването, Фил предприема стъпки да я съблазни по метода на подобрението, който, лишавайки фактите от последиците им, позволява човешките отношения да се повтарят във времето. Отивайки да пие по чаша с нея една вечер, той научава коя е любимата ѝ напитка и на другия ден си поръчва демонстративно същата. И след като допуска грешка — не фатална за този отрязък от време, — да вдигне тост за мармота Фил и така си навлича гнева на любимата, която сухо го порязва с думите, че пие само за мира в света, на „следващия“ ден той подобрява представянето си като предлага адекватния пацифистичен тост.

В този същия контекст на ежедневно усъвършенстване е и сцената, която ни интересува тук и която се отнася за мястото на нечетените книги в зараждането на една любовна връзка. След многобройни дни на повторение Фил успява да започне с Рита диалог, който ѝ носи пълно удовлетворение, тъй като събеседникът ѝ непрекъснато ѝ поднася всички слова, които тя би желала да чуе в идеалния свят на една идеална сливаща връзка. Да кажем: макар всъщност да му е приятно само в рамките на големия град, Фил споделя пред нея мечтата си да живее в планината, далеч от всякаква цивилизация. Но в мига на най-голямата си победа, Фил прави и грешка. Рита му доверява, че първото ѝ университетско образование не е било за работа в телевизията, а за:

„Изучавах италианската поезия от XIX век.“

Това признание кара Фил да избухне в смях и да изпусне следващите думи:

„Наистина си имала време за губене!“

В следващия миг среща ледения поглед на Рита и си дава сметка за грубата си грешка...

Но нищо не е непоправимо в един свят, в който всичко започва по един и същ начин и поправката е направена по най-бързия начин, т.е. един ден по-късно.

Разполагайки с достатъчно време да изтича до градската библиотека и да открие нужното, Фил е готов и в момента, когато Рита му доверява страстта си към италианската поезия от XIX век, той започва унесено да рецитира откъси от „Риголето“^[2] под възхитения поглед на младата жена. Принуден да говори за книги, които не е чел, на него му е достатъчно да разтегне в един ден няколкото секунди на отговора си, за да съвпадне той точно с желанието на Другия.

Опитът за съблазняване на Рита не тече само чрез книгите. Фил се възползва от спирането на времето, за да се научи да свири на пиано, ходейки „всеки ден“ на учител. Той е научил, че младата жена мечтае мъжът на живота ѝ да свири на някакъв музикален инструмент. Интензивните упражнения в тази разширена ниша на времето му позволяват една вечер, когато Рита отива на танци — а тя ходи там по принцип редовно, — да се появи в оркестъра като джаз музикант.

* * *

Построен в обратен ред на другите ни примери, „Омагьосан ден“ излага посредством комплексен разказвателен механизъм фантазията за пълнота и прозрачност, поставяйки на преден план две същества, общуващи без огорчения. Да си дадеш време да изучиш

грижливо знаковите книги на другия, като в крайна сметка те станат и твои, това е може би условието за истинското разбирателство в областта на културата и за пълното съвпадение на вътрешните книги.

Априори, приложеният метод е точно този, който е адекватен за многобройните житейски ситуации, където е необходимо да съблазниш, да покажеш на другия, че споделяш с него вътрешната му културна вселена. Упражнявайки се с предпочитаните четива на Рита и прониквайки възможно най-дълбоко в нейния интимен свят, Фил се насилва да създаде илюзията, че вътрешните им книги са идентични. И може би една идеално споделена любов би дала достъп и до най-тайните текстове, върху които личността на другия е изградена.

Но само едно безкрайно разтягане на времето помага на две същества да споделят вътрешните си книги, т.е. своите тайни вселени — дотолкова тези последните са изградени от несравними фрагменти на картини и слово. В забавената ситуация, която преживява Фил, словото не е непрекъснат и невъзвратим поток и става възможно, като в сцената на тоста за мармота, да се спираш на всяко изречение, за да схванеш произхода и стойността му, свързвайки го с биографията и вътрешния живот на другия.

Изкуственото спиране на времето и на словото би ни позволило да се приближим до неизменните текстове, заровени дълбоко в нас, докато в ежедневието те са увлечени в едно неудържимо движение, което ги променя непрекъснато и прави невъзможна всякаква надежда за съвпадение. Ако нашите вътрешни книги са, по подобие на фантазиите ни, с относителна устойчивост, книгите-екрани, за които говорим, не престават да се променят и всеки опит да спрем техните трансформации е напразен.

Така мечтаното съвпадение не може да бъде осъществено, освен чрез прибягване към фантастичното. Най-често нашите разговори с другите за книгите ще трябва за нещастие да се осъществяват по повод фрагменти, преработени от нашите въображаеми представи и оттук, по повод нещо съвсем друго, а не по книгите, написани от писателите. Последните често не биха се разпознали по никакъв начин в това, което казват за тях читателите.

* * *

Извън хумора в някои ситуации, има нещо плашещо в начина, по който Фил се заема да съблазни Рита, защото изчезва каквато и да е нерешителност в разговорите. Да казваш неспирно на Другия думи, които той желае да чуе, да бъдеш точно това, което той очаква, това е като да го отречеш като Другия, тъй като преставаш да бъдеш крехък и несигурен субект пред него.

Тъй като за разлика от живота, във филмите има поука, Фил в края на краищата ще изпълни целите си не чрез завладяване на Рита, а чрез отказа от себе си. Ако бавното достигане до репликите, които Другия очаква, позволява на Фил да прегърне и целуне Рита, то не е достатъчно да завладее напълно младата продуцентка и най-вече да накара времето да тръгне отново — Фил продължава да се събужда в същия ден, какъвто и да е напредъкът по отношение на любимата.

И докато времето тече и събитията се повтарят напълно идентични, Фил се променя и губи част от арогантността си към другите. Той започва да се интересува от тях, да задава въпроси за живота им, да им прави услуги. Дните продължават да се повтарят, но те вече са посветени на това да помага на другите. Фил започва да използва своя метод на личностно подобрене за добри дела — например да пристигне достатъчно навреме, за да спаси стар човек от премръзване на улицата или да улови малко момченце, което пада от дърво.

Интересувайки се от останалите, той самият става интересен и успява с милото си отношение да съблазни Рита само за един ден. И заспивайки до нея в стаята, където се събужда вече много утрини, без да мръдне във времето и ей толкова, той отваря очи в началото на поредния ден и разбира, че има нещо ново: до него е Рита и от радиото за първи път се носи друга мелодия... Така Фил успява да прекрачи границата на едно непреодолимо дотогава време, което разделя днешния ден от утрешния.

[1] „Омагьосан ден“ (Groundhog Day), от Харолд Реймис (САЩ, 1993 г.) с Бил Мъри и Анди Макдауъл. ↑

[2] з.к., ++ ↑

ПОВЕДЕНИЕ, КОЕТО ТРЯБВА ДА СЛЕДВАМЕ

ГЛАВА ПЪРВА ДА НЕ СЕ СРАМУВАМЕ

КЪДЕТО СЕ ПОТВЪРЖДАВА, ПО ПОВОД РОМАНИТЕ НА ДЕЙВИД ЛОДЖ, ЧЕ ПЪРВОТО УСЛОВИЕ, ЗА ДА ГОВОРИМ ЗА КНИГА, КОЯТО НЕ СМЕ ЧЕЛИ, Е ДА НЕ ИЗПИТВАМЕ СРАМ

Сега е моментът, след като сме уточнили различните видове нечетене и сме се запознали с някои от ситуацияите, в които животът ни поставя, да стигнем до причината за написване на тая книга, а именно начините за използването ѝ с цел да излезем елегантно от тези ситуации. Някои от разрешенията вече бяха упоменати в предишните глави или произтичат логически от моите бележки. Но дойде времето да говорим за това по-точно и по-задълбочено.

Видяхме, че обсъждането на дадена книга има малко общи неща с четенето. Двете дейности спокойно могат да бъдат разделени; аз твърдя, че се изказвам много по-дълго и много по-добре за книги, които практически не чета. Това въздържание ми дава цялата необходима дистанция — „общия поглед“ на Роберт Музил, — за да се изкажа за тях точно. Разликата се дължи на това, че да говориш или пишеш за една книга, включва една трета от четенето. Съществуването на тази една третина размества чувствително дейността четене, въвеждайки един по-голям, определящ фактор, отколкото е развитието на действието в структурата на книгата.

Достатъчно говорихме — и се опитах да покажа в предишната част по повод някои конкретни ситуации — до каква степен разговорите за книгите разкриват една вътрешна субективна връзка, т.е. едно отношение на душевни сили, където отношенията с Другия, какъвто и да е характерът на това отношение, взема превес над връзката с текста, който по редица причини не остава цял и непокътнат.

* * *

Известно е, че между професиите, най-често изправени пред задължението да коментират нечетени книги, е тази на преподавателя. Повечето действително са задължени да представят произведения, за което не са имали нужното време, или по-скоро желание да ги прочетат. Плюс това във всеки един момент рискуват да налетят или на самия автор и да им се наложи да говорят за книгата очи в очи, или с други специалисти, които е много трудно да бъдат излъгани.

Английският писател Дейвид Лодж, самият преподавател и запознат с обичайните неща в професията, се е занимавал поне два пъти в своето творчество с проблема за поведението, което следва да усвоим спрямо нечетените книги. Двата примера фигурират в романите му „Размяната“^[1] и „Малък свят“^[2]. И двете книги се занимават с интелектуалния и сантименталния живот в университетите и по същество са родоначалници на едно ново литературно течение — академичния романс.

Първият пример, разказан в „Малък свят“, е сравнително банален диалог. Един от членовете на този университетски микросвят, Робин Демпси, спори в продължение на няколко глави с един компютър, който са му дали и който е толкова усъвършенстван, че е в състояние да поддържа нормален разговор. Тази машина на име Илайза е от женски пол и постепенно става най-близката довереница на нашия герой.

Намерил най-накрая някого, пред когото да се разкрие, сигурен в дискретността му, Демпси може да покаже пред Илайза целия гняв и неприязън, който предизвиква в него един от колегите му — Филип Суолоу:

„Р.Д.: изобщо не се чувствам добре.

Илайза: Защо?

Р.Д.: Заради тази история с Филип Суолоу.

Илайза: Говори ми за Филип Суолоу.

Р.Д.: Вече ти говорих за него.

Илайза: Има ли нещо, което бихте прибавили към предишния си разказ?

Р.Д.: За мен Филип Суолоу въплъщава несправедливостта в живота. В Ръмидж той получи

мястото на главен лектор, което се полагаше на мен. После получи катедрата по една щастлива случайност. Сега жъне успехи с тази жалка книга за Хазлит.“^[3]

Всички, които се считат за жертви на несправедливо развитие на кариерата си, ще разберат гнева на Демпси. И ще открият себе си в редовете, които следват:

„Илайза: Разкажи ми за Хазлит.

Р.Д.: Изобщо не ме интересува Хазлит. Дори не съм чел скапаната книга на Филип Суолоу. Нямам нужда да го правя. Прекарал съм толкова време с него на досадните заседания на изпитните комисии, че знам каква може да е. Нелепо е, че той може да заеме длъжността в ЮНЕСКО.“^[4]

Редове, които показват достатъчно добре чувствата на добронамереност, особено в оценката на трудовете на колегите ни, и които разкриват връзките вътре в университетските общности, включително при най-срещания случай (и който ни интересува специално тук) — когато не сме ги чели. Дейвид Лодж очевидно говори за среда, която познава добре.

* * *

Подобно на Демпси и многото университетски преподаватели, аз съм прекарал достатъчно време по заседания с моите колеги, за да си създам представа за тях, положителна или отрицателна, и оттам колко струват техните книги, без да е необходимо да ги чета. Обратно на известния Прустов аргумент за разделението между творчество и автор — или по-точно обратно на определен прочит на този аргумент, една книга не е метеорит или производно на скрития Аз. Тя често и обикновено е продължението на личността, която познаваме (при условие, разбира се, че сме си направили труда да я опознаем) и е

напълно възможно като Демпси да си съставим мнение за нея единствено чрез срещите с нейния автор.

Това, което казва тук Демпси — а вероятно и Дейвид Лодж чрез него, е добре познато в средите, близки до книгите. Изобщо не е необходимо да си чел една книга, за да имаш точна представа и да говориш за нея — не само по най-общ начин, но и в един по-близък план. Защото не съществува книга, която да е изолирана. Всяка книга е елемент от тази обширна съвкупност, която нарекох *колективна библиотека* и цялостното познаване на този елемент не е необходимо за оценката му. (Демпси знае добре с какъв *жанр* книга си има работа.) Главното е да определим мястото на книгата в тази библиотека, положително или отрицателно, по начина, по който една дума придобива смисъл само по отношение на думите от същия език и на думите в изречението, където е поставена.

Никога не е въпрос за *тази книга тук*, а за съвкупността от книги, присъщи на дадена култура, където всяка книга сама по себе си може да отсъства. И така, няма никаква причина да не кажем истината или да не признаем, че не сме чели дадена книга от колективната библиотека, което пък не пречи да имаме върху последната общ поглед и да не останем един от нейните читатели. Имаме целостта — в която присъства личността на автора и която се разиграва отново и отново чрез всяка книга; във всички тях наблюдаваме нейното временно проблясване. Така мнението на Демпси за книгата на неговия колега е напълно приемливо като субективна гледна точка и можем да се обзаложим, че то не би било кой знае колко по-различно, ако той си направеше труда да прочете книгата.

Освен че и тази книга като другите е елемент от съвкупността, нещо, което дава на Демпси известна информация, той долавя и други отзвучия (от заглавието, чутото за нея, собствените си впечатления за автора), за да прецени дали тя го интересува, или не. Точно родството с неговата вътрешна книга може да му представи материал, въз основа на който да изработи своята оценка. Така афинитетът не е пряко открит у нашия герой към произведението на Суолоу и вероятно не би бил намерен от него и да бе прочел книгата.

* * *

Вариантът, при който си признаваш, че не си чел дадена книга, без това да попречи да се изкажеш за нея, би трябвало да бъде най-разпространеният. Ако той се среща рядко в живота, то това се дължи на обстоятелството, че признаването на не-четенето — а това последното, както видяхме, има широки измерения, — е дамгосано в нашата култура с неизлично чувство за вина.

Фрапиращо е, че Демпси разкрива с такава откровеност своето мнение за книгата на Суолоу само защото се намира пред компютър, а не пред жив човек. Впрочем поведението му се променя коренно, когато той усеща, че неговата събеседница притежава в някаква степен самоличност, т.е. когато тя изстрелва това, което на теория една машина не би трябвало да е способна, а именно:

„Р.Д.: ... Нелепо е, че той може да заеме длъжността в ЮНЕСКО.

Илайза: Не бих казала.

Именно в тази последна реплика Робин Демпси е забил поглед от десет минути насам парализиран и изтърпял. При появата ѝ космите на врата му настръхнаха, защото това е съвсем различно от всичко, което Илайза е казвала досега; това не е нито въпрос, нито молба, не е повтаряне на нещо вече споменато в разговора — това е изразяване на мнение. Как е възможно Илайза да има мнение? Откъде ще знае тя неща за длъжността в ЮНЕСКО, които той самият не знае, нито ѝ е казвал? Робин не смее да попита. Най-сетне, бавно и несигурно, той изчуква с клавишите:

«Какво знаете за това?»

Илайза отговаря на секундата:

«Повече, отколкото допускаш.»

Робин побледнява, после почервява и написва:

«Добре тогава, щом си толкова интелигентна, кажи ми кой ще получи мястото?»^[5]

И компютърът, еманципирайки се все повече от статута си на машина, отговаря невъзмутимо:

„Филип Суолоу.“^[6]

Ако компютърът е в състояние да излъчва установени мнения, включително за резултатите от университетските избори, то това е защото той съвсем не е така независим, в което дълго е вярвал Демпси. Той е командван от разстояние от един от неговите колеги — едно мошеничество, което хвърля Демпси в ярост. Напълно разбираема, като се има предвид, че не знаейки, че има пред себе си човек за събеседник, той показва непредпазливо неща от своя скрит свят — например омразата си към Суолоу, поставяйки се по този начин в унизителна позиция.

И така, това, което знаем в културната област или по-често не знаем, всъщност разкрива сфери от интимния ни живот и всички лъжи, към които прибягваме, за да прикрием нашите слабости. Ако Демпси имаше друг довереник, никога не би признал, че му се случва често, подобно на всички нас, да говори за книги, които не е чел. Тъй като тази тайна разкрива една съвкупност от защитни механизми, които ние използваме, за да запълним изкуствено в очите на другите, пукнатините в културата си и да им поднесем — включително и на самите себе си — една представителна картина.

Вярвайки, че си има работа просто с една машина, Демпси се показва такъв какъвто е пред един от тези, от които желае най-много да се предпази. Излага истината за себе си чрез омразата, която питае към един от колегите си, а това чувство полицейските правила на обществото и най-вече на университетския свят ни принуждават да прикриваме. Но така също показва и истината за културата, която е едновременно проникната от насиетието и изградена от приблизителни оценки.

Това чувство на срам подсъзнателно в по-малка или в по-голяма степен тегне върху цялостното ни отношение към книгите и изказванията ни за тях. Културата — а и имиджът, който се опитваме да си придадем, — е защита, която ни скрива от другите и от самите нас. Ако искаме да получим шанс да намерим адекватни решения в ежедневните ситуации, е необходимо да сме наясно с това чувство и да го анализираме подробно, когато трябва да застанем лице в лице с липсващото ни. Още повече, ако искаме и да оцелеем в това бързо

променящо се пространство на културата, изградено от фрагменти от книги, където нашата най-дълбоко прикривана идентичност — тази на уплашено дете, се оказва постоянно в опасност.

* * *

Ако Демпси не признава, освен пред компютъра, че му се случва, като на всеки човек, да говори за книги, които не е чел, то не така е при героите в друг роман на Дейвид Лодж — „Размяната“^[7], където е представена една игра относно истината за книгите.

Тази игра е измислена от същия Филип Соулоу, чийто възможен избор за длъжността в ЮНЕСКО така скандализира и разстрои Демпси в „Малък свят“. В „Размяната“ действието се развива няколко години преди това. Соулоу, все още скромнен професор в Англия, разменя своето място с Морис Зап, блестящ американски професор от западния бряг. Доста скоро тази размяна стига и до партньорките на двамата преподаватели... Но това е друга история, с която сега няма да се занимаваме.

По време на своя престой в Калифорния Соулоу показва на няколко студенти така наречената от него „игра на унижение“:

„Научи ги на една игра, която бе измислил като специализант и в която всеки трябваше да измисли известна книга, която не е чел, и която му носеше точка от всекиго, който я е чел. Конфедеративният войник и Каръл заедно станаха победители, събирайки четири точки от пет възможни, съответно със «Степния вълк»^[8] и «Историята на О»^[9] като в двата случая Филип стана причината за загубената точка. Неговият избор — «Оливър Туист»^[10] — обикновено сигурна победа, изобщо не се класира.“^[11]

Виждаме защо играта се нарича „игра на унижение“. Важно е, за да отбележиш точки, да откриеш книги, които всички са чели, но не и самият ти. Обратно на това, което по принцип се случва в светските и

особено в университетските среди, където по правило излагаш на показ своята култура, то тук трябва да извадиш на бял свят собственото си невежество. Не бихме могли по-добре да покажем до каква степен културата и свързаната с нея показност в обществото, която ни изправя пред реакцията на другите, се заиграват с архаичното чувство на срам.

Условието на играта е да се унижиш възможно най-много. Шансовете да спечелиш са толкова по-големи, колкото по-голямо е и унижението. Но играта притежава и една друга особеност. И тя е, че почива на искреността. За да победиш, не трябва само да дадеш заглавието на някоя известна книга, трябва да успееш да убедиш другите, че си казал истината (че не си я чел).

Ако кажеш заглавието на популярна книга, която е малко вероятно да не познаваш, тогава другите са в правото си да се усъмнят в твърдението ти. Точките се пресмятат право пропорционално на доверието, гласувано на този, който признава своето невежество. И всъщност право пропорционално на чувството дали унижението на играча е реално, а не симулирано.

По-нататък в книгата играта на унижение се повтаря още веднъж и за нея разказва в писмо Дезире, жената на Морис Зап. Тя е любовница на Суолоу, който е окупира напълно мястото на американеца. Една вечер Суолоу предлага на колегите си да поиграят на играта на унижението. Хауърд Рингбоум, един от присъстващите преподаватели, понася трудно нестандартната ситуация, в която печелиш само ако губиш и изпъкваш, ако се унижаваш.

„Нали го знаеш Хауърд — има патологична амбиция за успех и патологичен страх да не го помислят за некултурен, а тази игра поставя двете му мании във война помежду им, защото той може да спечели играта само ако изложи пропуските в своята култура. Отначало душата му просто не можеше да възприеме този парадокс и той назова някаква книга от осемнайсети век, толкова неизвестна, че сега не мога дори да си спомня името ѝ. Разбира се, в последна сметка той се оказа последен и се намуси.“^[12]

По този начин Рингбоум се оттегля от играта, която продължава със заглавия като „Ема“^[13] на Джейн Остин и „Изгубеният рай“^[14] на Джон Милтън, за която шефът на катедрата по английска литература за всеобщо недоумение призна, че не е чел. Но Рингбоум продължава да следи как се развива играта и в един момент внезапно се намесва отново:

„И така на третия кръг Сай водеше с *“Песен на Хаяуата”*^[15], като само мистър Соулоу беше другият, който не я бе чел, когато изведнъж Хауърд удари с юмрук по масата, вирна долната си челюст на около метър напред над масата и каза: — *„Хамлет“*!

Разбира се, всички се разсмяхме, но не много, защото това съвсем не изглеждаше шега. Всъщност изобщо не беше шега. Хауърд си призна, че е гледал филма с Лоурънс Оливие, но настоя, че никога не е чел текста на *„Хамлет“*. Естествено никой не му повярва и той направо се вкисна. Попита да не би да мислим, че лъже и Сай малко или повече му внуши, че е точно така. При което Хауърд изпадна в същински бяс и настоя тържествено да се закълне, че никога не е чел пиесата. Сай се извини през стиснати устни, че се е усъмнил в думите му. Но вече всички, естествено, бяхме изтрезнели от притеснение. Хауърд си тръгна, другите останахме още малко, като се опитвахме да се преструваме, че нищо не се е случило.“^[16]

Случаят с *„Хамлет“* — книга, неоспоримо най-великото произведение на английската литература и чиято символична насоченост е значителна — е още по-интересен, тъй като демонстрира комплексното значение на играта на истина. Тази комплексност особено нараства в университетските среди. Един професор по английска литература може без всякакъв риск да признае или да се престори, че не е чел *„Хамлет“*. От една страна, най-вероятно няма да му повярват. Впрочем не е и нужно да си го чел, за да говориш за него — дотолкова е позната пиесата все пак. Ако е вярно, че не е „чел“

„Хамлет“, Рингбоум разполага навярно със значителна информация за пиесата и несъмнено познава освен кинематографичната адаптация на Лоурънс Оливие, и други пиеси на Шекспир. Ако не е имал достъп до съдържанието, то на практика би могъл да се справи със ситуацията благодарение на колективната библиотека.

Всичко би могло да се случи, ако, поради скритото насилие на тази игра и психологическия конфликт, отбелязан по-горе, Рингбоум не бе допуснал грешката да не разрешава никаква *двусмислица* относно своето културно ниво. Правейки това, той се изключва сам от онова колебаещо се културно пространство, което всички ние сме установили между нас и останалите и в което си позволяваме — като допускаме това и за другите, — известно невежество, тъй като знаем добре, че всяка култура, дори и най-задълбочената и най-широката, съдържа дупки и пукнатини. (Дейвид Лодж говори по-горе за тия „пукнатини в културата“), които не ни пречат да притежаваме като цяло устойчива информираност.

Това пространство на комуникация за книгите — и по-общо за културата — би могло да бъде определено като *виртуална библиотека*^[17], защото то е едновременно обитавано от представи, присъщи на всички и такива, които сме си изработили самите ние, а и защото не е реално. То се подчинява на известен брой правила, имащи за цел да го поддържат като място за консенсус, където книгите са заместени от въображаемото за тях. Това също така е едно пространство на игра, свързана с детството и с театъра — игра, която не би продължила, ако правилата ѝ не се нарушават.

Едно от тези неписани правила е да не се питаме в каква степен този, който казва, че е чел дадена книга, наистина го е направил. И това се налага по две причини. Първата е, че животът във вътрешността на това пространство скоро би станал непоносим, ако двусмислицата в истинността на изявленията не се поддържа и трябва да се отговаря ясно на зададените въпроси. Втората причина е, че самото понятие за искреност е поставено под въпрос във вътрешността на това пространство, защото да знаеш какво означава „*чел съм тази книга*“ е, както вече се убедихме, доста проблематично.

Заявявайки, че не е чел „Хамлет“ и декларирайки, че това е истина — или това, в което вярва, е истина, — Рингбоум нарушава основното правило на виртуалната библиотека, а именно, че се

допуска да се говори за не-четени книги. Правейки това, той превръща чрез бруталното излагане на интимния си живот пространството в място на насилие. Всъщност чрез своя жест той разбулва истината за културата, а именно, че тя е театър, предназначен да прикрие индивидуалното невежество и фрагментарността на знанието. Като прави това, Рингбоум не се ограничава да изложи само своята уязвимост, но извършва и нещо като душевно насилие, предизвиквайки агресия у другите.

Насилието, на което ще бъде подложен, се съизмерва с насилието, което той упражнява върху пространството на виртуалната библиотека, докато това последното чрез своята двусмислица е преди всичко място за игра. Осмелявайки се да съобщи истината за прочита на Шекспир, но същевременно и за природата на това пространство, Рингбоум е осъден да го напусне и наказанието не закъснява. За него Дезире разказва в края на писмото си:

„Пикантен инцидент, признай — но почакай да чуеш последствията. След три дни Хауърд Рингбаум неочаквано се провали на конкурса и всички смятат, че това е защото английската катедра не е посмяла да отпусне щат на човек, публично признал, че не е чел «Хамлет». Историята се шушукаше из целия университетски град, разбира се, и дори вестник *«Еуфорик Стейт Дейли»* понаемекнаха за случая. Плюс това, тъй като това неочаквано оваканти едно място в катедрата, случаят с Круп беше преразгледан и в крайна сметка мястото беше предложено на него. И той надали е чел «Хамлет», само че никой не го е питал.“^[18]

Както отбелязва Дезире, въпросът дали този, който заема мястото на Хауърд Рингбоум (на него не му остава нищо друго, освен да се самоубие), е чел или не *„Хамлет“*, е второстепенен. Важното е, че той не е напуснал това междинно пространство от виртуални книги, което ни позволява да живеем и комуникираме с другите. И действително е за предпочитане да не поемаме риска да разкъсваме това пространство на консенсус, което само по себе си функционира като защитна стена и

да не питаме удостоения с поста — поне не точно в този контекст — за познанията му за Шекспир.

* * *

Анализът на виртуалното пространство и на защитната му функция показва перфектно, че не само чувството за срам, свързано със случаи от детството, е подложено на изпитание, когато се впуснем да говорим за нечетени книги. Има и една по-сериозна опасност, свързана с представата, която имаме за самите себе си и която даваме и на другите. В определена интелектуална среда, където писаното слово все още е от значение, четените книги са неразделна част от имиджа ни и точно него ние залагаме в играта, припомняйки нашата вътрешна библиотека и поемайки риска да оповестим публично нейните граници.

В този културен контекст книгите — четени или не — образуват един втори език, към който прибягваме, за да говорим за нас самите, за да се представим пред другите и да комуникираме с тях. Както езика, така и те ни служат да се изразяваме, но също и ни допълват, набавяйки чрез подбраните и повторно преработени откъси липсващите елементи в нашата личност и запълвайки празнините в нас.

Както думите, така и книгите, представяйки ни, деформират това, което сме. Ние не можем напълно да се припокрием с имиджа, който те ни дават, тъй като последният се явява една частична, идеална или ощетяваща картина, зад която нашите особености изчезват. И понеже тези книги често присъстват у нас като зле запомнени или забравени фрагменти, ние се оказваме най-често в нестабилна позиция спрямо тези неувоени елементи, недостатъчни като всяка реч.

Говорейки за книги, ние всъщност обсъждаме идеи, които са твърде далече от културата. Това са части от самите нас, които ни служат в тревожни ситуации от нарцистична заплаха, за да осигурят вътрешната ни цялост. Самата ни идентичност е застрашена от тези разговори. Оттук идва и необходимостта това виртуално пространство на нашето представяне на сцената на живота да остане белязано от двусмислицата.

В този смисъл това светско двусмислено пространство е обратната страна на училищното пространство — пространство на насилие, където всичко се прави с лъжата за целокупно четене, за да се разбере дали учениците са чели книгите, за които говорят и върху които са изпитвани. Четенето не се подчинява на понятията истинско/лъжливо, целта в училище да се разсее двусмислицата и да се прецени със сигурност дали те казват, или не истината, е илюзорна.

Тъй като държи да превърне игровото пространство, каквото е обсъждането на книги (пълно с постоянни пазарлъци и отгук и с лицемерие) в пространство на истината, Хауърд Рингбоум се затваря в един парадокс, който го отвежда към лудостта. Всъщност той не понася това пространство да остане изпълнено с нерешителност и иска да наложи нещо, което според него е по-добро. Но като се вземе предвид особеността на играта на Филип Соулоу, то се оказва по-лошо: това е една по-малко разрушителна според него представа, която не понася несигурността и която той вече е принуден да приеме. Тя обаче го отвежда, макар и помирнен със себе си, към собственото му погубване.

* * *

Оказва се, че за да можем да говорим без срам за нечетени книги, трябва да се освободим от потискащата представа за една култура без никаква пукнатина, предавана и налагана от семейството и училищните институции и с която ние напразно се опитваме да се отъждествим през целия си живот. Защото истината, предназначена за другите, е по-маловажна от тази, предназначена за самия теб, достъпна единствено за този, който се освобождава от принудителното изискване да изглежда образован, което ни тиранизира вътрешно и ни пречи да бъдем самите себе си.

[1] П.К., + ↑

[2] П.К., + ↑

[3] „Малък свят“, превод Морис и Ивон Кутюрие, Риваж, 1991 г., с. 307 ↑

[4] н.с.м., с. 308 ↑

[5] н.с.м., с. 308 ↑

[6] н.с.м., с. 309 ↑

[7] Дейвид Лодж, „Размяната“, прев. Юлия Вучкова, изд. „Селекта“, 1996, стр. 109. ↑

[8] п.к., з.к. ↑

[9] п.к., с.к., ++ ↑

[10] с.к., ++ ↑

[11] „Промяна на декора“ Морис и Ивон Куртиер, Риважес (джобна) 1991, с. 141. ↑

[12] н.с.м., с. 152 ↑

[13] н.к., ++ ↑

[14] с.к., ++ ↑

[15] н.к. - ↑

[16] ц.п., с. 153 ↑

[17] Третият тип библиотека, който въвеждаме тук, виртуалната библиотека, е пространството, устно или писмено, на обсъждане на книгите с другите. Това е една подвижна част от колективната библиотека на всяка култура и се намира в точката на срещане на вътрешните библиотеки на всички присъстващи на обсъждането. ↑

[18] Н.с.м., с. 153 ↑

ГЛАВА ВТОРА ДА НАЛАГАМЕ ИДЕИТЕ СИ

В КОЯТО БАЛЗАК ДОКАЗВА, ЧЕ Е МНОГО ЛЕСНО ДА НАЛАГАМЕ СВОЯТА ГЛЕДНА ТОЧКА ЗА ДАДЕНА КНИГА, ТЪЙ КАТО ПОСЛЕДНАТА НЕ Е ФИКСИРАН ПРЕДМЕТ И ЧЕ ДОРИ ДА Я ЗАВЪРЖЕМ С ВРЪВЧИЦА, БЕЛЯЗАНА С МАСТИЛО, НЯМА ДА СПРЕМ ДВИЖЕНИЕТО Й.

И така, при условие, че намерим нужната смелост, няма никаква причина да не кажем, че не сме чели тази или онази книга, нито пък да се въздържим от изказвания за нея. Да не си чел дадена книга е най-често срещаният случай и това трябва да се приема без неудобство, като даденост, за да може да се участва в това, което се разиграва — сложна ситуация на обсъждане, където книгата се явява не толкова повод, а следствие.

Книгата наистина не остава незасегната от това, което се говори за и около нея. Тя се оказва променена от него дори в рамките на един разговор. Тази подвижност на текста е втората голяма несигурност на двусмисленото пространство на виртуалната библиотека. Тя се прибавя към първата, която по-горе разгледахме — отнасяща се до реалното познание за книгите и доколко го притежават хората, които говорят за тях — и представлява определящ елемент в дефиницията на стратегиите, които трябва да усвоим. Последните ще се окажат още по-уместни, понеже те не почиват върху представата за застинали книги, а върху една подвижна ситуация, където събеседниците в обсъждането, особено ако имат силата да наложат своята гледна точка, могат да променят самия текст.

* * *

Син на аптекар от Ангулем, героят от „Изгубени илюзии“^[1] Люсиен Шардон мечтае да си възвърне благородническата титла, която е носила майка му. Младежът се влюбва в госпожа дьо Баржътон, дама от местната аристокрация и решава да я последва в Париж. Оженва сестра си Ев за най-добрия си приятел Давид Сешар и потегля.

Към столицата Люсиен понася и първите си авторски текстове — стихосбирката „*Маргаритки*“^[2] и историческия роман „*Стрелецът на Шарл IX*“^[3]. Той силно се надява да направи литературна кариера.

В големия град той попада в интересна компания интелектуалци, които ръководят издателство и вестник. Люсиен скоро открива истината за тези среди — уви, твърде различна от илюзиите му. Това става в разговор с журналиста Етиен Лусто, един от новите му приятели. Той е редактор в малък вестник и пише отзиви за новоизлезли книги. Останал без пари, Етиен е принуден да продаде няколко свои книги на книжаря Барбе. На някои от дебелия томове страниците дори не са разрязани, при все че Лусто е поел ангажимент пред директора на вестника да напише рецензии за тях.

„Барбе взе книгите и внимателно прегледа кориците и ръбовете им.

— О, в отлично състояние са — възкликна Лусто. — „*Пътешествие в Египет*“^[4] не е разрязано, нито Пол дьо Кок, нито Дюканж, нито онази там книга върху камината. „*Размисли върху символиката*“^[5], която ви давам даром. Тя е толкова скучна, че ме е страх да я разгърна, за да не се напълни стаята е молци^[6].

— Ами как ще напишете статии за тях? — попита Люсиен. Барбе погледна учудено младия поет, отмести след това поглед към Етиен и измънка насмешливо:

— Явно е, че господинът няма нещастieto да принадлежи към писателските среди.“^[7]

Изненадан, че можеш да напишеш статия за книга, която не си чел, Люсиен пита Лусто какво смята да направи, за да удържи обещанието си, дадено на директора на вестника:

„— Ами статиите? — попита Люсиен в колата на път за Пале-Роял.

— Лесна работа. Ви не знаете как ги калъпя. Разтворих *“Пътешествие в Египет”*, прочетох тук-там по нещичко, без да разрежа страниците, и открих единадесет езикови грешки. Ще напиша една колона и ще кажа, че ако авторът е научил езика на птиците, издълбани по египетските камъни, наречени обелиски, той не владее собствения си език и ще му го докажа. Ще кажа също, че вместо да ни говори за естествените науки и за древността, той би трябвало да се занимава с бъдещето на Египет, с напредъка на цивилизацията, с начините да се спечели отново тази страна за Франция, която, след като я завоюва и загуби, би могла пак да си я възвърне чрез духовното си превъзходство. Ще вмъкна една патриотична тирада със съответните намеци за Марсилия, за Изтока, за нашата търговия.”^[8]

На въпроса на Люсиен какво би направил Лусто в случай че авторът беше писал точно за политиката, приятелят му отговаря без притеснение, че тогава пък би го упрекнал, че отегчава читателя с писанията си за политика, вместо да обърне внимание на Изкуството и красотите на Египет. Лусто признава, че разполага и с още един метод: просто настоява приятелката му Флорин, „най-страстната читателка на романи в света“^[9], да прочете книгата. Ако театралната актриса се е отегчила от „авторските фрази“, той иска друг екземпляр и пише благосклонен отзив.

* * *

Тук вече виждаме в чист вид няколко вида не-четене: да си съставиш представа за книгата, без да я четеш; да я прегледаш; да говориш за нея на базата на това, което казват за нея другите. Люсиен се изненадва от метода на приятеля си и изразява учудването си:

„— А къде остава критиката, боже мой, къде остава свещената критика! — възкликна Люсиен, все още проникнат от идеите на своите приятели от кръжока.

— Критиката, драги, е четка, с която не можеш да четкаш леки тъкани, защото съвсем ще ги различиш. Но да оставим професионалните разговори. Виждате ли този знак? — запита Лусто и му посочи ръкописа на «Маргаритки». — Драснах с малко мастило върху хартията, точно под канапа. Ако Дориа прочете вашия ръкопис, няма да може да го завърже на същото място. По този начин ръкописът ви е все едно запечатан. Това не е безполезно за опита, който трябва да придобиете. Но забележете добре, че няма да можете да влезете в неговото предприятие сам, без поръчител, както правят незначителните младежи, които се представят у десет книжари и нито един не ги кани да седнат...“^[10]

По този начин Лусто продължава безмилостно да разрушава илюзиите на своя приятел, съветвайки го, преди да предаде своите „Маргаритки“ на един от най-значимите парижки издатели — Дориа, да се застрахова с едно средство за проверка дали той изобщо ще отвори ръкописа като „запечатан“ един вид ръкописа, завързвайки го с връвчица, белязана с мастило.

Когато след време Люсиен е отново при Дориа, за да научи решението му за творбата, книжарят изобщо не му оставя надежди за публикация:

„— Естествено — отговори Дориа, облягайки се като султан в креслото си. — Дадох я за четене на един човек с вкус, добър ценител, защото нямам претенциите да разбирам от тези неща. Вижте приятелю, аз купувам славата в завършен вид, така както оня англичанин купува любовта. Вие сте също толкова голям поет, колкото и красив момък. Говоря като честен човек, не като книжар, забележете! Сонетите ви са великолепни, написани са с

лекота — нещо рядко, когато има вдъхновение и пламък. И накрая, вие римувате умело — едно от качества на новата школа. Вашите *“Маргаритки”* са хубава книга, но това не е сделка, а аз мога да се занимавам само с мащабни начинания”.^[11]

Макар и да отказва ръкописа и да не претендира, че го е чел напълно, при все това Дория твърди, че се е запознал с него и дори прави няколко стилистични забележки относно римите например. Но предпазната мярка-капан, поставена от Лусто, кара Люсиен да бъде по-настойчив.

„— У вас ли е ръкописът ми? — запита Люсиен студено.

— Ето го, приятелю — отговори Дория с необикновено мил глас.

Люсиен взе свитъка, без да погледне връвта — беше повярвал, че Дория е прочел *“Маргаритки”*. Той излезе с Лусто, без да даде вид, че е отчаян или недоволен. Дория придружи двамата приятели в магазина, разговаряйки за своя вестник и за вестника на Лусто. Люсиен си играеше небрежно с ръкописа на *„Маргаритки“*.

— Вярваш ли, че Дория е прочел сонетите или че ги е дал на някого другото сонетите ти? — прошепна Етиен на ухото му.

— Да — каза Люсиен.

— Погледни връвта.

Люсиен забеляза, че връвта съвпада точно с поставения с мастило знак.”^[12]

Без дори да е отварял ръкописа, Дория изобщо не е затруднен да даде мнение за стихосбирката:

„— Кой сонет ви хареса най-много? — попита той, блед от гняв.

— Всички са забележителни — отговори Дориа, — но сонетът за маргаритката е прелестен, той завършва с толкова изтънчена и нежна мисъл. По него отгатнах какъв успех ви очаква в прозата...“^[13]

* * *

Че не е необходимо да четеш една книга, за да говориш за нея — за това намираме ново потвърждение в продължението на диалога между двамата приятели. Лусто предлага на Люсиен, за да си отмъсти за пренебрежението, да напише смазваща статия срещу книгата на Натан, който е покровителстван от Дориа. Люсиен отговаря, че книгата е прекрасна и не вижда какво може да разкритикува в нея. Лусто се засмива и му казва, че е време да изучи занаята — журналистът по принцип е акробат и трябва да бъде в състояние да превръща качествата на една книга в недостатъци. Тоест да може да превърне един шедьовър в „тъпа глупост“.^[14]

След това Лусто излага с подробности метода, с който можеш да очерниш една книга, която ти е направила чудесно впечатление. Той се състои в следното: на първо място да кажеш „истината“ и да похвалиш произведението. Така читателите, предразположени от благо то влизане в материята и гласувайки ти доверие, ще решат, че критиката е безпристрастна и ще те последват по-нататък.

На второ място, Лусто доказва, че произведението на Натан е характерно за течение, което затваря френската литература. То злоупотребява с описания, диалози и картини, което е в ущърб на мисълта, а тя винаги е доминирала във великите произведения на френската литература. Уолтър Скот със сигурност е забележителен, но в неговия жанр „има място само за съчинители“^[15] и влиянието му върху неговите последователи е вредно. Противопоставянето на литературата на идеите на литературата на картините трябва да се обърне срещу Натан, който е само имитатор и само привидно притежава талант. Произведението му може и да е достойно, но то е и

опасно, защото отваря литературата за тълпата, окуражавайки множество дребни автори да имитират тази толкова лесна форма. Срещу този упадък на вкуса Лусто приканва Люсиен да извади на преден план битката, която водят писателите, които се противопоставят на романтичната инвазия и продължават Волтеровата школа, защитавайки книгата на идеята от книгата на картината.

Без да му липсват аргументи, с които може да се отърве от една книга, Лусто отваря очите на Люсиен и за друга възможност — т.нар. „статия на фона“. Най-общо това значи да „задушиш книгата между две обещания“^[16]. В заглавието на статията обещавах коментар, а после се отплесвах в общи мисли. Накрая обявявах, че тези разсъждения те отвеждат до книгата на еди-кой си, която ще разгледаш в друга статия. Но тази статия не се появява никога.

* * *

Последният пример се различава от предишните, защото Люсиен трябва да говори за книга, която е чел. Но развитата теория за произведението на Натан е същата: като при Люсиен или „*Пътешествие в Египет*“ съдържанието на една книга е без значение за обсъждането, което тази книга заслужава. При Балзак дори става възможно по силата на някакъв краен парадокс или просто от вкус към провокацията героят да я прочете.

В случая с „*Пътешествие в Египет*“, както и при книгите на Люсиен и Натан, обсъждането е без връзка с книгата, но във връзка с автора. Стойността на последния, т.е. мястото му в литературните кръгове определя стойността на книгата. Както точно го казва Лусто, въпросното обсъждане може да визира единствено издателя: „Тук ти не правиш статия срещу Натан, а срещу Дориа. Трябва да нанесеш удар с пика. Тя не нанася вреда на едно хубаво произведение, но прониква до сърцето на лошото. В първия случай пиката ранява само книжаря, във втория — върши услуга на читателите“^[17].

Мястото е наистина изключително мобилно — стойността на книгата се сменя според това на автора. Самият Люсиен научава този урок, понеже затрудненията му отпадат — Дориа е прочел статията му

за творбата на Натан и приема стихосбирката му за издаване. Книжарят дори идва на крака, за да му предложи мир:

„Той извади от джоба си елегантен портфейл, отброи три хилядарки, сложи ги на една чиния, поднесе ги раболепно на Люсиен и го попита:

— Доволен ли сте?

— Да — каза поетът, залян от неизпитано блаженство пред тази неочаквана сума.

Той се сдържа, но му идеше да пее и да скача, повярва в чудотворната лампа, във вълшебството, с една дума, повярва на гения си.

— Значи *“Маргаритки”* са мои — каза книжарят. — Но никога няма да нападате моите издания, нали така?

— „*Маргаритки*“ са важни, но не мога да обвържа перото си. То принадлежи на моите приятели, както тяхното перо е и мое.

— Но вие ставате вече мой автор. Всички мои автори са приятели с мен. Значи, няма да ми вредите и ще ме предупреждавате, когато ми готвят нападки, за да мога да ги отбия.

— Съгласен съм.

— Пия за славата ви! — каза Дория и вдигна чашата си.

— Сега виждам, че сте чели „*Маргаритки*“ — каза Люсиен."^[18]

Дория изобщо не пада по гръб след този намек, че не е чел книгата, която се кани да издава; той я оценя благосклонно, тъй като междувременно авторът ѝ се е променил:

„— Моето момче — отвърна книжарят, без да се смути, — ако купя «*Маргаритки*», без да съм ги чел, това е най-големият комплимент, който може да си позволи един издател. След шест месеца ще бъдете голям поет. Ще се

появят благоприятни статии, защото хората се боят от вас, и аз ще продам книгата ви без усилия. И днес аз съм същият търговец, какъвто бях и преди четири дни. Не аз, вие се променихте: миналата седмица вашите сонети бяха за мене зелени листа — Днес новото ви положение ги прави равни на «Месинянките».^[19]

Но Люсиен все още не е загубил окончателно илюзиите си. След публикуването на неговата статия във вестника Лусто му споделя, че е срещнал Натан. Той е отчаян, а е много опасно човек да го има за неприятел. Съветва го да му „изстреля възхвали в лицето“^[20]. Люсиен се учудва, че този път трябва да пише положителна статия за книга, която току-що е разгромил. Това отрицва веселото настроение у приятелите му. Той научава, че един от тях се е погрижил да мине през редакцията на вестника и да подпише статията с едно малко компрометиращо „Ш“. Сега нищо не пречи Люсиен да подготви друга статия в същия вестник и да я подпише с „Л“.

Но младежът не вижда какво може да прибави към мнението си. Сега е ред на Блонде, друг негов другар, да му направи демонстрация, подобно на Лусто, и да му обясни, че „всяка идея има както лицева, така и обратна страна. В неговия случай никой не може да твърди коя е страна е обратната. В областта на мисълта всичко е двустранно. Идеите са нещо относително. Янус е митът на критиката и символът на гения“^[21]. Блонде внушава в тази втора статия Люсиен да се заеме с модерната теория, според която има литература на идеите и литература на картините, но голямата литература стои по-високо от тях и трябва да ги обедини. Този теоретик стига и по-далече — предлага на зеления си приятел да не се ограничи с две статии, подписани с „Ш“ и „Л“. Трябва да напише и трета и да сложи отдолу Рюбампре (моминската фамилия на майката на Люсиен), която ще помири предните две и ще покаже каква широка дискусия се е разгоряла за книгата на Натан, което несъмнено е признак за нейната значимост.

* * *

Сцената от Балзак извежда до карикатура особеностите на това, което аз нарекох виртуална библиотека. В интелектуалния микрокосмос, който романистът описва, от значение са единствено социалните позиции на различните участници. Книгите сами по себе си, сведени до сенки, не се намесват и никой — критик или издател — не си прави труда да ги чете, преди да се произнесе (даде мнение) за тях. Те не влизат в играта, заместени от междинни предмети и това представя нестабилните отношения между социалните и психологичните фактори.

Както при играта на Лодж, срамът остава основен елемент на организация на това пространство, но ролята му тук е иронично обърната. Унижението вече не застрашава този, който не е чел дадена книга, а този, който я е чел; задължението да четеш е определено като деградиращо и е поверено на полусветските среди. Общото в двата случая е, че и тук интелектуалното пространство се организира около чувството за срам и зад външния си вид на забавление съдържа голямо духовно насилие.

При Балзак, както и при Дейвид Лодж, играта се играе за власт. Значението на властта в оценката на книгите е още по-видно, тъй като връзките ѝ с литературната оценка са директни и незабавни. Една благоприятна критика допринася много за властта и обратно — властта гарантира благоприятните отзиви и дори, като в случая с Люсиен, качеството на текста.

По някакъв начин вселената, описана от Балзак, е обратна на тази на Лодж. Докато в английския университет е белязана от табуто на не-четенето — до такава степен, че от културното пространство автоматично се изключва всеки, който се е осмелил да си признае за него, — нарушаването при Балзак е всеобщо и дори се превръща в правило. Така че на четенето, считано за унижително, се налага нещо като табу.

Нарушаването на правилото за не-четене има две страни. От една страна се допуска, дори се препоръчва, да говорим за книги, без да сме ги чели и Люсиен става обект на подигравки, когато намеква, че би действал по друг начин. В крайна сметка няма и нарушение, защото никой не мисли да чете дадена книга. Дори само появата в литературното пространство на личност, чужда на поведението на

журналистите, напомня хипотезата за четене, която, разбира се, те отхвърлят веднага.

Този първи вид нарушение се дублира от едно друго, което е свързано с поддържането на каквото и да е мнение за някаква книга. Това е друга форма на първото: ако изобщо не е нужно да отвориш дадена книга, за да говориш за нея, то всякакви мнения са възможни и защитими. И така, сведена до състоянието на чист претекст, книгата е престанала да съществува по някакъв начин.

* * *

Двойното нарушение е знак за една пълна извратеност, където в крайна сметка всяка книга е равна на която и да е друга и всяка оценка — на другите. А мненията до безкрайност се поддават на тотална подмяна. Но това, което казват приятелите на Люсиен, дори и да се родее със софистиката, ни разкрива известни истини за четенето и начина, по който говорим за книгите.

Поведението на Лусто и Блонде, когато окуражават Люсиен да пише коренно различни статии би било шокиращо, ако се отнасяше за *същата книга* и в двете статии. Това е, което внушава Балзак и което не е еднакво в двата случая. Разбира се, материалната книга си остава такава каквато е, но тя не е същата като кълбо от връзки, откакто позицията на Натан се е придвижила напред в социалното пространство. Аналогично, от момента, в който авторът ѝ е придобил известна социална позиция, „*Маргаритки*“ на Люсиен вече не е същата стихосбирка.

В единия и в другия случай книгата не се променя материално, но като елемент на колективната библиотека тя претърпява трансформации. Балзак привлича вниманието ни върху значението на контекста, като го окарикатурява. Заслугата му е, че акцентира върху определящите го фактори. Да проявиш интерес към контекста, това значи да не забравяш, че дадена книга не е фиксирана веднъж завинаги, че тя представлява един мобилен обект и че нейната мобилност се дължи на съвкупността от властови връзки, които са изтъкани около нея.

Ако авторът се променя и ако книгата не остава същата, можем ли да кажем поне, че става дума за същия читател? Нищо не е по-изменчиво от читателя, като се вземе предвид бързината, с която Люсиен променя мнението си за книгата на Натан след думите на Лусто:

„Люсиен беше смаян от логиката на Лусто: като че ли перде се дръпна пред очите му и той откри литературни истини, за които дори не беше подозирал.

— Но това, което ми казваш, е напълно разумно и справедливо!

— Без него би ли могъл да унищожиш книгата на Натан? — попита Лусто...“^[22]

И така, за Люсиен е достатъчен един кратък разговор с Лусто, за да си състави коренно различно мнение за книгата на Натан — при това без да я е прегледал наново. Тоест тук не става дума за книгата като книга — Люсиен не знае какво би изпитал, ако я прочете наново, — а за играта на думи, която се поддържа в обществото по повод на книгата. Новото мнение е станало до такава степен негово, че той вече не може да го промени. Когато Лусто му предлага да напише втора, възхваляваща статия, Люсиен предпочита да се въздържа, обявявайки се за наистина неспособен да напише дори две похвални думи. Намесата на кръга около него все пак разклаща убеждението му и го връща към първите му впечатления:

„На другата сутрин посетите предния ден идеи бяха покълнали в главата му, както се случва със свежите умове, които още не са изхабили възможностите си. Люсиен с удоволствие новата си статия и седна да я пише с жар. Перото му откри лесно красотата, породена от противоречието. Той беше духовит и подигравателен, възвиси се дори до нови схващания за чувството, идеята и образа в литературата. Изобретателен и тънък, във

възхвалата на Натан, той си припомни първото си впечатление от неговата книга...“^[23]

Започваме да се питаме дали тревогата на Люсиен не е свързана повече с мобилността на книгата, отколкото с неговата собствена вътрешна мобилност и дали всъщност това не е основното, което той постепенно открива. Различните интелектуални и духовни позиции, които му предлага Блонде, могат да бъдат заемани от него последователно, а може би и едновременно, без каквато и да е промяна. В случая много по-малко разрушително е презрението на приятелите му към книгите, отколкото собственото му вероломство към другите и към самия себе си — вероломство, което всъщност е в основата на неговото падение.^[24]

* * *

Да признаем, че книгите не са фиксирани предмети, а мобилни, е една доста нестабилна позиция, защото тя ни изправя по заобиколен път пред собствената ни несигурност, т.е. пред нашата лудост. Все пак по-откровено от Люсиен, приемайки риска да се изправим пред посоченото, ние можем едновременно да приближим произведенията с тяхното богатство и да избегнем оплетените ситуации на комуникация, в които животът ни поставя.

Действително, да признаеш едновременно мобилността на текста и собствената си мобилност, това е един голям коз, който предоставя пълната свобода да наложим на другите нашата гледна точка за произведенията. Героите на Балзак онагледяват сполучливо забележителната пластичност и лекотата, с която виртуалната библиотека може да се огъне пред изискванията на решилия, независимо дали е чел книгата, да изведе на преден план, без да се отклонява при забележките на самозваните читатели, правотата на своите схващания за нещата.

[1] П.к., з.к., с.к., + ↑

[2] н.к., — ↑

[3] н.к., + ↑

[4] н.к., - ↑

[5] н.к., - ↑

[6] Тук има непреводима игра на думи: мит (mythe) и молец (mite) на френски са омоними — бел. пр. Оноре дьо Балзак, „Изгубени илюзии“, изд. „Народна култура“, С, 1986, с. 243 ↑

[7] Цит. съч, с. 338 ↑

[8] н.с.м., стр. 246 ↑

[9] н.с.м. ↑

[10] н.с.м., с. 247 ↑

[11] н.с.м. ↑

[12] н.с.м., с. 338 ↑

[13] н.с.м., с. 338 ↑

[14] н.с.м. ↑

[15] н.с.м., с. 287 ↑

[16] н.с.м., с. 289 ↑

[17] н.с.м. ↑

[18] н.с.м., с. 349/350 ↑

[19] н.с.м., с. 349 ↑

[20] н.с.м., с. 299 ↑

[21] н.с.м. ↑

[22] н.с.м. ↑

[23] н.с.м., с. 358 ↑

[24] Скъсал най-напред с либералите, Люсиен се опитва да се приближи до монархистите и в крайна сметка прави от всички свои врагове. ↑

ГЛАВА ТРЕТА ДА ИЗМИСЛЯМЕ КНИГИ

В КОЯТО ЧЕТЕЙКИ СОСЕКИ, ПРОСЛЕДЯВАМЕ МНЕНИЕТО НА ЕДНА КОТКА И НА ЕДИН ЕСТЕТ С
ОЧИЛА С ПОЗЛАТЕНИ РАМКИ, КОИТО ПРОПОВЯДВАТ В РАЗЛИЧНИ ОБЛАСТИ НА ЧОВЕШКАТА
ДЕЙНОСТ НЕОБХОДИМОСТТА ДА СЕ ИЗМИСЛЯ

Ако книгата е в по-малка степен книга, отколкото съвкупност на ситуации от думи, където тя се движи и се променя, то точно на тази ситуация трябва да обърнем внимание, когато говорим за книга, която не сме чели. Защото не става дума за нея, а за това, в което тя се е превърнала в критичното пространство, където се намесва и не престава да се променя. Именно върху този нов мобилен продукт, който е мобилната тъкан от връзки между текстовете и хората, трябва да си в състояние да формулираш точните реплики в точния момент.

Тази промяна на книгите не засяга само тяхната *стойност*, която видяхме с каква бързина се променя при Балзак в зависимост от мястото на автора в политическата и литературната йерархия, но и тяхното *съдържание*. То също познава чувствителни вариации според обменените мнения по повод на него. Тази мобилност на текста не трябва да се приема като недостатък. Тъкмо напротив. За този, който съумява да извлече полза от нея, тя предлага забележителната възможност да стане самият той творец на книги, които не са четени.

* * *

В може би най-известното си произведение „Аз съм котка“^[1] японският писател Сосеки Нацуме дава думата на една котка, която започва разказа си така:

„Аз съм котка. Нямам име. Нямам никаква представа за мястото, където съм родена. Единственото нещо, което си спомням, е, че там, където мяуках, беше мрачно и

влажно. Именно там за пръв път видях човешко същество. Както научих по-късно, то принадлежеше към вида на студентите, който сериозно се очертава като най-свирепия измежду хората“^[2].

За първата си среща с човешкия вид разказвачът-котка, който ще остане анонимен до края на повествованието, няма никакъв шанс. Той попада на един студент, който го малтретира жестоко; свестява се далече от дома му и се промъква в една непозната къща, където е приютен от собственика — университетски професор. „*Аз съм котка*“ разказва за живота на тези две същества.

Привидно котешката гледна точка е доминираща в книгата и изключва всяка друга перспектива, но всъщност читателят получава един смесен поглед към света. Разказвачът е животно, но е надарено със специфични умения — например следи разговорите и може да чете. Но не забравя и своя произход и оставя вярно на котешката раса. В новия си квартал то влиза последователно във връзка с други две животни — котката Майн и котаракът Кюро. Последният властва като едноличен господар в съседство и налага да го зачитат с физическата си сила. Но той заема още едно особено място, показвайки цяла серия емблематични персонажи, обединени от самохвалството. При Кюро то се изявява в различни области, присъщи на котките; една от тях е броят на уловените мишки, където той не се колебае да преувеличава постиженията си.

* * *

Кюро обаче има двойник сред човешките същества, които посещават къщата на професора. Този персонаж М. е наречен от разказвача-котка *естетът с очила с позлатени рамки* и особеното при него е, че той непрекъснато разказва нещо, за да подтикне другите към заблуди и прегрешения. Това е единственото му удоволствие в живота.

В началото на книгата, разбирайки, че професорът се интересува от изобразително изкуство и има желание да се занимава с него, М. му разказва за италианския живописец Андреа дел Сарто и му излага

неговата теория за рисуването. Според нея се набляга върху природата, а отначало трябва да се започне с ескизи. Професорът се доверява на думите му, но се проваля в начинанието да стане художник. Тогава естетът му разкрива, че е съчинил от отделни изказвания теорията на дел Сарто и че често се забавлява, разказвайки небивалици и заигравайки се с доверчивостта на хората.

„Естетът вече трудно сдържаше радостта си. Слушах този разговор на верандата и не можех да спра да си представям това, което днес щеше да бъде написано в дневника на моя господар. Този естет си доставя удоволствия единствено като обърква хората, фантазирайки си от край до край някаква история. Без да зачита ни най-малко предизвикания ефект върху чувствата на моя господар с тази история за Андреа дел Сарто, той продължи гордо: — Когато разказваш такива шегички, хората често ги вземат на сериозно и това страшно възбужда усещането ми за красота в комичното. Вдъхновяващо е! Оня ден казах на един студент, че Николас Никълби е посъветвал Гибън да се откаже да пише на френски великото произведение на своя живот *“История на френската революция”*^[3] и да я публикува на английски. И този студент, който помни като слон, повтори сериозно това, което му казах, на конференцията на „Литературната общност на Япония“. Беше много комично! И като си помислиш, че имаше стотина слушатели, наострили уши, за да не изпуснат дори думичка...“^[4]

Историята, която разказва естетът, е двойно безумна. От една страна Николас Никълби, който е измислен персонаж, би бил доста затруднен да дава съвети на реално съществуващия английски историк Едуард Гибън. Между другото, двамата не принадлежат на едно време и не биха могли да разговарят, тъй като Никълби се появява за пръв

път в литературата през 1838 г., дата, към която Гибън е вече мъртъв от почти петдесетина години.

Докато в първата сцена естетът разказва общи неща, това не е така при следващата, където той засяга директно нашите размишления относно нечетените книги.

„Ето още нещо хубавичко: наскоро на едно събрание, където присъстваше и един литератор, стана въпрос за историческия роман *“Теофано”*^[5] на Харисън и аз казах, че това е най-нежното цвете в жанра. И че особено ми хареса моментът, в който героинята умира — той ме накара да изтръпна. И тогава седналия срещу мен господин, който никога не е признавал невежеството си по каквато и да е тема, се съгласи с мен и потвърди, че този момент бил наистина блестящ. От това заключих, че и той като мен никога не беше чел романа.“^[6]

Подобен цинизъм поставя няколко въпроса, единият от които професорът незабавно отправя към естета:

„Моят господар, страдащ от стомашна болест, попита с ококорени очи:

— След като си разказал подобна измислица, какво щеше да направиш, ако литераторът беше чел книгата?

Той изглежда не виждаше нищо лошо в това да се лъжат околните, а го занимаваше единствено затруднението, което произлиза от цялата тая каша. Естетът не се смути ни на йота.

— Ами в такъв случай щях просто да кажа, че съм се объркал с друга книга — отговори той и избухна в смях.“^[7]

Когато сме започнали да говорим непредпазливо за някоя книга и когато мнението ни е оспорено, нищо не ни пречи наистина да дадем на заден ход и да кажем, че сме се заблудили. Значението на не-

четенето е такова, че изобщо не рискуваме да станем жертва на една от тези многобройни грешки на паметта, които предизвиква у нас четенето на книги. Даже тази книга, която си спомняме най-точно и детайлно, е по някакъв начин книга-екран, зад която се прикрива вътрешната ни книга. Но да признаем грешката си — дали това е най-доброто решение в дадения случай?

* * *

Текстът на Сосеки поставя всъщност един интересен логически проблем. Лъжата на естета с очила с позлатени рамки засяга смъртта на героинята, а лъжата на събеседника му е разкрита в момента, когато той не само не оспорва съществуването на сцената в книгата на Харисън, но и се съгласява, че моментът е наистина блестящ. Но как естетът би могъл да знае със сигурност, че си има работа с не-читател, при положение че той никога не е чел романа?

В ситуацията, която описва Сосеки, диалогът между двамата нечитатели за една и съща книга се характеризира с това, че е невъзможно за всекиго от тях да знае дали другият лъже. За да се очертае идеята за лъжа при един разговор за книга, е необходимо поне единият от присъстващите да я познава или да има за нея някаква смътна представа.

Различна ли е ситуацията, когато единият от двамата събеседници или и двамата, са „чели“ книгата? Този пример от Сосеки, подобно играта на истината при Дейвид Лодж, има заслугата, че припомня първата от двете несигурности на виртуалната библиотека, която визира компетентността на читателите. Трудно е, ако не и невъзможно, да се знае в каква степен този, с когото говорим за дадена книга, я е чел. Не само защото няма друга област, в която да властва толкова голямо лицемерие, но преди всичко защото самите събеседници не знаят нищо и се залъгват, че могат да отговорят сто процента на този въпрос.

И така, това виртуално пространство е запълнено от игра между наивници, при която участниците лъжат самите себе си преди да излъжат другите, тъй като спомените, които са запазили от книгите, са белязани най-вече от ситуацията, в която се намират те. И това

означава да не си запознат с несигурността на действието четене, за да разделиш на два лагера, подобно на университетския преподавател Лодж, тези, които са чели една книга и тези, които не я познават. Това незнание на посоченото по-горе засяга едновременно както самозваните читатели, пренебрегващи забравянето, което съпътства всяко четене, така и самоопределилите се не-читатели, непознаващи творческия процес, предизвикан от срещата с всяка една книга.

Да се разграничиш от тезата, която Другият познава — това е едно от първите условия за да можем да заемем добра позиция в дебат за книги, независимо дали сме ги чели, или не. Знанието, поставено под въпрос в разговорите за книгите, е едно несигурно знание. Другият се оказва обезпокоителна проекция на самите нас върху нашите събеседници поради присъствието на тази изтощителна форма на култура, измислицата, за която, наложена ни от училището, ни пречи да живеем и да мислим. Тази тревога пред знанието на Другия е най-вече препятствие за всяко истинско творчество, свързано с книгите. Мисълта, че Другият е чел и знае повече, свежда творческия момент до онзи краен случай, към който биха прибегнали не-читателите, за да се измъкнат от ситуацията. Докато читателите се ангажират като не-читатели, независимо дали го искат, или не, в един безкраен процес на измисляне на книги. И оттук нататък истинският проблем е не дали знаеш как да се измъкнеш, а как да увеличиш динамизма и насочеността на творческото си въображение.

* * *

Тази първа несигурност относно компетентността на събеседниците се дублира от втора, разкрита вече при Балзак, но тук задълбочена и отнасяща се този път до самата книга. Ако е трудно да разбереш какво знае другият и какво ти самият, то също така не е лесно да знаеш какво има в един текст. И това съмнение не засяга само стойността на книгата като при Балзак, то се разпростира и върху „съдържанието“ ѝ.

Така се получава с романа на Фредерик Харисън „*Геофано*“^[8], за който според естета с очилата с позлатени рамки е възможно да се излъжеш или да заблудиш другия. Публикуван през 1904 г., той

принадлежи към един жанр, който бихме могли да наречем византийски роман. Действието започва през 956 година и се разпростира до 969 и разказва за победоносната война срещу исляма, водена от константинополския император Никифор Фока.

Така се налага въпросът дали естетът си измисля историйки, засягайки драматичния край на героинята, което всъщност е един друг начин да се запитаме дали Сосеки говори за книга, която не е чел. И така, може ли да се каже, че героинята умира, и при положение че отговорът е утвърдителен, дали смъртта ѝ е толкова драматична, че да ни накара да изтръпнем?

Оказва се, че не е толкова лесно да се отговори на този въпрос. Истина е, че историческият персонаж императрица Теофано, съпругата на Никифор Фока, не умира — на последната страница на книгата е изпратена в изгнание^[9]. Разбира се, става въпрос за един вид елиминация — или поне за изчезване — и читател, който действително е чел книгата, при цялата си добросъвестност може да е забравил точните обстоятелства около нейната съдба и да си спомня само, че ѝ се случва нещастие. И при това изобщо не можем да го обвиним, че не е чел книгата.

Проблемът се усложнява и от това, че в романа има не една, а две главни героини. Втората, принцеса Агата, дискретен и положителен образ, научавайки, че любимият ѝ Василий Диогенис, боен другар на императора, е загинал в сражение, се оттегля по своя воля в манастир. Тази сцена е още по-разтърсваща, защото не оставя място за лирични отклонения. И така, налице е вълнуващо изчезване на женски персонаж. Дори и да се сетят впоследствие, че тя е умряла, това изобщо не е критерий доколко мнимият (самозваният) читател е чел книгата.

На едно съвсем друго ниво от фактическия въпрос дали героинята умира, или не в „Теофано“, естетът има пълно основание да хвали качествата на въпросната сцена, защото в известен смисъл е много вероятно да е така, поне като знак за недовършена виртуалност. Малко са приключенските романи от тази епоха, в които няма женски персонаж. В края на краищата как авторът да поддържа толкова време интерес у читателя, ако не разкаже някаква любовна история. И как след това да не погуби героинята, освен ако не развие история с

щастлив завършек — нещо, към което литературата по традиция не е благосклонна.^[10]

И така, задачата да ни разберем дали естетът е чел „*Теофано*“ се оказва наистина трудна. Най-напред да уточним, че става въпрос за смъртта на една героиня, въпреки че терминът „изчезване“ май е по-подходящ. Впрочем объркването по този въпрос изобщо не доказва с нищо, че героят не я е чел. Сцената на измислената смърт на героинята е толкова присъща за литературата, че е нормално човек да я свърже с книгата и още след прочитането ѝ да я направи неразделна част от нея.

Книгите, за които говорим, не са само реални книги, които едно целокупно въображаемо прочитане ще преоткрие в материалната им обективност. Те са също *книги-фантоми*, които се появяват при пресичането на недовършените виртуалности на всяка книга и на нашето подсъзнание и чието продължение подхранва нашите фантазии и нашите разговори много повече от реалните предмети, от които те теоретически произлизат^[11].

* * *

Виждаме как обсъждането на дадена книга се отваря за едно пространство, където понятията „истинско“ и „грешно“, обратно на това, в което вярва естетът с очилата с позлатени рамки, стават до голяма степен невалидни. Най-напред, не можеш да си сигурен дали си чел, или не дадена книга — дотолкова четенето е подложено на постепенно заличаване. Второ, почти е невъзможно да знаеш дали другите са я чели (това включва и те да могат да отговорят на този въпрос). И най-накрая — съдържанието на текста е едно неясно понятие, та толкова е трудно да твърдиш със сигурност, че нещо го има или няма в него.

Виртуалното пространство на разговорите за книгите е белязано от голяма несигурност, която засяга както актьорите в този спектакъл, така и мобилния обект на тяхното обсъждане. Но тази несигурност не предлага само неудобства. Тя поднася също и възможности, ако различните обитатели на тази мимолетна библиотека използват шанса си, за да превърнат несигурността в автентично пространство на измислицата.

Това, че виртуалната библиотека на нашите разговори за книгите разкрива измислица, не трябва да бъде приемано като отрицателно обстоятелство. Тя действително е в състояние, ако нейните данни са съблюдавани от участниците, да благоприятства една форма на оригинално творчество. Този творчески процес може да тръгне от отзвучите, които споменаването на книгата предизвиква у тези, които не са я чели. И това творчество може да бъде индивидуално или колективно. То цели, тръгвайки от преплетените отзвучи, да изгради книга, най-адекватна на ситуацията, в която се намират не-читателите. Наистина книга, която ще поддържа слаба връзка с оригинала, но възможно най-близка до точката на хипотетичната среща на различните вътрешни книги.

В друг свой роман, „*Възглавница от треви*“^[12], Сосеки ни представя един художник, който се оттегля в планините, за да направи равносметка на пътя си в изкуството. Един ден в стаята, в която той работи, влиза дъщерята на хазайката и като го вижда с книга, пита какво чете. Художникът отговаря, че не знае, понеже методът му се състои в това, да отваря книгата наслуки и да чете страницата, попаднала пред очите му, без да знае нищо от останалите^[13]. Младата жена се смайва, а художникът казва, че за него е по-интересно да процедира по този начин: „Отварям книгата наслуки, като че ли тегля жребий и чета страницата, която ми попадне пред очите, и точно това е интересното.“^[14]

Тогава жената му предлага да ѝ демонстрира начина си на четене. Той приема и ѝ предоставя пълен превод на английската книга, която държи в ръка. Мъж и жена, за които не знае нищо друго, се намират на кораб във Венеция. На въпроса на младата жена кои са тези персонажи, художникът отговаря, че няма понятие, тъй като не е чел книгата и че държи точно на това — да не знае нищо:

„— Кои са тези хора?

— Аз самият не знам нищо за тях. Но точно затова ми е интересно. Няма какво да се интересувам от връзката им дотук. Точно както ние двамата се оказваме заедно и само този момент е от значение.“^[15]

Важното за него в книгата остава извън полезрението му, тъй като го интересува разговорът, а книгата се явява само претекст или средство за него. *Да говориш за една книга, това засяга в по-малка степен пространството на книгата, отколкото времето за разговор по повод на нея.* Тук истинската връзка не засяга двата персонажа от книгата, а двойката нейни „читатели“. По този начин те ще могат по-добре да комуникират, защото книгата ще им пречи по-малко и ще си остане един по-двусмислен предмет. Именно на тази цена вътрешните книги на всекиго ще имат някакъв шанс, както при разтегнатото време в „*Омагьосан ден*“, да се свържат за кратко една с друга.

* * *

При среща с която и да е книга, е добре да не я свеждаме до прекалено точни тези, а по-скоро да я приемем в цялото ѝ многозвучие, за да не пропуснем нищо от нейните виртуални качества. Отваряйки където и да е в една книга, трябва да можем да поемем по следите на която и да е възможна връзка в нея.

Двусмислицата ни кара да помислим и за друго — за интерпретацията на психоаналитичното пространство. Понеже тя (двусмислицата) може да се разбира по различен начин в зависимост от това дали е била чута от лицето, за което се отнася или, ако е прекалено ясна, то тогава рискува да бъде изживяна като форма на насилие върху другия. И също както и аналитичната интерпретация, и изказването за дадена книга е в тясна зависимост от момента, в който се случва. Съответно то има смисъл единствено в този момент.

За да има пълно въздействие, изказването за една нечетена книга включва поставянето в кавички на съзнателната и разумна мисъл, така че тя да изглежда висяща, тъй като отново напомня за аналитичното пространство. Това, което можем да кажем за личното си отношение към книгата, ще бъде още по-силно, ако не разсъждаваме прекалено и оставим да говори нашето подсъзнание. Нека то да извика тайните връзки, които ни свързват с книгата и по заобиколен път с нас самите.

Двусмислицата не си противоречи с необходимостта, упомената от Балзак, че трябва да бъдем твърди и да налагаме нашата гледна точка спрямо книгата. Тя се явява по-скоро нейната обратна страна и е

един начин да покажем, че сме схванали спецификата на словесното пространство и особеността на всеки изказващ се. Ако всеки говори, изхождайки от една книга-екран, добре е да не разрушаваме общото пространство и да оставим на другите (най-вече по отношение на книгите-фантоми), пресичащи разговорите ни, възможността, както и на нас самите, да не четем и да мечтаем.

* * *

Не е грешно при тези обстоятелства да си помислите, че в крайна сметка аз нищо не съм съчинил, когато реших по-горе да спася от пожар библиотеката от „*Името на розата*“, да свържа Роло Мартин с партньорката на Хари Лим или да отведа към самоубийство нещастния герой на Дейвид Лодж. Сигурни факти, непотвърдени директно от текстовете, но които, като всички предложени от мен на читателя в произведенията, за които говорих, съответстват на една от техните вероятни логики и съставляват сами по себе си една тяхна част.

Без съмнение мога да бъда упрекнат като естета с очила с позлатени рамки, че говоря за книги, които не съм чел или че разказвам елементи, които, честно казано, не фигурират в тях. При все това, аз не съм имал намерението да лъжа, а по-скоро да оповестя един вид субективна истина, описвайки с възможно най-голяма точност това, което съм доловил, оставайки верен на самия себе си и вслушвайки се в обстоятелствата, при които съм изпитал необходимостта да говоря за тях.

[1] П.к., ++ ↑

[2] „*Аз съм котка*“, превод Жан Шолей, Галимар, 1989 г., с. 23. ↑

[3] н.к., - ↑

[4] ц.п., с. 35 ↑

[5] п.к., - ↑

[6] ц.п., с. 35 ↑

[7] н.с.м. ↑

[8] Фредерик Харисън, „*Теофано. Кръстоносец от XII век*“ Ню Йорк, Харпър енд брадърс, 1904. ↑

[9] н.с.м., с. 337 ↑

[10] Няма да успеем да преброим книгите в световната литература, където една от най-ефектните сцени е смъртта на главната героиня. ↑

[11] Третият тип книга, който аз въвеждам тук, книгата-фантом, е този неуловим и подвижен предмет, който ние създаваме — устно или писмено, — когато говорим за дадена книга. Книгата-фантом се намира там, където се срещат *книгите-екрани*, които читателите изграждат, тръгвайки от своите *вътрешни книги*. Книгата-фантом принадлежи на колективната библиотека, а вътрешната книга — на вътрешната библиотека. ↑

[12] П.к., ++ ↑

[13] „*Възглавница от треви*“, превод Рене дьо Секати и Риожи Накамура, Риваж, 1987 г., с. 111 ↑

[14] н.с.м., с. 113 ↑

[15] н.с.м., с. 114 ↑

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА ДА ГОВОРИМ ЗА СЕБЕ СИ

В КОЯТО ЗАКЛЮЧАВАМЕ С ОСКАР УАЙЛД, ЧЕ ПРИЕМЛИВАТА ПРОДЪЛЖИТЕЛНОСТ ЗА ЧЕТЕНЕ НА ЕДНА КНИГА Е ШЕСТ МИНУТИ; В ПРОТИВЕН СЛУЧАЙ РИСКУВАМЕ ДА ЗАБРАВИМ, ЧЕ ТАЗИ СРЕЩА Е НА ПЪРВО МЯСТО ПРЕТЕКСТ ДА НАПИШЕМ НАШАТА АВТОБИОГРАФИЯ

Задължението да говорим за нечетени книги не бива да бъде приемано отрицателно и съпътствано с тревоги и угризения. За този, който може да го изживее положително и който успее да се освободи от бремето на вината, да обърне внимание на конкретната ситуация, в която се намира, и на произтичащите от нея многобройни възможности, с отварянето на виртуалната библиотека това задължение предлага автентично пространство за творчество, което трябва да сме способни да приемем като такова с цялото му богатство.

В голяма степен точно такъв е урокът, който Оскар Уайлд ни дава в своите статии. Те засягат най-вече ситуацията в литературната критика, когато се налага да се говори за нечетени книги. Но можем да допуснем, че неговите внушения са лесно приложими и при други подобни случаи — като светски и университетски разговори например.

* * *

Оскар Уайлд, голям читател и интелектуалец с широка култура, но и решително не-читател, запознат с рисковете, които четенето поднася на образования човек, е имал куража, много преди Роберт Музил и Пол Валери, да ни предупреди за тези опасности.

Един от най-важните приноси на Уайлд към теорията на нечетенето, особено чрез новите пътища, които той отваря, фигурира в една статия, написана за вестник, на който той сътрудничи редовно — „Пал Мал Газет“. Статията е озаглавена „Да четеш или да не четеш“^[1]. Отговаряйки на една анкета за стоте най-добри книги, които би препоръчал, Уайлд предлага да се разделят елементите на колективната библиотека на три категории.

Първата обхваща книгите, които трябва да се прочетат. В нея той поставя писмата на Цицерон, Светоний, „Животът на художниците“^[2] на Вазари, Автобиографията^[3] на Бенвенуто Челини, Джон Мендевил, Марко Поло, *Мемоарите*^[4] на Сен-Симон, Момзен и „История на Гърция“^[5] от Грот. Втората категория, също толкова очаквана, включва книги, които заслужава да бъдат препрочетени — Платон и Кийтс. „В областта на поезията“ Уайлд добавя „майсторите“, а не „подражателите“; в сферата на философията — „пророците, а не учените“^[6].

Към тези две банални категории Уайлд включва и една трета, която е пълна изненада. Тя събира книги, които читателите не трябва да отварят изобщо. За него подобно действие е важно и дори трябва да фигурира в официалните цели на университетите. „Подобна мисия, отбелязва той, е абсолютно наложителна в епоха като нашата, в която се чете толкова, че няма време за възхищение и се пише твърде много, че няма време за размишление. Този, който подбере от хаоса на съвременните ни учебни програми «Стоте най-слаби книги» и го публикува, ще даде на младото поколение едно истинско и трайно предимство“^[7].

За нещастие Уайлд не ни е оставил списъка на тези сто книги, за които от особено значение е да бъдат държани настрана от студентите. Но техният списък е значително по-маловажен от самата идея, според която четенето е не само благотворен процес, но може да се окаже и вреден. До такава степен, че в други статии списъкът на отхвърлените книги изглежда безкрайно дълъг и тогава вече трябва да се говори не за стотина книги, а за цялата съвкупност. Дотолкова четенето се схваща като истинска заплаха.

* * *

Най-значимата статия на Оскар Уайлд, разкриваща недоверието му към четенето, е озаглавена „Критикът като художник“^[8]. Написана е във формата на диалог в две части. Там показва два персонажа — Ърнест и Джилбърт. И определено вторият формулира с повече яснота оригиналните позиции на автора.

Първата теза, развита от Джилбърт, има за цел да се противопостави на едно твърдение на Ърнест, че няма — включително и в най-добрите, елинските времена — критици в изкуството. Отхвърляйки тази теза, Джилбърт цитира „Поетика“ на Аристотел, за да докаже, че при гърците творчеството е било неотделимо от общата теория за изкуството и че творците са изпълнявали ролята и на критици. Това твърдение служи за въведение към изложението, където Джилбърт доказва как художествено творчество и критика не са отделни дейности.

„Ърнест: ... Твърдиш, че гърците са нация от критици на изкуството. Добре, но в какъв вид са ни оставили своята критика?

Джилбърт: Антитезата ти е напълно хазартна. Без критически дар изобщо не би съществувало художествено творчество, оправдаващо званието си. Преди малко спомена за деликатния инстинкт за предпочитание и подбор, чрез който творецът изобразява живота и му дава моментно съвършенство. Е добре, този избран дух, този прецизен нюх, какво да се пропусне и какво да се отбере, е именно критическото умение в едно от най-характерните му проявления. Човек, лишен от тази способност, не би могъл да сътвори нищо.“^[9]

Така че няма разделение между художествено творчество и критика и не би имало велико творчество, което да не включва част от критиката, както показва примерът с гърците. Но обратното също е вярно: критиката сама по себе си е форма на изкуство.

„Ърнест: По думите ти съдя, че критиката е съществена черта на творческия дух. Съгласявам се напълно с теорията ти, но какво представлява критиката извън творчеството? Имам лошия навик да чета рецензиите, отпечатвани в периодичните издания, и ми се

струва, че по-голямата част от съвременната критика няма абсолютно никаква стойност...“^[10]

Защитавайки критиците от това обвинение, Джилбърт твърди, че те са много по-образовани от авторите, които разглеждат и че критиката изисква много повече култура от художественото творчество. И в рамките на тази защита на критика като творец се появява първата възхвала на не-четенето.

„... Носи се мълва, че почти никога не изчитали докрай произведенията, поръчани им да анализират. Не е изключено този слух да е верен, най-малкото би трябвало да бъде. Ако ли не, всички критици биха станали закоравели човекомразци до сетния си дъх... Не смятам, че е нужно да се стига чак дотам. За да се разберат сортът и качеството на виното, не е наложително да се пресушава бъчвата до дъно. След половин час четене с положителност може да се определи дали една книга има достойнства или нищо не струва. Даже десет минути са достатъчни, ако човек притежава чувство за форма и стил. Кой гори от желание да броди надлъж и нашир из скучна книга? Читателят или зрителят опитва художественото произведение и това е предостатъчно, дори е разточителство, бих казал.“^[11]

Твърдението, че са достатъчни шест минути, за да се запознаеш с една книга — дори много по-малко, тъй като Джилбърт излага на преден план широко разпространеният слух, че критиците не четат произведенията, за които трябва да пишат, — излиза при защитата на критиците, понеже тяхната по-висока култура им позволява да доловят бързо същността на книгата. Така по един второстепенен начин се появява идеята за не-четене, като последното се явява един вид власт, придобита от специалистите поради особената им способност да схванат същественото. Но продължението на статията показва, че не-четенето е също и един вид дълг и че има голям риск за критика да

прекара прекалено дълго време в четене на книгата, за която говори. Впрочем и не само време би загубил при по-продължителната среща.

* * *

Преплитането, за което говори Оскар Уайлд, между изкуство и критика води под една по-слабо акцентирана форма до изразяването на истинско недоверие към четенето.

Джилбърт продължава възхвалата на критиката и твърдейки, че е по-трудно да говориш за едно нещо, отколкото да го направиш, взема примери от историята и доказва, че поетите, разказали подвизите на героите от античността, имат повече заслуги от тях. Тъй като „действието приключва с импулса, който го е породил“ и е „едно малоценно отстъпление пред факта“, „светът е изграден от поета за мечтателя“.^[12]

Когато Ърнест го оборва със собствените му думи, че ако поставиш толкова високо твореца, рискуваш да принизиш в същата степен критика, Джилбърт се връща на теорията си за критиката като изкуство:

„... Критиката сама по себе си е изкуство. И понеже художественото творчество включва критическата дарба и всъщност без нея изобщо не може да се каже, че съществува, затова критиката е творческа в най-висшия смисъл на думата. Още по-точно — критиката едновременно е творческа и независима.“^[13]

Точно идеята за *независимост* тук е определяща, защото тя разделя критиката от литературата и от изкуството, освобождавайки я от второстепенната и обезценяваща функция, в която най-често я изолират и ѝ придава истинска автономност:

„... Да. Както за произведението на поета и скулптора, така и за критиката не бива да се съди по долнопробния еталон на приликата. Критикът се намира в същото взаимоотношение към творбата на изкуството, която разглежда, в каквото е творецът към видимия свят или към невидимата сфера на чувствата и мисълта. Той даже не се нуждае от най-изтънчените средства, за да е свършен в изкуството си. Всичко би послужило за неговата мисия.“^[14]

Коментираното произведение може напълно да е лишено от интерес, без това да навреди на критичното начинание, защото в случая творбата се явява само претекст:

„И както Флобер сътворява класически шедьовър на стила от мътните любовни страсти на една никаква съпруга на дребен селски лекар от бедняшното селце Йонвил л'Аби край Руан, по подобен начин от маловажни, дори абсолютно нищожни проблеми, като да речем някоя от годишните изложби на Кралската академия, стиховете на мистър Люис Морис, романите на мосю Оне или пиесите на мистър Хенри Артър Джонс, големият критик — разбира се, ако пожелае да жертва за такива творби съзерцателните си заложи — е в състояние да създаде произведение, безукорно по красота и интелектуален финес. И наистина защо не? Скуката винаги изкушава неудържимо брилянтния стил, а глупостта е постоянен *Bestia Triumphans*^[15], който призовава мъдростта да излезе от своята пещера. За един художник с огромни творчески сили като критика какво представлява темата? Същото, което за романиста и живописеца, ни повече, ни по-малко — и той е способен да открива сюжетите си навсякъде около него. Превъплъщението е пробният камък. Не съществуват явления, състояния и предмети. Няма на света

явление и предмети, които да не внушават нещо или да не предизвикват.“^[16]

Измежду примерите, дадени от Оскар Уайлд, най-показателен несъмнено е този с Флобер, който се е ласкаел по повод на „*Мадам Бовари*“^[17], че е направил „книга от нищото“. Противно на това, което разбираме от определението за реализъм, което често му е приписвано, литературата за Флобер е автономна по отношение на света и се подчинява на свои собствени закони. Тя няма за какво да се занимава с реалността, ако и последната да присъства в случая като фон и трябва сама да си осигури нужната свързаност.

Ако Уайлд не скъсва напълно връзката между творбата и критиката, то тя се оказва чувствително разтеглена, понеже е сведена до ролята на мотив. Критичната статия трябва да бъде оценена според трактовката, която дава на този мотив, а не според това доколко му остава верен. Този второстепенен характер на обекта на критиката я приближава до изкуството — което също трябва да използва реалността само като претекст, — като същевременно изтъква превъзходството на критиката, която третира произведенията на изкуството така, както те третират реалността.

В този смисъл критичният материал не се отнася повече за творбата, отколкото романът според Гюстав Флобер се отнася за реалността. Именно на това се облекнах аз, за да го поставя на разглеждане в това есе и да се опитам да смекча вината, която се приписва на забравянето му. Шестте минути, които трябва да отделим на една книга, произтичат от категоричното отстраняване на този предлог, което препраща критиката към самата нея, т.е. към самотата ѝ, но така също, за щастие, и към способността ѝ да измисля.

* * *

Литературата и изкуството за критика са в същата второстепенна позиция, както природата за писателя или за художника. Тяхната роля не е да ѝ служат за обект, а за подтик към писане, защото единственият истински обект на критиката не е творбата, а самата тя.

Нищо не бихме разбрали от уайлдовската концепция за критиката и литературата, ако не разположим в нея на точното място творческия субект, който се оказва изведен на преден план:

„Нещо повече — понеже е най-одухотвореното лично впечатление, висшата критика според мен е по-творческа от самото творчество, след като не позволява да я третираш с някакъв външен критерий, тоест в самата критика се съдържа нейното основание за съществуване или както биха казали гърците — сама по себе си и спрямо себе си тя е предел, край.“^[18]

В крайна сметка критиката достига идеалната си форма, когато няма никаква връзка с творбата. Уайлдовият парадокс се състои в това, да направим от критиката една непреходна дейност, която не се нуждае от опора, или по-скоро радикално да променим мястото на това, върху което тя се опира. Казано по друг начин, нейният обект не е никаква творба — която и да е би свършила работа, както която и да е провинциална буржоазия би дала подтик на Флобер, — на самия критик.

„Забавлявам се винаги с глупавата суета на толкова писатели и съвременни живописци, които си въобразяват, че основната роля на критиката е да разсъждава за техните посредствени творби.“^[19]

Така критиката, прекъснала връзките си с произведението, което я възпрепятстваше и я поставяше в неудобно положение, в крайна сметка се сродява с литературния жанр, който най-ясно подчертава сюжета, т.е. автобиографията.

„Тъкмо това представлява най-висшата критика, хроника на човешката душа. Тази хроника е по-

привлекателна от историята, защото е ангажирана само с личността. По-прекрасна е от философията, защото предметът ѝ е конкретен, а не абстрактен — реален, а не измислен. Критиката е единствената цивилизована форма на автобиографията...“^[20]

Критиката е гласът на една душа и точно тази душа е нейният съкровен обект, а не преходните литературни творби, които служат за опора на това проучване. Както за Пол Валери, така и според Оскар Уайлд творбата е препятствие. Но по различни причини. При Валери творбата пречи да схванеш същността на литературата, тя е само един случаен неин елемент. При Уайлд творбата отдалечава от субекта, докато точно той е причината за съществуване на критиката. Но както за единия, така и за другия да четеш старателно — значи да се отклониш от творбата.

* * *

Да говориш за себе си — това е крайната цел, която Уайлд приписва на критиците и всичко трябва да бъде целенасочено, за да запази критиката от домогванията на произведението. Според концепцията на англичанина литературната творба, сведена до претекст („За критиката произведението на изкуството е само претекст за едно собствено произведение, като нищо не го задължава да прилича на своя претекст“^[21]) може лесно да се превърне в препятствие, ако не сме внимателни. Много от съвременните произведения не представляват никакъв интерес, но не само това е причината да не им отделяме прекалено внимание — същото важи и за признатите за велики творби. По-същественото е, че едно прекалено детайлно и пренебрегващо интересите на читателя четене рискува да го отдалечи от самия него, докато размисълът върху самия себе си оправдава критиката и може дори да я възвиси до нивото на изкуство. Да държим произведението на разстояние е лайтмотивът в размислите на Оскар Уайлд относно четенето и литературната критика. Точно тези разсъждения извеждат до провокиращата формулировка, която се

явява илюстрация на голяма част от неговото творчество: „Никога не чета книга, за която трябва да пиша критика; толкова бих се повлиял.“^[22]

Когато една книга е способна да мобилизира мисълта на читателя, тя може също и да го раздели от най-оригиналното в самия него. Парадоксът на Оскар Уайлд не засяга само лошите книги, това се отнася с още по-голяма сила и за добрите. Рискът да навлезеш в книгата, за да напишеш отзив или рецензия за нея, означава да изгубиш това, което ти е най-присъщо в хипотетичната облага за книгата, но в ущърб за теб самия.

Парадоксът на четенето е, че пътят към самия теб минава през книгата, но трябва да си остане едно преминаване. Добрият читател прибъгва към едно *прекосяване на книгите*, като знае, че всяка една от тях носи частичка от него и може да му открие пътя, ако притежава мъдростта да не се спира на този път. И точно на такъв вид прекосяване присъствахме ние при толкова различните и вдъхновени читатели като Валери, Роло Мартин... Или пък някои от моите студенти, които, схващайки един частичен елемент от творбата, за която имат само бегла представа или изобщо не я познават, предприемат свои собствени размисли, без да се притесняват за останалото и всъщност така поемат грижата да не изгубят от поглед самите себе си.

Ако от многото комплексни ситуации, анализирани дотук, запомним, че основното е да говорим за себе си, а не за книгите — или да говорим за себе си чрез книгите, защото вероятно това е и единственият начин да говорим добре за тях, — схващането за тези ситуации променя чувствително, тъй като важното е да изтъкнеш многобройните пресечни точки между произведението и самите нас, тръгвайки от няколко достъпни данни. Заглавието на творбата, мястото ѝ в колективната библиотека, личността на този, който говори за книгата, атмосферата по време на устното или писменото обсъждане — това са претекстите, измежду многото други възможни, които има предвид Уайлд. Всички те ни позволяват да говорим за самите нас, без да отделяме прекалено внимание на произведението на изкуството.

Защото последното при всички случаи се губи в обсъждането и отстъпва място на един мимолетен, халюцинационен обект — произведение-фантом, способно да събере всички проекции и което

непрекъснато се променя в процеса на изказванията. За предпочитане е да се опрем на работата върху самите нас и да се опитаме да съставим фрагменти от нашата вътрешна книга, тръгвайки от малкото елементи на наше разположение и вслушвайки се в това, което тези елементи ни казват за интимното и незаменимото вътре в нас. Себе си трябва да слушаме, а не „реалната“ книга — дори ако тази последната може да ни служи на моменти за мотив, — става дума да се отдадем на написването на самите себе си, внимавайки да не се отклоним от тази задача.

Измислицата (във всеки контекст на разговора или писането) на асимилираната книга ще бъде още по достоверна, ако е насочвана от истината за сюжета, който сме ние самите, и ако се вписва в развитието на неговата вътрешна вселена. Трябва да се страхуваме не от лъжата по отношение на текста, а от тази по отношение на нас самите. Ако тивите успяват да предложат един силен прочит на „Хамлет“, макар и напълно чужд на пръв поглед на пиесата на Шекспир, то е защото в случая те дотолкова се чувстват разглеждани под лупа в атавистичните си вярвания, че вдъхват живот на своята собствена книга-фантом, ако и тя да има преходна форма на живот.

* * *

Трябва да кажем доколко разговорите за нечетени книги (отвъд личните изказвания, с които търсим да се защитим), също толкова колкото и автобиографията, предлагат на този, който умее да използва сгодния момент, привилегировано пространство за себеоткриване. В тази ситуация на говорене или писане, освободена от принудителната необходимост да препраща към света, словото може да намери начин да каже това, което обикновено ни убягва.

Отвъд тази възможност за откриване на себе си, разговорът за нечетените книги ни поставя в центъра на един творчески процес и ни отвежда към самото му начало, тъй като позволява да се види зараждащия се сюжет в творчеството. Така преживяваме този откривателски момент на разделяне на нас самите от книгите, момент, в който, освобождавайки се най-накрая от бремето на чуждите думи, намираме сили да измислим наш собствен текст и да станем писатели.

[1] Оскар Уайлд, „Селектид журнализм“, н.к., ++, Оксфорд Юнивърсьти Прес, 2003 г., стр. 12 ↑

[2] н.к., + ↑

[3] н.к., + ↑

[4] п.к., ++ ↑

[5] н.н., - ↑

[6] ц.п., с. 12 ↑

[7] н.с.м. ↑

[8] Оскар Уайлд, „Критикът като художник“ С, 1982 г., п.к., ++

↑

[9] н.с.м., с. 79 ↑

[10] н.с.м., с. 82 ↑

[11] н.с.м., стр. 83 ↑

[12] н.с.м., с. 88 ↑

[13] н.с.м., с. 89 ↑

[14] н.с.м. с. 89 ↑

[15] Триумфът на звяра (лат.) — бел. прев. ↑

[16] н.с.м., с. 89/90 ↑

[17] п.к., с.к., ++ ↑

[18] ц.п., с. 90 ↑

[19] н.с.м., с. 90 ↑

[20] н.с.м. с. 90 ↑

[21] н.с.м. ↑

[22] Цитирано от Алберто Мангюел в „Една история на четенето“, с.к., ++, Акт Сюд, 1998 г., с. 336 ↑

ЕПИЛОГ

От анализа на всички деликатни ситуации, които разгледахме в това есе, се очертава един изход, който ще ни подготви за предизвикателствата от тоя род — а това е психологическа еволюция вътре в нас. Тя не се свежда просто до запазване на хладнокръвие, а предполага дълбока промяна на връзката ни с книгите.

Тази еволюция включва най-напред отхвърлянето на цяла поредица от забрани, най-често подсъзнателни, които тегнат над представата ни за книгите и ни карат да мислим още от ученическите ни години за тях като за неприкосновени предмети. И ако се случи нещо да променим, изпитваме чудовищно угризение.

Без да се справим със забраните, ще ни бъде невъзможно да вникнем в този безкрайно мобилен обект, какъвто е всеки литературен текст. Мобилността му е още по-голяма, когато въпросният текст е съставна част от разговор или писмено обсъждане и се променя от субективността на всеки читател и от диалога му с другите. Вникването предполага да развием особена чувствителност към всички виртуални възможности, на които текстът става носител при тези обстоятелства.

Но също така е невъзможно без предварителна работа върху личността си — да се вслушаш в себе си, в интимните резонанси, които ни свързват с всяка творба и чиито корени водят началото си от нашата собствена биография. Понеже тази среща с нечетените книги ще бъде толкова по-обогатяваща — и споделима с другите, — колкото този, който я преживява черпи вдъхновението си от най-съкровеното в себе си.

Това ново вглеждане в текстовете и в самите нас ни напомня друго подобно — това, което се очаква от една психоанализа. Тя е призвана да освободи личността от вътрешните препятствия и така да я отвори към всички възможности за творчество чрез един път, на който тя самата е господар.

* * *

Да станем творци — това е целта, към която ни водят направените тук констатации вследствие на поредицата от примери. Цел, достъпна за тези, които при вътрешното си пътуване, са се освободили от усещането за вина.

Да говорим за нечетени книги — това е истински акт на съзидание, който дори и дискретен, е също толкова достоен, колкото и редица обществено признати занимания. Вниманието, отделяно на традиционните начинания в областта на изкуството в крайна сметка пренебрегва, дори не познава други, по-непопулярни практики, тъй като последните се упражняват естествено под някаква форма на нелегалност.

При все това как да отречем, че да говорим за нечетени книги представлява автентична творческа дейност, която има същите изисквания като другите видове изкуство? За да се убедим в това е достатъчно да помислим за всички способности, които тази дейност мобилизира като тези да се вслушаме във виртуалното в произведението, да анализираме новия контекст, където то се вписва, да отделим внимание на другите в разговора и на техните реакции и да водим едно завладяващо повествование.

Да станем творци не засяга само изказванията за не-четени книги. В една по-висша степен творчеството, какъвто и да е обектът му, само по себе си включва известно откъсване от книгите. Понеже, както добре го показва Оскар Уайлд, съществува едно противоречие между четене и творчество, всеки читател поема риска, изгубен в книгата на другия, да се отдалечи от собствената си вселена. И ако коментарът на нечетените книги е вид творчество, *творчеството, обратно, предполага да не навлизаш прекалено в книгите.*

Да станем сами творци на наши лични произведения — това е нормалното и логично продължение на обучението ни за изказване по повод на нечетени книги. И това творчество бележи гигантска крачка напред в овладяването на самия себе си и в освобождаването от бремето на културата, която често за ненаучилите се да я владеят е пречка да съществуват и съответно да сътворят нещо.

* * *

Ако да се научим да говорим за нечетени книги, това е първата среща с изискванията на творчеството, по тази причина върху тези, които преподават, тежи една особена отговорност. Те трябва да изведат на преден план тази практика в личния си опит, защото те са хората, призвани да я популяризират.

И така, ако нашите студенти са запознати в ученическите си години с изкуството да четат, включително и да говорят за книгите, то умението да се изказват за нечетени книги, по необясними причини, отсъства от програмите. Като че ли никога не е подлаган на съмнение постулатът, според който трябва да си чел една книга, за да можеш да говориш за нея.

Защо тогава се учудваме на объркването им по време на изпит, когато им се налага да говорят за книга, която не „познават“ и се оказват неспособни да намерят в себе си думи, за да се изкажат?

Получава се така, понеже студентите не си позволяват да *измислят книги*, което пък произтича от факта, че преподаването не си е изиграло ролята за развенчаването на мита за задължителното четене на книги. Парализирани от респекта към текстовете и от забраната да ги променят, принудени да ги учат наизуст и да знаят какво „съдържат“, много студенти губят вътрешната си способност за спасение и отказват да извикат на помощ въображението си в ситуация, когато то би им помогнало най-много.

Да им покажем, че една книга се измисля отново при всяко четене, това означава да ги научим да се измъкват невредими и дори да извличат полза от множеството трудни ситуации. Тъй като да умееш да говориш с финес за това, което не познаваш, струва много повече от вселената на книгите. Светът на културата се отваря за тези, които притежават способността, присъща на много писатели, да скъсат връзките между изказването и неговия предмет и да говорят за самите себе си.

Това означава да ги просветлиш за основното, а именно — за света на творчеството. Какъв по-хубав подарък можем да направим на един студент от това да събудим сетивата му за изкуството да измисля, т.е. — да сътвори себе си. Всяко преподаване трябва да се опитва да

помогне на тези, за които е предназначено, да им помогне да придобият достатъчно свобода по отношение на произведенията и да станат самите те писатели или хора на изкуството.

* * *

Поради всички причини, споменати в това есе, аз ще продължавам от своя страна, без да позволявам критиките да ме отклонят от поетия път, да говоря с постоянство и душевно спокойствие, за книгите, които не съм чел.

Ако процедирам по друг начин и се присъединя към тълпата пасивни читатели, ще имам усещането, че предавам самия себе си, тъй като изневерявам на средата, от която идвам и на пътя, който съм изминал сред книгите, за да успея да творя. Ще изневеря и на призванието си в момента да помагам на другите да победят страха си от културата и да се осмелят да се откъснат от нея, за да започнат да пишат.

Издание:

Автор: Пиер Байяр

Заглавие: Как да говорим за книги, които не сме чели

Преводач: Петя Тончева Кондузова-Илиева

Година на превод: 2008

Език, от който е преведено: френски

Издание: първо

Издател: Сиела софт енд павлишинг АД

Град на издателя: София

Година на издаване: 2008

Тип: ръководство

Националност: френска

Отговорен редактор: Красимир Гетов

Редактор: Амелия Личева

Технически редактор: Божидар Стоянов

Художник: Дамян Дамянов

Коректор: Амелия Личева

ISBN: 978-954-28-0356-0

Адрес в Библиоман: <https://biblioman.chitanka.info/books/12103>

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.