

ИТАЛО КАЛВИНО
РАВНИЩА НА
ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА В
ЛИТЕРАТУРАТА

Превод от английски: Никола Захариев, 1990

chitanka.info

Доклад на международна конференция на тема „Равнища на действителността“, състояла се във Флоренция през септември 1978 г., с участие на философи, историци на науката, физици биолози, неврофизиолози, психолози, лингвисти и антрополози от Англия, САЩ, Франция и Италия.

Различни равнища на действителността съществуват и в литературата. Нещо повече, литературата се основава именно върху отличаването на различни равнища на действителност и би била немислима без осъзнаване на това отличаване. Литературната творба би могла да бъде операция на писмената дейност, обхващаща едновременно няколко равнища на действителност. От тази гледна точка разсъждението върху литературната творба не би било безполезно за учения и за философа на науката.

В литературната творба различни равнища на действителност могат или да съществуват едновременно, оставайки отделени и различни, или да се слоят, споят и обединят, постигайки хармония между противоречията си, или пък да образуват избухлива смес. Театърът на Шекспир ни дава няколко много ясни примера в това отношение. Като пример за отделяне на различни равнища е достатъчно да вземем „Сън в лятна нощ“, където възлите на сюжета са съставени от междинни секции на три равнища на действителност, които обаче остават добре разграничени: 1) героите от висш ранг в двора на Тезей и Хиполита; 2) свръхестествените герои Титания, Оберон и Пък; 3) комичните плебейски герои Кросното и другарите му. Това трето равнище граничи с животинското царство, което може да бъде считано като четвърто равнище, в което Кросното влиза по време на превръщането си в магаре. Можем да включим и още едно равнище — представянето на драмата „Пирам и Тизба“ — т.е. театър в театъра.

„Хамлет“ от своя страна представлява своего рода късо съединение или вихрушка, която всмуква различните равнища на действителност, чиято непримиримост поражда драмата. Тук е и

призракът на бащата на Хамлет с неговия повик за справедливост, т.е. нивото на древните ценности, рицарските благодетели с техните морални закони и вярвания в свръхестественото; тук е и равнището, което бихме могли да наречем „реалистично“ на „гнилото в Дания“, т.е. в двореца Елсинор; равнището на вътрешния мир на Хамлет, т.е. онова съвременно психологическо и интелектуално съзнание, което е голямата новост в тази драма. За да държи вкупом тези три равнища, Хамлет се маскира зад едно четвърто — езиковата бариера на симулираната лудост. Но симулираната лудост предизвиква — като по индукция — истинска лудост и равнището на лудостта абсорбира и отстранява един от малкото останали положителни елементи, нежността на Офелия. И в тази драма откриваме театър в театъра: представлението на актьорите, което е равнище на реалност само за себе си, отделено от другите и все пак въздействащо върху им.

Ограничих се с отличаването на различни нива на действителност вътре в една творба, взета като свят за себе си. Но не можем да спрем дотук. Трябва да разгледаме творбата в нейното естество на продукт, в отношението ѝ с външния свят, във времето на нейното създаване и постройка и във времето, в което се възприема от нас. Във всички епохи и във всички литератури намираме творби, които в даден момент се обръщат към себе си, наблюдават себе си в акта на създаването си, осъзнават материалите, от които са изградени. И ако вземем за пример отново Шекспир, ще видим в последното действие на „Антоний и Клеопатра“ как Клеопатра, преди да се самоубие, си представя каква би била участта ѝ на пленница, откарана в Рим за триумфа на Цезар и осмивана от тълпата, и вече мисли, че любовта ѝ към Антоний ще стане тема на театрални представления:

*... Площадни стихоплетци ще римват
цинични песнички по наш адрес
и циркови смешници ще представят
александрийските ни пиршества,
в които Марк Антоний ще се люшка
пиян-залян и някое пискливо
актьорче ще представя Клеопатра
със кълчене на курва!^[1]*

Има една прекрасна страница от критика Мидълтън Мъри за тази шеметна акробатичност на ума: на сцената на Глоуб Тиътър едно крещящо момче, преоблечено като Клеопатра, представя истинската царствена Клеопатра в момент, в който тя си представя как е представяна от момче, преоблечено като Клеопатра.

Ето това са съществените моменти, от които трябва да тръгнем при всеки разговор за равнищата на действителност в литературната творба: не можем да изпускате предвид факта, че тези равнища са част от написан свят.

„Аз пиша.“ Това изявление е първата и единствена реална Даденост, на която писателят може да се опре. „В този момент аз пиша.“ Това е равнозначно на „Ти, който четеш, си длъжен да вярваш само на едно: че това, което четеш, е нещо, което някой е написал преди това, и че то става в един друг свят, света на писаното слово. Възможно е между света на писаното слово и други светове на човешкия опит да се установят съотношения от различен тип и ти да бъдеш призован да се намесиш със своето схващане за тези съотношения, но твоите разсъждения ще бъдат погрешни, ако винаги когато четеш, вярваш, че влизаш в пряка връзка с опита на други светове, извън този на писаното слово.“ Употребих понятието „светове на опита“, а не „равнища на действителност“, защото вътре в света на писаното слово могат да се различат много равнища на действителност, така както е и във всеки друг свят на опита.

Приемаме следователно, че твърдението „Аз пиша“ ни служи да определим едно първо равнище на действителност, което трябва да имаме предвид — в експлицитна или имплицитна форма — при всяко действие, което поставя в съотношение различни равнища на писана действителност, а също и на писани с неписани неща. Това първо равнище може да ми послужи за платформа, върху която да издигна второ равнище, и това второ равнище да принадлежи на действителност, абсолютно чужда по произход на първото равнище, и даже нещо повече: да препраща към друга сфера на опит.

Мога например да напиша: „Аз пиша, че Одисей слуша песента на сирените“, едно неоспоримо твърдение, което прехвърля мост между два свята, нямащи допир помежду си: непосредствения и емпиричен свят, в който се намирам аз, пишещият; и митичния, в който открай

време се случва така, че Одисей слуша сирените, завързан за мачтата на кораба.

Същото съждение може да се напише и по следния начин: „Одисей слуша песента на сирените“, като се подразбира „Аз пиша, че“. Но за да го подразберем, трябва да поемем риска, че читателят може да обърка двете равнища на действителност и да повярва, че събитието на слушането от страна на Одисей става на същото равнище на действителност, на което става и писането на това изречение от мен.

Употребих израза „читателят вярва“, но ще е добре веднага да поясня, че достоверността на писаното слово може да бъде схваната по много различни начини на всеки от които може да отговаря повече от едно равнище на действителност. Нищо не пречи, ако някой вярва на срещата на Одисей със сирените като на исторически факт по същия начин, по който вярва, че Христофор Колумб е дебаркирал на 12 октомври 1492 година. Или пък можем да вярваме на това твърдение, чувствувайки се обект на откровение на една истина, стояща над и извън нашите сетива, съдържаща се в мита, но тук вече навлизаме в полето на религиозната феноменология, при която писаното слово има функция само на опосредстване. Достоверността, която ни интересува в момента обаче, не е нито едната, нито другата, а онази особена достоверност на литературния текст, вътрешна на литературата, една достоверност сякаш в скоби, на която от страна на читателя отговаря онова отношение, което Колридж определи като „прекратяване на неверието“ (suspension of disbelief). Това прекратяване на неверието е условие за успех на всяка литературна инвенция, макар тя откровено да се ситуира в царството на чудесата и невероятното.

Приехме за възможно равнището на „Одисей слуша“ да бъде изравнено с това на „Аз пиша“. Но изравняването на двете нива може да стане и по обратен път, ако ти, читателю, вярваш, че и изречението „Аз пиша“ принадлежи на една литературна или митична действителност. Аз-ът, подлог на „Аз пиша“, в такъв случай би станал Аз-ът на герой от роман или на митичен автор. Точно като Омир. Но нека за по-голяма точност и яснота изкажем нашето изречение по следния начин: „Аз пиша, че Омир разказва, че Одисей слуша сирените.“ Изразът „Омир разказва“ може да бъде ситуиран на равнище на митична действителност и в такъв случай ще имаме две нива на митична действителност — това на разказаната приказка и това на

легендарния сляп певец, вдъхновен от музите. Но същият израз може да се измести и на равнище на историческа или по-точно на филологическа действителност; в такъв случай под „Омир“ ще се подразбира онзи индивидуален или колективен автор, с когото се занимават учените, посветили се на „проблема Омир“; тогава равнището на действителност ще бъде общо или в допир с това на „Аз пиша“. (Ще забележите, че пиша не „Омир пише“, нито „Омир пее“, а „Омир разказва“, за да оставя открити и двете възможности.)

От начина, по който съставих изречението, произтича естествено, че Омир и аз сме две различни лица, но това впечатление би могло да бъде погрешно. Изречението ще остане същото и ако бе написано лично от Омир или въобще истинският автор на „Одисея“, който в момента на писането се разделя на два пищеци субекта: неговия емпиричен Аз, който полага материално буквите върху листа (или ги диктува на онзи, който ги изписва), и митичната личност на слепия певец, подпомогнат от божественото вдъхновение, с което той се отъждествява.

Нищо не би се променило и ако Аз-ът бях аз, който ви говоря, а също и ако Омир, за когото пиша, бях все аз, т.е. ако онова, което аз приписвам на Омир, беше моя художествена измислица. Процедурата ще се изясни моментално, ако фразата звучеше така: „Аз пиша, че Омир разказва, че Одисей открива, че сирените са неми.“ В този случай, за да постигна определен литературен ефект, аз приписвам апокрифно на Одисей едно мое преобръщане или деформация, или тълкуване на Омировия разказ. (В действителност идеята за мълчаливите сирени е на Кафка; но да смятаме, че Аз-ът, подлог на изречението, е Кафка.) Но и без преобръщане безбройните автори, които, поставяйки се на мястото на предшествуващ автор, са написвали отново или са тълкували някоя митична и въобще традиционна история са го правили, за да съобщят нещо ново, оставяйки същевременно верни на образа от традицията, и за всички тях в Аз-а на пищеция субект могат да се различат едно или повече равнища на индивидуална действителност и едно или повече нива на лирична или епична действителност, черпеца от колективното въображение.

Но нека се върнем на израза, от който тръгнахме. Всеки читател на „Одисея“ знае, че за по-голяма точност този израз би трябвало да

бъде написан така: „Аз пиша, че Омир разказва, че Одисей казва: аз чух песента на сирените.“

В действителност в „Одисея“ случките за Одисей в трето лице включват други случки в първо лице, разказвани от него на Алкиной, царя на феаките. Ако съпоставим едните с другите, виждаме, че разликата помежду им не е само граматична. Разказаните в трето лице случки притежават психическо и чувствено измерение, което липсва у другите. В първите свръхестественото присъствие се състои в появата на олимпийските богове, които се представят на хората като простосмъртни. От друга страна, приключенията на Одисей, разказани в първо лице, изглежда, принадлежат на един по-примитивен митологичен репертоар, в който простосмъртните и свръхестествените същества се срещат лице в лице, на един свят, населен от чудовища, циклопи, сирени и магьосници, които превръщат хората в свине, или с две думи — на езическия преолимпийски свръхестествен свят. Можем следователно да ги определим като две различни равнища на митична действителност, на които отговарят две географии: едната, свързана с историческия опит на епохата, тази на пътешествията на Телемах и завръщането му в Итака, и една приказна, произтичаща от съпоставяне на хетерогенни традиции (тази на пътешествията на Одисей, разказвани от Одисей). Може да добавим, че между двете равнища се ситира островът на феаките, т.е. идеалното място, от което се заражда разказът, утопия за човешко съвършенство, извън историята и географията.

Разпрострях се по тази точка, защото тя ми служи да онагледя как на различните равнища на действителност може да отговаря различно равнище на достоверност, или по-точно различно „прекратяване на неверието“: допуснем ли, че даден читател „варва“ на приключенията на Одисей, разказани от Омир, същият този читател може да сметне Одисей за самохвалко поради онова, което Омир влага в устата му в първо лице. Но трябва да внимаваме да не смесваме равнища на действителност (вътрешни на творбата) с равнища на правдивост (позоваващи се на нещо „извън“).

Ето защо винаги трябва да имаме предвид цялото изречение: „Аз пиша, че Омир разказва, че Одисей казва: аз чух песента на сирените.“

Това е формулата, която предлагам като най-пълна и наред с това като най-синтетична схема за връзките между равнищата на действителност в литературната творба.

С всеки период от това изречение могат да се свържат различни проблематики. Ще набележа някои моменти, преразглеждайки изречението отначало.

„Аз пиша“

С „Аз пиша“ се свързва проблематиката — много богата в нашия век — на металитературата и на аналогични проблематики в метатеатъра, метаизобразителното изкуство и т.н. Говорейки за Шекспир, вече споменахме за „театъра в театъра“ и подобни примери не липсват в историята на драматургията от „Театралната илюзия“ на Корней до „Шест лица търсят своя автор“ на Пирандело. Но едва през последните десетилетия тези метадраматични и металитературни подходи придобиват нови значения от морално и епистемологично естество: на илюзорността на изкуството, на натуралистичната претенция да се накара читателя или зрителя да забрави, че е изправен пред операция, провеждана с езикови средства, се противопоставя една поетична измислица, проучена от гледна точка на стратегията на ефекта.

Моралната, бих казал по-скоро педагогическата мотивировка е преобладаваща у Брехт и неговата теория на епичния театър и на отчуждението: зрителят не бива да се отдава пасивно и емоционално на сценичната илюзия, а трябва да бъде насърчен да мисли и да взема страна.

Друга една теория обаче, основана на структурната лингвистика, изхожда от проведените през последните петнадесет години от френската литература проучвания, които изваждат на преден план — било в критичните разсъждения, било в творческата практика — материалното в писмеността, *текста*. Достатъчно е тук да споменем името на Ролан Барт.

„Аз пиша, че Омир разказва“

Тук навлизаме в едно много широко поле — удвояването или умножаването на субекта на писането — и това е поле, чиято теория предстои да бъде разработена.

Можем да започнем от навика на авторите на рицарски поеми да се позовават на въображаем ръкопис, който им служи за източник. И Ариосто се преструва, че се позовава на авторитета на Турпино^[2]. Даже и Сервантес вмъква между себе си и Дон Кихот фигурата на един арабски автор — Сиди Хамет Бененджели.

Не само това: Сервантес предполага и нещо като синхрон между разказаното действие и редакцията на арабския ръкопис поради което Дон Кихот и Санчо Панса съзнават, че приключенията, които преживяват, са описаните от Бененджели, а не тези, описани от Авелянеда в апокрифната му втора част на „Дон Кихот“ *.

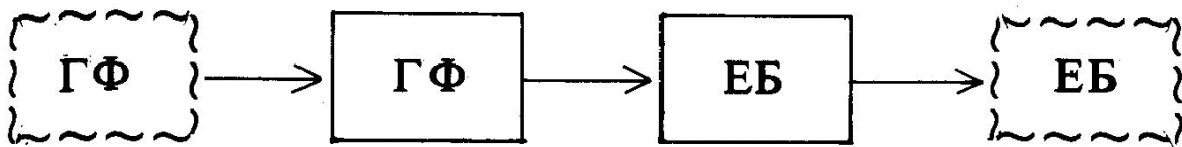
Още по-просто е да се предположи, че книгата е написана в първо лице от самия герой. Първият роман, който можем да смятаме за напълно съвременен, не е публикуван от името на автора му Даниел Дефо, а като спомени на някакъв моряк от Йорк, Робинзон Крузо.

Всичко това ме приближава постепенно до сърцевината на проблема: последователните пластове на обективност и въображение, които можем да различим под името на автора, различните „аз“, съставяни от Аз-а на онзи, който пише. Предварителното условие за каквато и да било литературна творба е следното: лицето, което пише, трябва да измисли първата личност — автора на творбата. Честото твърдение, че една личност влага себе си в творбата, която пише, никога не отговаря на истината. В писаната творба авторът влага винаги само една своя проекция и тя може да бъде както проекция на една истинска част от самия него, така и проекция на нещо фиктивно, на една маска. Да пишеш, предполага всеки път да избираш определено психологично отношение, отношение със света, хомогенен сбор от езикови средства, както и на данни от опита и видения на въображението, или с една дума — стил. Авторът е автор, доколкото влиза в една роля като актьор и се отъждествява с тази проекция на самия себе си в момента, в който пише.

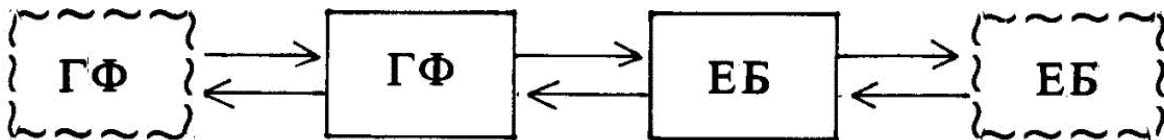
Съпоставен с Аз-а на индивида като емпиричен субект, това действащо лице-автор е едновременно нещо по-малко и нещо повече от него. Нещо по-малко, защото например авторът на „Мадам Бовари“, Гюстав Флобер, изключва езика и вижданията на Гюстав Флобер като автор на „Искушението на свети Антоний“ и на „Саламбо“ и свежда вътрешния си мир до сбора от данни, съставляващи света на „Мадам Бовари“. Но е същевременно и нещо повече, защото Гюстав Флобер, който съществува единствено по отношение на ръкописа на „Мадам Бовари“, участва с много по-компактното и определено битие на Гюстав Флобер, който, докато пише „Мадам Бовари“, знае, че е бил автор на „Искушението“ и че скоро ще бъде автор на „Саламбо“, знае,

че непрекъснато се колебае сред различни светове и че всички тези светове се съставят и се разпадат в неговия ум.

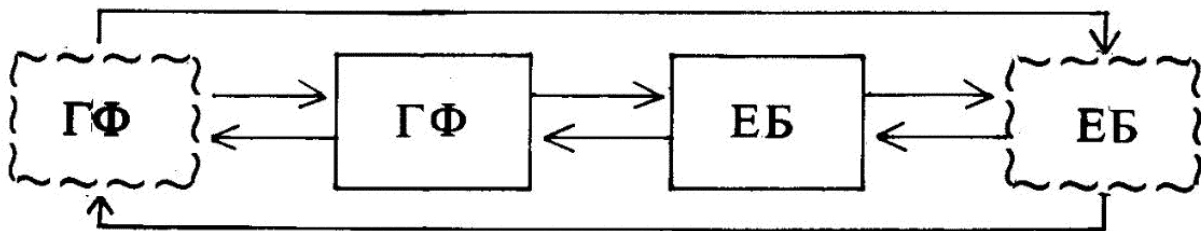
Примерът с Флобер е подходящ за доказване на формулата, която предложих, изразявайки я чрез поредица от проекции, Гюстав Флобер, автор на пълните събрани съчинения на Гюстав Флобер, проектира извън себе си Гюстав Флобер, автор на „Мадам Бовари“, който проектира извън себе си персонажа на една буржоазна госпожа, Ема Бовари от Руан, каквато тя смята, че е.



Всеки проектиран елемент въздейства от своя страна върху проектиращия елемент, трансформира го и го обуславя, поради което стрелките не са еднопосочни, а сочат и в двете посоки:



Не ни остава нищо друго, освен да свържем двата края, т.е. да установим кръговото движение на тази динамика на проекциите. Самият Флобер е дал точно указание в този смисъл, заявявайки: „Мадам Бовари, това съм аз.“



Каква част от Аз-а, който дава форма на героите, е в действителност Аз, на който са дали форма самите герои? Колкото по-напред отиваме, различавайки различните пластове, които оформят Аз-а на автора, толкова повече забелязваме, че много от тези пластове не

принадлежат на индивида на автора, а на колективната култура, на историческата епоха или на дълбоките наслоения на вида. Началното звено на веригата, първият истински субект на писането ни се струва все по-далечен, по-мъглив и неразпознаваем: може би е един Аз-призрак, едно празно място, едно отсъствие.

За да придобие по-конкретна субстанция, Аз-ът може да се опита да стане действащо лице, нещо повече — главен герой на писаната творба. Достатъчно е да припомним изключителните страници, посветени от Джанфранко Контини^[3] на Аз-а в „Божествената комедия“, за да разберем, че и този Аз може да бъде разчленен на повече личности по подобие на Аз-а, който говори във „В търсене на изгубеното време“ на Пруст.

С Аз-а, който се превръща в действащо лице, преминаваме от „аз пиша, че Омир разказва“ към

„Омир разказва, че Одисей...“

Заедно с главния герой се появява една субективност, вътрешна на литературния свят, една фигура със собствена правдивост — и често става въпрос за иконична правдивост и по-точно визуална, която се налага на въображението на читателя, чиято роля е да съдейства за свързването на различните равнища на действителността или направо да ги извиква на живот, за да им даде възможност да приемат форма в писмото.

Персонажът Дон Кихот дава възможност за сблъсък и среща на два антитетични езика, бих казал, на два литературни свята, нямащи допирни точки помежду си: вълшебния свят на рицарството и комичния — на пикареската, като открива ново измерение или по-скоро две измерения, едно изключително сложно мисловно равнище на действителност и едно представяне на средата, което бихме могли да наречем реалистично, но в съвсем нов смисъл в сравнение с „реализма“ на пикареската с нейния репертоар от стереотипни образи на грозота и мизерия. Напечените от слънцето прашни пътища, по които Дон Кихот и Санчо Панса срещат свещеници с чадъри, мулетари, дами на носилки и стада овце, са свят, който никога преди това не е бил описван литературно. Не е бил описван, защото не е имало никаква причина да бъде описван на книга, докато тук той отговаря на една, необходимост, доколкото е опакото на вътрешната действителност на Дон Кихот или

по-скоро фонът, върху който Дон Кихот проектира своя кодиран прочит на света.

Дон Кихот е герой с такава иконографска стойност, че не е възможно да бъде сгрешен с друг, и притежава неизчерпаемо душевно богатство. Но не е речено, че един герой, за да може да изпълнява функцията на главен герой трябва непременно да бъде така плътен. Функцията на героя може да бъде сравнена с тази на оператора в математическия смисъл на думата. Колкото и слабо да е дефинирана функцията му, той може да се задоволи с едно име, профил, йероглиф или знак.

След като прочетем „Пътешествията на Гъливер“, ние знаем много малко за доктор Гъливер, лекар от флота на негово величество: плътността му като герой е много по-малка от тази на Дон Кихот; и все пак именно това присъствие следим в книгата и именно то ѝ дава възможност да съществува. Това е така, защото, макар да ни е трудно да опишем външните черти и психологията на Гъливер, неговата роля на оператор е много ясна: преди всичко като великан сред джуджета и джудже сред великани и тази операция върху ръстовете е най-простият прочит, поради което Гъливер функционира като герой и за децата, четящи адаптациите на книгата на Суифт; но истинската му функция (тук се позовавам на една много убедителна студия на италианския учен Джузепе Сертоли, публикувана тази година) е противопоставянето между света на математико-логическия разум и света на телата — физиологичната материалност — с техните различни познавателни корени и различни етико-теологични схващания.

„Одисей казва:“

Две точки. Тези две точки са много важен елемент и бих казал, че те са ключът, същността на повествованието във всички времена и страни. Това е така не само защото най-разпространената структура на писаното повествование винаги е било вмъкването на разкази в друг разказ, който служи за рамка, но защото там, където тази рамка не съществува, можем да предположим това двоеточие, което открива разговора и въвежда цялата творба.

Ще се огранича с основните моменти на проблема. На Запад романът се ражда в елинистична Гърция под формата на един основен разказ, в който са вмъкнати второстепенни разкази, предавани от героите. Този похват е характерен за древното индийско повествование,

където обаче структурата на разказа по отношение на гледната точка на този, който разказва, е подчинена на много по-сложни правила, отколкото на Запад. По този въпрос препоръчвам студията „За индийския произход на гръцкия роман“, издадена от индианиста Ф. Лакот през 1911 година. От индийски модели водят също така произхода си и сборниците с новели, вмъкнати в разказ-рамка както в ислямския свят, така и в средновековна и ренесансова Европа.

На всички ни е известна „Хиляда и една нощ“, в която множеството истории са обгърнати в обща рамка — историята за персийския шах Шахриар, който убива жените си след първата брачна нощ, и за жена му Шахразада, която успява да отложи тази присъда, разказвайки чудни приказки, като прекъсва разказа в кулминационния момент. Освен приказките, разказвани от Шахразада, тук са и тези, разказвани от самите герои на тези приказки, т.е. случките влизат една в друга като в кутии до пет пъти. Тук ще препоръчам студията „Хора — разкази“ от Цветан Тодоров, който е проучил вмъкването един в друг на разказите в „Хиляда и една нощ“ и в „Ръкописът, открит в Сарагоса“ на Потоцки.

Борхес говори за една от „Хилядата и една нощи“, шестстотин и втората, единствената със сюжет за магии, през която Шахразада разказва на Шахриар случка, в която Шахразада разказва на Шахриар... и т.н. В преводите на „Хиляда и една нощ“ който имам подръка, не успях да открия тази шестстотин и втора нощ. Но даже и ако Борхес я е измислил, то е направил добре, тъй като тя представлява естествен венец на вмъкването на случките една в друга.

Трябва по-скоро да отбележим, че от наша гледна точка, във връзка с равнищата на действителност, вмъкването една в друга на „Хиляда и една нощ“ наистина предопределя перспективна структура, но при нашия прочит, поне така, както можем да ги четем ние, всички тези случки се явяват на едно равнище. Тук можем да открием два много различни типа разкази: приказните — от индийски и персийски произход, с техните духове, летящи коне, превъплъщения — и арабско-ислямските от багдатския цикъл с халифа Харун ал Рашид и везира Джафар. Но разказите и от единия, и от другия тип са на едно равнище от структурна и стилистична гледна точка, така че нашият прочит се плъзга от едните към другите като по гладка повърхност на разгънат гоблен.

Обратно, в прототипа на западната литературна новелистика — „Декамерон“ на Бокачо — между рамка и новели съществува ясно стилистично разграничение, което откроява разстоянието между двете равнища. Рамката на всеки един ден от „Декамерон“ е картина от щастливия живот, който водят в извънградската си резиденция седемте жени и тримата мъже от веселата компания разказвачи. Тук вече сме на едно стилизирано равнище на действителност, еднакво приятно, рафинирано, маниерно, без контрасти, без характеристики, обгърнато от описания на времето, на пейзажа, на развлеченията и разговорите на веселата дворцова компания, която избира всеки ден по една царица и го приключва с по една песен в стихове. Разказаните случки от своя страна представляват нещо като каталог на повествователните възможности, откриващи се пред езика и културата в една епоха, в която разнообразието на идеите за живота е новопридобита ценност, утвърждаваща се тъкмо по онова време. Всеки разказ е изява на интензивна писменост и описания в цяло ветрило от посоки, благодарение на които той изпъква на фона на общата рамка. Това ще рече ли, че рамката е просто декоративен елемент? Да се твърди подобно нещо, би означавало да забравим, че рамката на новелите, този земен рай на галантните дворяни, е вместена в една друга, трагична и адски мъртвешка рамка: чумата във Флоренция през 1348 г., описана във встъплението към „Декамерон“. Това е злокобната действителност на един апокалиптичен свят, чумата като биологична катастрофа, придаваща смисъл на едно идилично общество, в което властвуват красотата, любезността и остроумието. Главният продукт на това утопично общество е разказът и разказът възпроизвежда конвулсивното разнообразие и интензивността на един пропаднал свят, в който усмивката и плачът са заличени от всеизравняващата смърт.

Но нека видим сега какво става вътре в рамката.

„Аз слушам песента на сирените“

Бих могъл да кажа също така: ослепих циклопа Полифем, или: разтурих магиите на Цирцея, но ако избрах епизода със сирените, то е, защото той ми дава възможност да въведа един допълнителен перспективен преход вътре в разказа на Одисей, допълнително равнище на действителност, съдържащо се в песента на сирените.

Какво пеят сирените? Една от възможните хипотези е, че тяхната песен не е друго, а самата „Одисея“. Опитът на поемата да включи сама

себе си и да се отрази като в огледало се повтаря често в „Одисея“, особено на пиршествата, на които пеят аедите. Кой по-добре от сирените би могъл да придаде на собствената си песен тази функция на магическо огледало?

В такъв случай бихме се изправили пред оня литературен похват който Андре Жид дефинира с хералдичния термин *mise en abyme*, т.е. похват, чрез който една литературна творба включва друга творба, прилична на първата, или по-точно чрез който една нейна част възпроизвежда цялото. Вече споменахме представлението на актьорите в „Хамлет“ и в шестстотин и втората нощ на Борхес. Примерите се разпростират и върху живописиста, например огледалните ефекти в картините на Ван Ейк. Не се спирам по-подробно на този похват, защото е достатъчно да ви отпратя към една изчерпателна студия, излязла преди няколко месеца — Люсиен Деленбак, „Спекулативният разказ“, „Съой“, Париж, 1977 г.

Но онова, което текстът на „Одисея“ ни казва за песента на сирените, е, че сирените казват, че пеят и искат да бъдат слушани и че тяхната песен е върхът на всичко, което може да бъде изпято. Върховното преживяване, с което разказът на „Одисея“ иска да ни запознае, е лирично, музикално, граничещо с неизразимото. В една от най-хубавите си страници Морис Бланшо^[4] тълкува песента на сирените като нещо неизразимо, от което Одисей, след като е изпитал неизразимостта му, се отдръпва, като преминава от песента към разказа за песента.

Ако дотук, за да докажа моето определение, си служех с повествователни примери, подбрани от класиците на поезията, прозата и театъра, но винаги тръгвайки от някоя случка за разказване, ето че, стигнал до песента на сирените, ще трябва да проследя отново цялата си аргументация, за да докажа, че тя може да се приложи и към лириката, и да посоча различните равнища на действителност, през които минава поетичното действие. Убеден съм, че определението ми може да бъде преписано с минимално пригаждане, ако се замести Омир с Маларме. Подобно преформулиране би ни позволило може би да проследим песента на сирените, която представлява крайната точка на писмото, крайното ядро на поетичната реч, и по следите на Маларме

навярно бихме стигнали до бялата страница, до мълчанието, до отсъствието.

Пътят, който очертахме с тези равнища на действителност, пораждани от литературата, последователната поредица от воали и екрани, може би върви към безкрайното, за да стигне до небитието. Така както видяхме да изчезва Аз-ът, първият субект на писмеността, по същия начин виждаме да ни се изплъзва и последният ѝ обект. Може би в силовото поле на напрежение между един вакуум и друг литературата умножава плътностите на една неизчерпаема действителност от форми и значения.

На края на този мой доклад забелязвам, че навсякъде говоря за „равнища на действителност“, докато темата на нашата конференция (поне така звучи на италиански), е „Равнища на действителността“. Но може би именно тук се крие ядрото на моето изложение: литературата не познава действителността, а само *равнища*. Дали действителността, чиито равнища са само нейни частични аспекти, съществува, или пък съществуват единствено равнищата — това литературата не може да реши. Литературата познава *действителността на равнищата* и тя може би я познава много по-добре, отколкото това може да бъде постигнато от другите форми и начини на познание. А това съвсем не е малко.

[1] Превод Валери Петров. — Б.р. ↑

[2] Турпино (VIII в.) — герой на каролингските рицарски поеми. В средновековието му приписвали авторството на хрониката за подвизите на Карл Велики и неговите рицари. — Б.р. ↑

[2] Преди създаването на оригиналната втора част на „Дон Кихот“ се разпространил апокрифен текст, продължение на великото произведение на Сервантес, чийто автор е Алонсо Фернандес де Авелянеда — и досега неразгадан псевдоним. — Б.р. ↑

[3] Джанфранко Контини (род. в 1912 г.) — италиански филолог и литературен критик. — Б.р. ↑

[4] Морис Бланшо (роден в 1907 г.) — френски писател, автор на романи и на литературни есета. — 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.