

ИТАЛО КАЛВИНО
КИБЕРНЕТИКА И ВИДЕНИЯ
БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ РАЗКАЗА
КАТО КОМБИНАТОРЕН
ПРОЦЕС

Превод от английски: Никола Захариев, 1990

chitanka.info

Беседа, изнасяна в Турино, Милано, Генуа, Рим и Бари през ноември 1967 г., а по-късно в различни варианти и в други градове на Италия, ФРГ, Холандия, Белгия, Англия и Франция.

I

Всичко започнало с първия разказвач на племето. Хората вече разменяли помежду си артикулирани звуци, изхождайки от практическите нужди на своя живот; съществувал вече и диалогът с неговите задължителни правила; това бил самият живот на племето — един код с много сложни правила, по който трябвало да се моделира всяко действие и всяка ситуация. Броят на думите бил ограничен; в борбата си с многообразния и безкраен свят хората се бранели, противопоставяйки му краен брой от различно комбинирани думи. И така поведението, привичките и жестовете се повтарят едни и същи и никога различни както при събирането на кокосови орехи и диви корени, така и при лов на биволи и лъвове, при сватби за установяване на нови роднински връзки извън племето, при посвещаване в живота и смъртта. И колкото повече изборът на фрази и поведение бил ограничен, толкова повече правилата на езика и обичаите трябвало да се усложнят, за да могат да овладеят все по-нарастващото разнообразие от ситуации: на крайно оскъдния брой понятия, с които хората разполагали, отговарял всеобхватен и подробен регламент.

Разказвачът започнал да произнася думи не в очакване другите да му отговорят с други предвидими думи, а за да опитва до каква степен думите могат да се съчетават една с друга, да се пораждаат една от друга: за да извлече обяснение на света от нишката на всеки възможен разказ-дискурс, от плетеницата, която съществителни имена и глаголи, подлози и сказуеми рисуват, пущайки филизи едни от други. Образите, с които разказвачът разполагал, били малко: ягуарът, койотът, туканът, рибата или бащата, синът, зетят, чичото, съпругата, майката, сестрата, снахата; действията, които тези негови герои можели да извършват, били също така ограничени: да се раждат и умират, да се събират на двойки, да ловят риба и дивеч, да се катерят по дърветата, да изкопават дупки, да ядат, да ходят по нужда, да пушат растителни тъкани, да забраняват, да нарушават забрани, да подаряват или да крадат предмети и плодове, чийто каталог бил също така

ограничен. Разказвачът изследвал скритите възможности на собствения си език, комбинирайки и размествайки фигурите, действията и предметите, върху които тези действия могли да се прилагат; от това се получавали разкази, линейни конструкции, представляващи винаги определени връзки и съпоставки: небето и земята, водата и огъня, животни, които хвърчат и които си копаят дупки, като всеки термин имал свой комплект от атрибути и репертоар от действия. Развитието на разказите позволявало винаги само точно определени отношения между различните елементи, както и строга последователност: забраната трябва да предшества нарушението, наказанието идва след нарушението, принасянето на магически дарове — преди превъзможване на изпитанията. Фиксираният свят, заобикалящ човека от родовото общество, обсипан със знаци на лабилни съответствия между думи и неща, оживявал от гласа на разказвача и се подреждал в потока на разказа-дискурс, вътре в който всяка дума придобивала нови стойности и ги предавала на идеите и образите, означени от нея: всяко животно, всеки предмет, всяко отношение, придобива сила да върши добро и зло, сила, наречена по-късно магическа, но която бихме могли да определим като разказвателна, присъща на думата, на способността ѝ да се свързва с други думи на равнището на дискурса.

Примитивният устен разказ, както и народната приказка, предавана от поколение на поколение, за да стигне до наши дни, се моделира върху фиксирани структури, нещо като сглобяеми елементи, които обаче дават възможност за огромен брой комбинации. Изучавайки руските приказки, Владимир Пропп^[1] е стигнал до заключение, че всички те са нещо като варианти на една-единствена приказка и биха могли да бъдат разложени на определен брой разказвателни функции. Четиридесет години по-късно Клод Леви-Строс^[2], изучавайки митовете на бразилските индианци, вижда в тях система от логически операции с предпоставени елементи, които е възможно да бъдат изследвани по математическия метод на комбинаторния анализ.

Както виждаме, народната фантазия не е безбрежен океан, но и не бива да бъде смятана за резервоар с определена вместимост: при еднакво равнище на цивилизация разказвателните действия — също като аритметическите — не могат да бъдат много различни у един или

друг народ; но онова, което се изгражда на базата на тези елементарни действия, може да ни даде възможност за безброй комбинации, пермутации и трансформации.

Но дали това важи само за устните разказвателни традиции, или може да бъде приложено и към литературата в цялата ѝ сложност и разнообразие от форми? Още през двадесетте години руските формалисти бяха започнали да анализират съвременни разкази и романи, разлагайки комплексната им структура на функционални сегменти: днес във Франция семиологичната школа на Ролан Барт^[3], след като наточи инструментите си върху структурите на рекламата и на модните журналы, се зае най-сетне с художествената литература и посвещава брой 8 на списание „Комюникацион“ на структурния анализ на разказа. Естествено, материалът, който най-лесно се поддава на подобен род анализ, и днес си остават различните популярни разказвателни форми; и ако навремето русите проучваха разказите за Шерлок Холмс, то днес тези за Джеймс Бонд предлагат най-подходящ илюстративен материал на структуралистите. Но това е само първото стъпало на граматиката и синтаксиса на художествения разказ: комбинативната игра на разказвателните възможности надхвърли бързо границите на съдържанието, за да постави въпроса за отношението на онзи, който разказва, към разказваната материя и към читателя — т.е. навлизаме в по-трудната проблематика на съвременната художествена проза. Неслучайно френските структуралистични изследвания вървят заедно — а понякога съвпадат в едни и същи лица — с творческия труд на писателите от групата „Тел Кел“, за които — парафразирам определенията на един техен оторизиран тълкувател — писането, вече не се състои в разказването, а в казването, че се разказва, и това, което се казва, се идентифицира със самия акт на казването, психологическата личност се заменя с една лингвистична или направо граматична личност, определена единствено от мястото ѝ в дискурса. И тези резултати от една литература на квадрат и на куб, каквато е френската литература, последвала „новия роман“ отпреди десет години, и за която един друг техен представител предложи етикета „скриптурализъм“, също могат да бъдат сведени до определен брой логико-лингвистични или по-скоро синтактико-риторични действия, които от своя страна да се

поддават на схематизиране в колкото по-общи, толкова по-малко сложни формули.

Няма да навлизам в технически подробности, на каквито бих могъл да бъда само неупълномощен и не твърде меродавен изразител; моето намерение е да обобщя състоянието на нещата, като свържа помежду им няколко появили се неотдавна студии, и да потърся мястото им в рамките на някои общи размишления. В начина, по който днешната култура вижда света, съществува тенденция, която се проявява едновременно на много места: светът в различните му аспекти бива виждан все повече като квантова, отколкото като непрекъсната величина. Терминът „квантов“ употребявам в математическия му смисъл на величина, състояща се от отделни части. Днес сме склонни да виждаме мисълта — която до вчера ни се струваше нещо течно, извикващо у нас или линейни образи (река, която тече, нишка, която се разплита), или пък мъгляви образи (нещо, подобно на облак), именно поради което бе наричана „дух“ — като серия от разделени състояния, комбинации от импулси върху определен, краен (огромен, но все пак краен) брой сетивни и контролни органи. Електронните мозъци, макар засега да са далеч от възможността да възпроизвеждат всички функции на човешкия мозък, все пак са вече в състояние да ни дадат убедителен теоретичен модел на най-сложните процеси на нашата памет, на умствените ни асоциации, на нашето въображение и нашето съзнание. Шенън, Винер, Нойман^[4] промениха коренно представите за нашите умствени процеси. На мястото на онзи променлив облак, който носехме в главите си до вчера и за чието съгъстяване и разпръскване се опитвахме да си дадем сметка, описвайки неосезаеми психически състояния и прозрачни душевни пейзажи — на мястото на всичко това днес чуваме преминаващите светкавично сигнали на преплетените вериги, свързващи релетата, диодите и транзисторите, с които е претъпкана нашата черепна кутия. Известно ни е, че също както никой играч на шах не ще може да живее толкова дълго, че да изчерпи всички комбинации от възможни ходове на тридесет и двете фигури на шахматната дъска, така и — имайки предвид, че нашият ум представлява шахматна дъска със стотици милиарди фигури — един живот, траещ колкото самата вселена, няма да стигне да се изиграят на нея всички възможни партии. Но знаем също така, че всички ходове са

имплицитни спрямо общия код на умствените партии, чрез които всеки от нас формулира във всеки момент своите мълниеносни или мързеливи, мъгляви или кристални мисли.

Бих могъл да кажа, че изброимостта, крайното им число, надделява над неопределеността на възприятията, които не се поддават на измерване и определение, но има опасност подобна формулировка да ни даде опростяваща представа за това как действително стоят нещата, докато всъщност е вярно тъкмо обратното: всеки аналитичен процес, всяко деление на части, ни дава все по-усложняваща се представа за света, така както Зенон^[5], отказвайки да приеме пространството като непрекъснато, е открил в линейното разстояние между костенурката и Ахил едно безкрайно подразделяне на междинни точки. Но математическата сложност може да бъде превъзможната моментално от електронните мозъци. Техният код от две цифри може да прави моментални изчисления с недостъпна за човешкия мозък сложност; на тях им е достатъчно да знаят да броят на два пръста, за да почнат светкавично да бълват матрици с астрономически числа. Едно от най-смелите интелектуални достижения на средновековието — „арс комбинаториа“, изкуството да се комбинира, разработено от каталонския монах Раймунд Лулий^[6] — едва днес намира пълната си актуалност.

Протичащият днес процес представлява реванш на непрекъсваемостта, делимостта и комбинативността над всичко онова, което някога течеше плавно и непрекъснато, като гама от затъмняващи се една друга отсенки. Деветнадесетият век — от Хегел до Дарвин — видя триумфа на историческия и биологическия континуитет, превъзможващ всички скокове на диалектическите антитези и на генетичните мутации. Днес тази перспектива е променена от корен: в историята не следим вече хода на един дух, иманентен на онова, което става в света, а кривите на статистическите диаграми; историческите изследвания все повече се математизират. А що се отнася до биологията, Уотсън и Крик^[7] ни посочиха, че предаването на характерните черти на вида се състои в удвояването на определен брой спирални по форма молекули, образувани от определен брой киселини и основи: безкрайното разнообразие на формите на живот може по този начин да бъде сведено до комбинацията на определен брой

кванти. И в тази област теорията на информацията налага своите математически модели.

Родена и развила се на друга почва, структурната лингвистика върви към установяване на една игра на съпоставяне, проста като теорията на информацията. И лингвистите започнаха да разсъждават посредством кодове и послания, опитвайки се да установят ентропията на езика във всичките му пластове, включително в литературния.

Човекът започва да разбира как се, демонтира и монтира най-сложната и най-непредвидима от всички негови машини: езикът. Днешният свят, сравнен с онзи, който е обкръжавал първобитния човек, е много по-богат на думи, понятия и символи, много по-сложни са и употребите им в различните езикови пластове. С трансформационните математически модели американската школа на Чомски^[8] изследва дълбоката структура на езика, корените на логическите процеси, които може би представляват вече не историческа, а биологическа характерна черта на човека. Френската структурна семантика на А. Ж. Гремас^[9] от своя страна прилага крайно опростена схема на логически формули, с които анализира разказвателността на всеки дискурс, свеждайки го до отношение между „актанти“.

След интервал от тридесетина години и в Съветския съюз се възроди една неоформалистична школа, прилагаща кибернетичните изследвания и структурната семиология в литературния анализ. Оглавявана от математика Колмогоров^[10], тази школа извършваше прецизни академични изследвания, основани върху изчисляването на вероятността и количеството информация в поетичните текстове.

Друг един допир между математика и литератора се осъществява във Франция под знака на развлечението и шегата. Става въпрос за групата „Ouvroir de Litterature potentielle“ — УЛИПО („Работилница за потенциална литература“), основана от Реймон Кьоно^[11] и неколцина негови приятели математици. Тази почти нелегална група от десетина души е наследница на т.нар. „Академия по патафизика“ — кръжок, основан от Алфред Жари като своего рода академия на интелегентската подигравка, чиито изследвания върху математическата структура на секстината у провансалските трубадури обаче са не по-малко строго научни от тези на съветските кибернетици. Нека не забравяме, че Кьоно е автор на един труд, озаглавен „сто

хиляди милиарда стиха“, който прилича повече на рудиментарна машина за изграждане на различни видове сонети, отколкото на книга.

Дали, след като веднъж сме установили методите и сме възложили на един компютър да извършва съответните действия, ще се роди най-сетне машината, способна да замести поета или писателя? Ще имаме ли машини, способни да замислят и съставят стихове и романи, така както имаме машини, които анализират, превеждат и резюмират литературни текстове?

Онова, което ни интересува, не е толкова дали този проблем е разрешим практически — тъй като и без това не би било рентабилно да се произведе толкова сложна машина, — колкото теоретичната ѝ осъществимост, която може да ни разкрие цяла серия от необикновени предположения и догадки. Но нямам предвид машина, способна да произвежда „серийна“ литературна продукция, сама по себе си механична; думата ми е за творяща машина, която да може да пресъздава върху листа всички онези елементи, които сме свикнали да смятаме за ревниво пазени атрибути на интимната душевност, на преживения опит, на непредвидимите смени в настроението, на вътрешните въодушевления, терзания и проблясъци. Какво друго са те, ако не също толкова на брой лингвистични полета, чиито пермутационни качества, лексика, граматика и синтаксис можем много добре да установим?

Какъв би бил стилът на един литературен автомат? Мисля, че истинското му призвание би бил класицизмът: пробният камък за една електронно-поетична машина ще бъде производството на традиционни творби, на стихове със затворени метрични форми, на романи, построени по всички правила на изкуството. В този смисъл начинът, по който литературният авангард използваше електронните машини, е все още прекалено човешки. При тези опити машината, преди всичко в Италия, е инструмент на случайността, на формалното деструктуриране, на отричането на обичайните логически връзки, бих казал, че тя все още си остава типичен лиричен инструмент, обслужващ една типично човешка необходимост: производството на безпорядък. Истинската литературна машина ще бъде онази, която сама ще почувствува нуждата да произвежда безпорядък, но вече като реакция на едно свое по-ранно производство на порядък, машина, която ще започне авангардно производство, за да деблокира

собствените си електрически вериги, претоварени от прекалено дълго производство на класически произведения. Всъщност, тъй като развитието на кибернетиката върви към създаване на машини, способни да се учат, да променят собствените си програми, да развиват собствената си възприемчивост, нищо не ни пречи да предвидим създаването на машина, която в даден момент да почувствува недоволство от собствения си традиционализъм и да започне да предлага нови разбирания за писмото, да обърне с главата надолу собствените си кодове. За да задоволи критиците, които изследват сходството между литературните и историческите, социалните и икономическите явления, машината би могла да свърже промените в собствения си стил с вариациите на определени статистически показатели за производството, националния доход, военните разходи и разпределението на ключовите постове в управлението. Именно това би била литературата, отговаряща на една теоретична хипотеза, т.е. най-сетне *Литературата*.

[1] Владимир Яковлевич Пропп (1895 — 1970) — съветски учен, изследовател на фолклора — Б.р. ↑

[2] Клод Леви-Строс (род. 1908 г.) — френски антрополог и етнолог. — Б.р. ↑

[3] Ролан Барт (1915–1980) — френски критик и семиолог. — Б.р. ↑

[4] Клод Илууд Шенън (род. в 1916 г.), Норбърт Винер (1894–1964), Йоханес Фон Нойман (1903–1957) — американски математици, създатели на съвременните теории на математиката — Б.р. ↑

[5] Зенон Елисейски (ок. 490 — 430 г. пр.н.е.) — древногръцки философ: чрез своите „апории“ отрича мислимостта и реалността на множествеността на нещата и на тяхното движение. — Б.р. ↑

[6] Реймунд Лулий (1235 — 1315) — каталонски теолог и философ. — Б.р. ↑

[7] Уотсън, Крик и Уилкинс — лекари-биолози, носители на Нобелова награда за медицина (1962 г.) — Б.р. ↑

[8] Ноам Чомски (род. в 1928 г.) — американски лингвист. — Б.р. ↑

[9] Алжирдас Жюлиен Гремас (род. в 1917 г.) — френски лингвист и семиотик. — Б.р. ↑

[10] Андрей Николаевич Колмогоров (1903–1975) — съветски математик, автор на трудове по реален анализ, математическа логика, статистическа теория на турбулентността, кибернетика. — Б.р. ↑

[11] Реймон Кьоно (1903–1976) — френски романист, поет и математик. — Б.р. ↑

II

Ето че някои от вас ще запитат защо обявявам с такъв тържествуващ тон перспективи, които предизвикват у по-голямата част от литераторите съзливни ридания, съпровождани с викове на омраза и отвращение. Причината е в това, че макар повече или по-малко смътно, винаги съм знаел, че нещата стоят именно така, а не както обикновено се смяташе. Различните естетически учения поддържаха, че поезията била въпрос на вдъхновение, слязло от не знам какви си висоти, или бликаща от не знам какви си дълбочини, или пък чиста интуиция, или не съвсем идентифициран момент от живота на духа, или пък глас на времето, посредством който световният дух решава да говори чрез поета, или огледално отражение на социалните структури, които посредством неизвестен оптически феномен се отразяват върху страницата, или пък пряко заснемане на психологията на дълбините, което позволява да разкрием образите на индивидуалното или колективното подсъзнание, въобще нещо непосредствено, автентично и глобално, което кой знае как се появява, с две думи — нещо еквивалентно, символичен хомолог на нещо друго. Но в тези теории винаги оставаше празнина, която те не знаеха как да запълнят, една тъмна зона между причината и следствието: как се стига до писаната страница? По какви пътища душата, историята, обществото или подсъзнателното се превръщат в наниз от черни редове върху бялата страница? По този въпрос мълчаха и най-значимите естетически теории. И ето че аз се чувствавах като човек, попаднал по недоразумение сред хора, обсъждащи неща, които не го засягат: литературата, такава, каквато я познавах аз, бе упорита серия от опити да се накара една дума да застане зад друга, следвайки определени правила (най-често и неопределени, и неопределими), които обаче могат да бъдат извлечени от серия примери, протоколи, правила, които сме си измислили за случая, т.е. които сме почерпили от други правила, следвани от други братя по перо. И в тези действия личността, моят явен или скрит Аз, се разпада на един Аз, който пише,

и на друг, който стои зад гърба на Аз-а, който пише, и в един митичен Аз, който служи като модел на пишещия Аз. В процеса на писането личността на автора се разединява: така наречената „личност“ на писателя е имплицитна на акта на писане, тя е продукт и начин на писането. И една електронна машина, в която би била заложена подходяща за случая инструкция, ще може да изгради върху листа отчетлива, определена „личност“ на писател или пък би могла да бъде настроена по начин да може да предава своята „личност“ в развитие и да я променя с всяка творба. Писателят, такъв, какъвто бе досега, вече представлява електронна съчиняваща машина или е такава, когато „функционира“ добре: онова, което романтичната терминология обозначаваше като гений, талант, вдъхновение или интуиция, не е нищо друго, освен способност да се открива верният път емпирично, по нюх, по преки пътеки там, където машината би следвала един едновременно системен и осъзнат, мигновен, но и многопосочен маршрут.

След като процесът на литературното съчиняване бъде демонтиран и отново монтиран, решаващият момент ще бъде четенето. В този смисъл, макар и поверена на машината, литературата ще продължи да бъде привилегирован кът на човешкото съзнание, едно разгъване на потенциалните възможности, съдържащи се в системата от знаци на всяко общество и на всяка епоха: творбата ще продължава да се ражда, да бъде оценявана, унищожавана или непрекъснато възобновявана в контакта с омото, което чете; онова, което ще изчезне, е фигурата на автора, този персонаж, на когото продължаваме да придаваме неприсъщи нему черти, автора, чиито сетивни и тълкувателни възможности са по-силно развити от средното ниво и който излага непрекъснато на показ своята душа през душите на другите, автора — този анахроничен герой, носител на послания, водач на съзнанията лектор на сбирките на културните дружества. Ритуалът, който извършваме и на настоящата сбирка, би бил абсурден, ако не му придадем смисъла на погребална церемония за придружаване на фигурата на автора до жертвената клада и за честване на вечното възкръсване на литературната творба; ако не бихме могли да придадем на нашата сбирка малко нещо от ликуването по време на погребалните банкети, на които древните са възобновявали контакта с онова, което остава да живее.

И така, нека изчезне авторът — това галено дете на несъзнателното, за да отстъпи мястото си на един по-съзнателен човек, комуто е известно, че авторът е само една машина, и който ще знае как функционира тя.

III

Надявам се, че с казаното успях да обясня достатъчно ясно защо с чисто сърце и без съжаление констатирам, че моето място може да бъде заето много добре от машина. Но сигурно мнозина от вас няма да бъдат много убедени в моето обяснение и ще сметнат, че моето открито себеотричане, този отказ от писателските прерогативи не са плод на любовта към истината, че аз все пак не го намирам за справедливо и че под него се крие нещо друго; вече усещам как търсите зад отношението ми не чак дотам ласкателни мотивировки. Нямам нищо против подобно разследване: под всяка идейна позиция може да се открие пружината на практическия интерес, а по-често и на най-елементарна психологическа мотивировка. Да видим каква е моята психологическа реакция, като приемем, че писането е само комбинаторен процес от дадени елементи: е, добре, онова, което изпитвам инстинктивно, е чувство на облекчение и сигурност. Същото чувство на облекчение, на сигурност, което изпитвам, когато едно привидно неопределено и неясно пространство се окаже с точна геометрична форма, всеки път, когато, затрупан от лавина събития, успея да различа в тях серии от факти и да направя избор сред краен брой възможности. Пред зашеметяващия вихър на неизброимото, некласифицируемото, непрекъснатото предпочитам сигурността на крайното, систематизираното, ясно определеното. Защо? Не стои ли на дъното на това мое поведение страхът от неизвестното, едно желание да огранича моя свят, да се свия в черупката си? Моята позиция, афиширана като дръзка и нетрадиционна, като „демитологизираща“, оставя обаче място за съмнение, че всъщност е продиктувана от интелегентска агорафобия, че е заклинание за защита от вихрите, с които литературата е в непрекъсната борба.

Нека сега се опитаме да погледнем нещата от обратната им страна. Това винаги е най-добрият начин да не остане човек в плен на спиралата на собствените си мисли. Казахме, че литературата е изцяло имплицитна на езика, че е само пермутация на краен брой елементи и

функции. Но дали напрежението в литературата не е всъщност непрекъснатото усилие да излезе тя извън това крайно число, не се ли опитва тя непрестанно да каже нещо, което не знае как да изрази, нещо, което не може да се каже, нещо, което не знае, което не може да се научи? А едно нещо не може да се знае, когато думите и понятията, нужни, за да бъде то казано и мислено, не са били още употребени в тази позиция, не са били разположени в този ред и смисъл. Битката, която води литературата, е именно в усилието ѝ да излезе извън границите на езика; тя винаги се стреми да надхвърли рамките на изразимото; двигателят на литературата е в зова на онова, което е извън речника.

Племенният разказвач „реди“ фрази, образи: малкият син се загубва в гората, вижда далечна светлинка и върви, върви, приказката се разплита от дума на дума, но накъде ни води? Към точката, в която нещо още неизказано, нещо, което само смътно сме предчувствували, се разкрива, върху нас се нахвърля и ни разкъсва вещицата човекоядка: срещнали сме съдбата. В гората на приказките, като шумолене на вятър, преминава тръпката на мита.

Митът е скритата част на всеки разказ, неговата подземна част. Тя е все още неизследвана, все още ни липсват думите, за да стигнем до нея. За да бъде разказан митът, не е достатъчен гласът на разказвача на всекидневните събирания на племето, необходими са определено място и историческо време, тайни сбирки; словото не достига, нужен е сборът от поливаленти знаци, т.е. ритуалът. Митът живее не само от словото, но и от мълчанието: премълчаваният мит присъствува в примитивния разказ, във всекидневните думи; той е езиков вакуум, който всмуква думите във вихъра си и дава форма на приказката.

Но какво друго е езиковият вакуум, ако не следа от табу, от забрана да се говори за нещо, да се произнасят някои имена, следа от древна или съвременна възбрана? Литературата върви по самата граница на забраните или прекрачва техните бариери, тласка ни да кажем онова, което не е могло да бъде казвано, води до откриване, което винаги е преоткриване, на думи и случки, заличени от колективната и индивидуалната памет. Затова митът въздейства върху приказката като репетитивна сила, принуждава я да се върне по утъпкания от самата нея път тъкмо когато изглежда, че се е запътила към неznайни страни.

Подсъзнанието е морето на неизказуемото, на прогоненото извън границите на езика, на отстраненото от прастари възбрани. И докато литературата не избави тези територии и не ги върне към всекидневната словесна употреба, подсъзнанието ни ги нашепва — в сънищата, в грешките, в моментните асоциации — с думи, взети на заем, откраднати символи и езикова контрабанда.

Силата на съвременната литература е в съзнанието ѝ, че дава думата на всичко, останало неизказано в общественото и индивидуалното подсъзнание. Това е нейното вечно предизвикателство. Защото колкото повече нашите домове стават по-светли и богато уредени, толкова повече те се препълват с видения; „бляновете“ за прогрес и рационалност се навещават от кошмари. Шекспир ни предупреждава, че триумфът на Възраждането не е заличил виденията на средновековието, които се надвесват от кулите на Дънсинеин и Елсинор; на върха на Просвещението се появяват маркиз Дьо Сад и „черният роман“; Едгар По слага началото едновременно на естетизма и на масовата литература, давайки име и измерение на призраците, които пуританска Америка носи със себе си; с Лотреамон^[1] избухва синтаксисът на въображението, визионерският свят на „черния роман“ се разширява до размерите на Страшен съд; сюрреалистите откриват в автоматичните асоциации на думи и образи един обективен разсъдък, противоречащ на логиката на нашия ум.

Не е ли това триумфът на ирационалното? Или пък е нашият отказ да вярваме, че ирационалното съществува, че въобще нещо съществуващо може да бъде смятано за чуждо на логиката на нещата, макар да се изплъзва от логиката на нашия ограничен, отбранителен и самозван рационализъм, породен от историческите условия и обстоятелства?

Ето ни пренесени сред един идеологически пейзаж, доста различен от онзи, който си бяхме избрали за местожителство, сред релетата и диодите на електронните машини. Но наистина ли сме много далеч от него?

[1] Изидор Дюкас, граф дьо Лотреамон (1846–1870) — френски писател, предвестник на сюрреализма. — Б.р. ↑

IV

В центъра на най-съвременната и убедителна естетическа теория стоят отношенията между комбинативната игра и подсъзнанието в художественото творчество — една формулировка, която черпи сокове както от психоанализата, така и от практическия опит в изкуствата и литературата. Известно е, че що се отнася до изкуствата и литературата, Фройд е бил човек с традиционни вкусове и не ни е оставил в тази област насоки на висотата на своя гений. Едва един от последователите му, историкът на изкуствата Ернст Крис, изведе на преден план, като ключ на една възможна естетика на психоанализата, труда на Фройд върху игри с думи; друг гениален историк на изкуствата Ернст Гомбрич разви тази идея в труда си „Фройд и психологията на изкуството“.

Насладата на вица, каламбура и другите игрословици се получава според имплицитните на езика възможности за пермутации и трансформации; изходна точка тук е насладата, която ни дава всяка комбинативна игра; в даден момент сред множеството комбинации на думи със сходно звучене една от тях придобива специално качество, способно да предизвика смях; понякога случайното съчетание на понятия предизвиква неочаквано използване на подсъзнателната идея. Тя е лежала дотогава полузаровена на дъното на нашето съзнание или пък е била само отстранена от него и може да се появи на повърхността, ако е предизвикана не от наше намерение, а от обективен процес.

Подходът при изкуствата и поезията — казва Гомбрич — е аналогичен на този при играта на думи; всъщност тъкмо детското удоволствие от комбинаторната игра тласка художника да изпробва разполагане на линии и цветове, а поета — да експериментира съчетаване на думи; в даден момент щраква машинката, чрез която една от получените комбинации, следващи автоматичния си механизъм, независимо от каквото и да било търсене на значение или ефект на друго ниво, придобива неочакван заряд или предизвиква

непредвиден ефект, до който съзнанието не стига преднамерено: едно подсъзнателно значение или само подсказване на подсъзнателно значение.

Ето че двата маршрута, следвани от моите разсъждения, се събраха: вярно е следователно, че литературата е комбинаторна игра, която черпи от възможностите, скрити в собствения ѝ материал, независимо от личността на поета, но това е игра, в даден момент придобиваща неочаквано значение, което не е обективно за езиковия пласт, в който сме се движили, а е дошло от друг пласт и е способно да вкара в играта нещо, което вълнува на друго равнище автора и обществото, към което той принадлежи. Литературната машина може да извършва всички възможни пермутации в даден материал: поетичният резултат обаче ще бъде единствено особеният ефект от една от тези пермутации върху човека, притежаващ съзнание и подсъзнание — т.е. върху емпиричния и историческия човек. Това е шокът, който се проявява само дотолкова, доколкото около съчиняващата машина бродят скритите за индивида и за обществото видения.

И ако се върнем отново към племенния разказвач, ще го видим да продължава невъзмутимо да пермутира ягуари и тукани до момента, в който от една от тези безобидни историйки внезапно изскочи ужасно откритие: един мит, който изисква да бъде изречен тайно, на свещено място.

Но ето сега си давам сметка, че това мое заключение противоречи на най-авторитетните тези за отношението между мит и приказка: досега винаги се е твърдяло, че приказката, т.е. примитивният разказ, идва след мита, като го покварява и вулгаризира, или пък че приказката и митът съществуват редом и се противопоставят като различни функции на една и съща култура. А логиката на моите разсъждения — докато нови, по-убедителни доказателства не я опровергават — води до заключение, че създаването на приказката предхожда митотворчеството: митичната стойност е нещо, което можем в последна сметка да срещнем само като продължаваме упорито играта с разказвателните функции.

Откритият по посочения начин мит моментално проявява склонност да изкристализира, да приеме стабилни форми, минава от митотворческата към ритуалната фаза — от ръцете на разказвача към

ръцете на племенните институции, натоварени със запазването и чествуването на митовете. Системата от знаци на племето се нагажда към мита, определен брой знаци стават табу и примитивният разказвач не може да си служи пряко с тях. Той продължава да се върти наоколо им, откривайки нови композиционни развития, докато сред тази своя методична работа не се натъкне на ново просветление на подсъзнателното и забраненото, което принуждава племето да смени отново своята система от знаци.

В тези рамки функцията на литературата се променя според ситуацията: за дълги периоди тя сякаш работи за освещаването, за утвърждаването на ценностите, за приемането на авторитета; в определен момент обаче нещо прещраква в механизма и литературата става инициатор на процес в обратна посока, водещ към отказ нещата да се движат и изказват така, както са били виждани и разказвани малко преди това.

Това е главната тема на книгата „Двете напрежения“, в която са събрани неиздадените бележки на Елио Виторини^[1]. Според Виторини досега литературата е била прекалено верен „съзаклятник на природата“, т.е. споделяла е погрешното схващане за неизменността на природата, за една природа-майка, докато нейната истинска стойност се проявява в моментите на критика на света и на начина, по който го възприемаме. В една от може би окончателно редактираните глави Виторини, изглежда, поставя основите на студия за мястото на литературата в човешката история. Когато се раждат писмото и книгите — твърди той, — човечеството е вече разделено: от една страна, цивилизован свят, хората, преминали първи в неолита, и от друга — останалите, т.нар. диваци, тези, които са си още в палеолита и които неолитите вече не признават за свои прародители.

Неолитите приемат, че всичко е било така открай време, както вярват, че и открай време са съществували господари и роби. Писмената литература носи по рождение тежкия товар да освещава, да утвърждава съществуващия ред. Тя се освобождава от този товар много бавно, в течение на хилядолетия, като се превръща в частен факт, което дава възможност на поетите и писателите да изказват собствените си терзания, да ги изваждат „на бял свят“ от своите съзнания. Литературата стига до това състояние — добавям аз — посредством комбинаторни игри, които в определен момент се

зареждат с предсъзнателни заряди, на които дават най-сетне гласност; и по този път на свободата, разчистен от литературата, хората добиват критичен дух, който предават на културата и на колективната мисъл.

[1] Елио Виторини (1907–1966) — италиански писател, автор на социални романи, теоретик на литературата и езика, тънък стилист. — Б.р. ↑

V

Във връзка с този двойствен аспект на литературата мисля, че в заключение много добре ще прилегне да спомена труда на Ханс Магнус Енценсбергер^[1] „Топологически структури в съвременната литература“. Той прави преглед на многобройните случаи на лабиринтни разкази от древността до Борхес и Роб-Грийе, на онези разкази, вместени един в друг като руските матрьошки, и се замисля над настойчивостта, с която съвременната литература се занимава с тази тема. Енценсбергер рисува образа на един свят, в който е лесно да се загубиш и в който опитите да откриеш отново вярната посока, придобиват особена стойност на нещо като обучение за оцеляване. „Всяко ориентиране — пише той — предполага дезориентиране. Само онзи, който се е загубвал, може да открие верния път. Но тези игри на ориентиране са същевременно и игри на дезориентиране. В това именно е тяхната привлекателност и техният риск. Лабиринтът е създаден, за да може онзи, който влезе в него, да се загуби и да блуждае. Но лабиринтът е също така предизвикателство за посетителя да пресъздаде неговия план и да превъзмогне властта му. Ако успее, той ще е разрушил лабиринта; лабиринтът съществува за оня, който го е преминал.“ И Енценсбергер заключава: „В момента, в който една топологична структура се представя като метафизична, играта губи диалектичното си равновесие и литературата се превръща в средство, целящо да ни покаже, че светът е по същество непроницаем, че не е възможно абсолютно никакво общуване. По този начин лабиринтът престава да бъде предизвикателство за човешкия интелект и се превръща в автентичен отпечатък на света и обществото.“ Казаното от Енценсбергер може да бъде разпространено и върху всичко онова, което днес, след Нойман, виждаме в литературата и културата като математическа комбинаторна игра. Играта може да функционира било като предизвикателство за разбирането на света, било като разубеждение да се вникне в него: литературата може да въздейства както в критичен смисъл, така и в смисъл на утвърждаване на

установения ред. Границата невинаги е добре очертана; бих казал, че в това отношение решаващо значение придобива начинът, по който тя бива четена: от читателя зависи дали литературата ще разгърне своята критична сила и това може да стане, независимо от намеренията на автора.

Надявам се, че това именно е смисълът, който може да бъде даден на последния написан от мен разказ, поместен на края на новата ми книга „Те-нулево“. В разказа се говори как Александър Дюма извлича романа си „Граф Монте Кристо“ от един хиперроман, съдържащ всички възможни варианти на историята на Едмон Дантес. В една глава на „Монте Кристо“ Едмон Дантес и абат Фариа са затворници. Седнали да съставят план за бягство, те обсъждат кой от възможните варианти ще бъде най-добър. Абат Фариа прекопава тунели, за да се измъкне от крепостта, но винаги бърка посоката и се озовава в килии все по-дълбоко под земята; въз основа на грешките на Фариа Дантес се опитва да начертае план на крепостта Докато Фариа се стреми да си представи идеалното бягство копаейки слепешком, Дантес се опитва да си представи идеалния затвор, от който е невъзможно да се избяга. Неговите разсъждения са обяснени в следния пасаж, който ще ви прочета: „Ако успея по мисловен път да създам крепост, от която е невъзможно да се избяга, то тази измислена крепост ще бъде еднаква с действителната — и в такъв случай е сигурно, че никога не ще се измъкна оттук, но поне ще бъдем спокойни, че сме тук, защото не можем да се намираме другаде. Ако ли пък създам крепост, от която бягството е още по-невъзможно, отколкото от тази, това ще означава, че възможност за бягство оттук съществува: за да открием тази възможност, ще бъде достатъчно да се намери точката, в която измислената крепост не съвпада с действителната.“

Това е най-оптимистичният край, който успях да дам на моя разказ, на моята книга и на настоящата беседа.

[1] Ханс Магнус Енценсбергер (род. в 1929 г.) — западногермански поет и критик, инициатор и духовен водач на литературно политическите младежки вълнения в края на 60-те години. — Б.р. ↑

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.