

Милан Кундера - „Завесата“

Разказвали са ми как веднъж до баща ми, който беше музикант, докато бил с приятели, отнякъде, от радио или от грамофон, долетели акордите на симфония. Приятелите му, до един музиканти или меломани, веднага разпознали Деветата на Бетовен. И попитали баща ми: „Чия е тази музика?“. Той дълго размишлявал, преди да отвърне: „Като че ли на Бетовен“. Всички избухнали в смях – баща ми не бил познал Деветата симфония! „Сигурен ли си?“

– „Да – казал баща ми, – Бетовен от последния му период“.

– „Откъде знаеш, че е последният му период?“ Тогава баща ми привлякъл вниманието им към една хармонична лигатура, каквато по-младият Бетовен никога не би използвал. Случката е най-вероятно закачлива измислица, но добре онагледява онова, което може да се нарече съзнание за историческата приемственост. С такова съзнание се отличава човекът, принадлежащ към цивилизацията, която е (или беше) нашата цивилизация. В нашите очи всичко придобиваше лика на история, явяваше се като повече или по-малко логична поредица от събития, нагласи, творби. По времето на ранната ми младост бях наясно по съвсем естествен начин, без да се напругам, с точната хронология на произведенията на любимите ми автори. Невъзможно бе да си помисля, че Аполинер би могъл да напише „Алкохоли“ преди „Калиграми“, защото, ако беше така, това щеше да е друг поет, творчеството му щеше да има друг смисъл! Харесвам всяка картина на Пикасо заради самата нея, но харесвам и цялото творчество на Пикасо, възприемано като дълъг път, чиито последователни етапи знам наизуст. Прословутите метафизични въпроси: „Откъде идваме? Накъде отиваме?“, в изкуството имат конкретен и ясен смисъл и изобщо не остават без отговор.

История и ценност

Да си представим един съвременен композитор, написал соната, която по форма, по хармоничност, по мелодика би приличала на Бетовенова соната. Да си представим дори, че тази соната е така майсторски композирана, че ако наистина принадлежеше на Бетовен, би фигурирала сред шедьоврите му. И все пак, колкото и прекрасна да би била подобна творба на съвременен композитор, тя би будила само смях. В най-добрия случай биха ръкопляскали на автора като на виртуозен имитатор.

Но как така? Изпитваме естетическо удоволствие, като слушаме соната на Бетовен, но не и като слушаме друга в същия стил и със същия чар, ако носи подписа на наш съвременник? Не е ли това върхът на лицемерието? Излиза, че усещането за прекрасното, вместо да е спонтанно, продиктувано от нашата чувствителност, е всъщност умозрително, обусловено от знанието на една дата?

Нищо не може да се направи – съзнанието за историческото е до такава степен присъщо на начина, по който възприемаме изкуството, че подобен анахронизъм (написана в съвременното ни творба на Бетовен) би бил спонтанно (тоест без никакво лицемерие) усетен като смехотворен, изкуствен, нелеп, дори чудовищен. Съзнанието ни за приемствеността е толкова силно, че се намесва във възприемането на всяко произведение на изкуството.

Ян Мукаржовски, основателят на структурализма в естетиката, пише в Прага през 1923 година: „Единствено идеята за обективност на естетическата ценност придава смисъл на историческата еволюция на изкуството“. С други думи, ако естетическата ценност не съществуваше, историята на изкуството щеше да е само едно огромно струпване на произведения, чиято хронологическа последователност нямаше да притежава никакъв

смисъл. И обратно: естетическата ценност е доловима само в контекста на историческата еволюция на изкуството.

Но за каква обективна естетическа ценност можем да говорим, след като всяка нация, всеки исторически период, всяка социална група притежава собствени вкусове? От социологическа гледна точка историята на едно изкуство няма смисъл сама по себе си, тя е част от историята на дадено общество, както и от историята на неговия начин на обличане, на погребалните и сватбените му ритуали, на спорта и празниците му. Приблизително така е представен романът в статията, която му е посветена в „Енциклопедията“ на Дидро и Д'Аламбер. Авторът на този текст, кавалерът Дьо Жокур, признава, че романът се радва на голяма популярност („почти всички го четат“) и оказва нравствено въздействие (понякога полезно, понякога вредно), но не му признава никаква специфична, характерна за него ценност; той впрочем не споменава почти нито един от романистите, от които се възхищаваме днес – нито Рабле, нито Сервантес, нито Кеведо, нито Гримелсхаузен, нито Дефо или Суифт, или Смолет, или Лъосаж, или абат Прево; за кавалера Дьо Жокур романът не е изкуство и не притежава собствена история.

Рабле и Сервантес. Няма нищо скандално в това, че енциклопедистът не ги е споменал; Рабле не го е било много грижа дали е романист, или не е, а Сервантес си е мислил, че пише саркастичен епилог на фантастичната литература от предишния период; нито единият, нито другият се е смятал за „основател“. Едва впоследствие, постепенно, практиката на изкуството на романа им е придала този статут. И им го е придала не защото първи са писали романи (имало е много други романисти преди Сервантес), а защото произведенията им са показвали по-добре, отколкото останалите, основанието за съществуването на това ново епическо изкуство; защото за последователите на своите автори тези произведения са представлявали първите големи романови ценности; а от момента, в който хората са започнали да виждат в романа определена ценност, специфична ценност, естетическа ценност, романите са се сдобили с история.

Теория на романа

Филдинг е един от първите романисти, способни да мислят за романа като за поетика; всяка от осемнайсетте части на „Том Джоунс“ започва с глава, посветена на нещо като теория на романа (лека и забавна теория; защото именно така теоретизира романистът – като ревниво пази собствения си език и бяга като от чума от жаргона на ерудитите). Филдинг написва романа си през 1749 година, тоест два века след „Гаргантюа и Пантагрюел“, век и половина след „Дон Кихот“. Независимо от това, макар и да се опира на Рабле и Сервантес, за Филдинг романът е ново изкуство, дотолкова, че сам се определя като „основател на нова литературна провинция...“. Тази „нова провинция“ е до такава степен нова, че още няма име! По-точно има две имена на английски, *novel* и *romance*, но Филдинг си забранява да ги използва, защото току-що откритата „нова провинция“ бива веднага нападната от „рой глупави и чудовищни романи“ (*a swarm of foolish novels and monstrous romances*). За да не го поставят в един и същи куп заедно с тези, които презира, той „грижливо избягва термина „роман“ и дава на новото изкуство една доста завързана, но забележително точна формулировка: „прозаикоми-епично писане“ (*prosaico-comi-epic writing*).

Опитва се да даде дефиниция на това изкуство, тоест да определи неговото основание за съществуване, да обособи онази област от реалността, която то ще трябва да осветли, да изследва, да обхване: „Храната, която тук предлагаме на нашия читател, е ни повече, ни по-малко човешката природа“. Баналността на това твърдение е само привидна: по онова време в романа са виждали забавни, поучителни, развлекателни истории, но нищо повече; никой не би му приписал толкова всеобхватна и следователно толкова взискателна, толкова сериозна цел като изследването на „човешката природа“; никой не би издигнал романа до ранга на размисъл за човека като такъв.

В „Том Джоунс“ Филдинг внезапно прекъсва разказа си, за да заяви, че един от героите го изумява, че неговото поведение му се струва „най-необяснимата от всички нелепости, прониквали някога в мозъка на странното и необикновено създание, каквото е човекът“. И наистина, учудването от „необяснимото“ у „странното създание, каквото е човекът“, е за Филдинг първият подтик да напише роман, причината да го изобрети. „Изобретяването“ (invention) е ключова дума за Филдинг. Той се позовава на латинския произход на думата, inventio – откритие (discovery, finding out); изобретявайки своя роман, романистът открива непознат дотогава, скрит аспект на „човешката природа“; изобретяването на романа е следователно познавателен акт, който Филдинг определя като „бързо и проникателно проникване в истинската същност на обектите на нашето съзерцание (a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation). (Забележително изречение; прилагателното „бързо“ – quick – подсказва, че става дума за специфично познание, в което интуицията играе основна роля.)

А формата на това „прозаично-епично писане“? „Като основател на нова литературна провинция аз разполагам с цялата свобода да издам законите в тази юрисдикция“, заявява Филдинг и предварително отхвърля всички норми, които биха му били продиктувани от „чиновниците на литературата“, каквито са критиците. За него същността на романа се определя – и това ми се струва от капитално значение – от неговото основание за съществуване; от онази област от реалността, която е призван да „открие“. Затова пък формата му се отличава със свобода, която никой не може да ограничи и чиято еволюция непрекъснато ще ни изненадва.

Горкият Алонсо Кихада

Горкият Алонсо Кихада иска да се издигне до ранга на легендарния странстващ рицар. Сервантес, пръв в историята на литературата, успява да направи точно обратното – да принизи един легендарен герой, като го изпрати долу, в света на прозата. Прозата: тази дума не означава само неримуван език; тя означава и конкретния, всекидневен, телесен характер на живота. Следователно да кажем, че романът е изкуството на прозата, не е просто трузъм; думата определя дълбокия смисъл на това изкуство. На Омир не му хрумва да се запита дали след многобройните ръкопашни боеве всички зъби на Ахил или Аякс са си на мястото. Докато за Дон Кихот и за Санчо зъбите са постоянна грижа, тези, които болят, и онези, които липсват. „Казвам ти, Санчо, че човек трябва да цени зъбите си повече от диаманти.

Но прозата не е само мъчителната или грубата страна на живота, тя съдържа и дотогава пренебрегвана красота – красотата на скромните чувства, например на това свойско приятелство, което Санчо изпитва към Дон Кихот. Последният порицава слугата си за бързивата му непринуденост, като заявява, че в никоя книга за рицари конярят не се осмелява да говори с такъв тон на господаря си. И е прав, разбира се – приятелството на Санчо е едно от откритията на Сервантес, откритието на новата прозаична красота: „...кое да е дете ще го убеди, че е нощ наред пладне. Заради тази простота го обичам

като собствения си живот и при цялата му екстравагантност нищо не може да ме накара да го напусна“, казва Санчо.

Смъртта на Дон Кихот е особено вълнуваща точно защото е прозаична, тоест лишена от патос. Той вече е продиктувал завещанието си, после в продължение на три дни агонизира, заобиколен от хората, които го обичат, обаче: „...племенницата си похапваше, икономката си попийваше, а и Санчо си намираще утеха, защото мисълта за очакваното наследство заличава или смекчава донякъде скръбта у наследника на този, който си отива“.

Дон Кихот обяснява на Санчо, че Омир и Вергилий не са описвали героите „каквито са били, а каквито би трябвало да бъдат“, за да служат за добродетелен пример на бъдните поколения. Само че самият Дон Кихот е всичко друго, освен пример за подражание. Романовите герои не изискват възхищение за добродетелите си. Те искат да бъдат разбирани, а това е нещо съвсем различно. Епическите герои побеждават или, ако бъдат победени, запазват величието си до последен дъх. Дон Кихот е победен. И в това няма нищо величаво. Защото всичко е ясно от самото начало: човешкият живот като такъв е едно поражение. Единственото, което ни остава, когато претърпяваме това неизбежно поражение, наречено живот, е да се опитаме да го разберем. Кое е и основанието за съществуване на изкуството на романа.

Деспотизмът на „историята“ (story)

Том Джоунс е намерено дете; той живее в селския замък на лорд Олуърти, който го закриля и възпитава; като младеж се влюбва в София, дъщерята на богат съсед, и когато любовта му става известна (в края на шеста част), враговете му го оклеветяват с такова коварство, че разгневеният Олуърти го изгонва. Тогава започва дългото му странстване (напомнящо роман пикареска, в който един-единствен герой, пикаро, изживява низ от приключения, като всеки път среща нови герои) и едва накрая (в седемнайшета и осемнайшета част) романът се връща към първоначалната интрига: след вихрушка от изненадващи разкрития загадката за произхода на Том е разрешена – той е извънбрачен син на отдавна починалата обожавана сестра на Олуърти. Том тържествува и в най-последната глава на романа се оженва за любимата си София.

Когато Филдинг обявява пълната си свобода по отношение на романовата форма, той предвид преди всичко отказа си да сведе романа до причинно-следствената верига от действия, жестове, думи, която англичаните наричат story и която претендира да е смисълът и същността на романа. На тази абсолютна власт на „историята“ той противопоставя главно правото да прекъсне повествованието „където пожелае и когато пожелае“, вмъквайки собствените си коментари и размисли, с други думи, въвеждайки отклоненията. И все пак дори и той използва „историята“, сякаш тя е единствената възможна основа, която би могла да гарантира единството на композицията и да свърже началото с края. Така че той завършва „Том Джоунс“ (дори ако го прави може би с прикрити иронична усмивка) с гонга на щастливия край, the happy end – сватбата.

От тази гледна точка „Тристрам Шанди“, написан петнайсетина години по-късно, се явява първото радикално и пълно развенчаване на традиционната story. Докато Филдинг, за да не се задуши в дългия коридор на каузалната верига от събития, отваря широко прозорците на отклоненията и епизодите, Стърн напълно се отказва от „историята“; неговият роман се състои от едно-единствено, многократно умножено отклонение, един-единствен жизнерадостен танц на епизоди със забележително крехко, умишлено крехко единство, съшито само от няколко оригинални персонажи и от микроскопичните им действия, чиято незначителност може само да ни разсмее.

Често сравняват Стърн с големите революционери на романовата форма от XX век. И правилно, само че Стърн не е бил „прокълнат поет“, а е бил аплодиран от широка публика – и извършва грандиозния си акт на детрониране с усмивка, с има присмех, с подигравка. Впрочем никой не го е укорявал, че е труден за четене или неразбираем; ако е дразнел някого, то е било с лекотата си, с лекомислието си и още повече с шокиращата незначителност на третираните теми.

Тези, които са го упреквали за тази незначителност, са избирали точната дума. Но да си припомним какво казва Филдинг: „Храната, която тук предлагаме на нашия читател, е ни повече, ни по-малко човешката природа“. А нима големите драматични действия наистина са най-добрият ключ към разбирането на „човешката природа“? Не са ли те по-скоро преграда, издигната, за да прикрие истинската същност на живота? Един от най-големите ни проблеми не е ли тъкмо неговата незначителност? Не е ли тя нашата съдба? И ако да, какво е за нас тази съдба – шанс или беда? Унижение или, напротив, облекчение, бягство, идилия, убежище?

Тези въпроси са били неочаквани и провокативни. Именно играта с формата в „Тристам Шанди“ е позволила да бъдат повдигнати. В изкуството на романа екзистенциалните открития и преобразуването на формата са неделими.