

ISSN 2367-7031 / www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 15 / 2018 / НОВА НАРАТОЛОГИЯ

 URL: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2018/03/Tzvetan-Todorov-Les-categories.pdf>

Категориите на художествения разказ

Цветан Тодоров

Цветан Тодоров (1939 - 2017) е българо-френски философ, литературен критик и теоретик на културата. Автор е на многобройни научни съчинения и есета, оказали решаващо влияние върху антропологията, социологията, семиотиката, литературната теория, историята и теорията на културата. Популяризатор на теорията и методологията на Руския формализъм, ученик на Ролан Барт и един от най-видните учени структуралисти със съществен принос в полето на наратологичните изследвания. Някои от най-значимите му трудове включват: *Littérature et signification* (1967), *Grammaire du 'Décaméron'* (1969), „Въведение във фантастичната литература“ (2009), „Поетика на прозата“ (1985), „Завладяването на Америка. Въпросът за другия“ (1992), „Живот с другите. Опит по обща антропология“ (1998), „Една френска трагедия: Лятото на 1944 – сцени от гражданската война“ (1999), „Несъвършената градина“ (2004), Памет за злото, изкушение на доброто. Анкета върху века“ (2002), „Страхът от варварите“ (2009), „Интимните неприятели на демокрацията“ (2013), „Тоталитарният опит“ (2015), „Непокорни“ (2017).

Настоящият текст е публикуван във френското академичното списание *Communications*, бр. 8, 1966 г., «Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit», Editions Seuil.

Превод от френски език: **Стоян Атанасов**

Да се изследва „литературността“, а не литературата – такава е формулата, която преди близо петдесет години отбеляза появата на първата модерна тенденция в литературознанието – руския формализъм. Въпросната фраза на Якобсон дава нова насока на изследователския предмет; дълго време обаче истинското ѝ значение е било разбирано повратно. Защото тя не цели да подмени с иманентно изследване външния подход (психологически, социологически или философски), който е преобладавал дотогава: изследователят съвсем не се ограничава с описание на творбата – нещо, което впрочем не би могло да бъде крайната цел на една наука (защото става дума именно за наука). По-точно би било да кажем, че вместо творбата да се проецира върху друг вид слово, тук тя се полага върху литературната реч. Предмет на изследването е не творбата, а виртуалностите на литературната реч, които се явяват нейна предпоставка: така литературните изследвания могат да станат литературознание.

СМИСЪЛ И ИНТЕРПРЕТИРАНЕ. Но както опознаването на езиковата дейност изисква първо да учим езици, така, за да вникнем в художествената реч, ние трябва да я видим в конкретни творби. Тук изниква следният проблем: как сред множеството значения, които се разкриват пред нас в хода на четенето, да изберем отнасящите се до литературността? Как да отличим типично литературната област от сферата на психологията и на историята? С цел да улесним тази описателна дейност, ще се опитаме да дефинираме две предварителни понятия: *смисъл* и *интерпретиране*.

Смисълът (или функцията) на един елемент от творбата е възможността да се установи връзка с други елементи от въпросната творба, както и с цялото произведение¹. Смисълът на една метафора е да се противопостави на друг образ или да го превъзхожда по сила с една или няколко степени. Смисълът на даден монолог може да се състои в това да характеризира определен герой. Именно смисъла на елементите на творбата има предвид Флобер, когато пише: „В книгата ми няма нито едно изолирано, безцелно описание; всички описания *обслужват* моите герои и оказват далечно или непосредствено влияние върху действието.“ Всеки елемент от творбата има един или множество смисли (освен ако тя е непълноценна), които са ограничени на брой и могат да се установят веднъж завинаги.

¹ Вж. Tynianov, « De l'évolution littéraire » (оригинално заглавие: „Архаисти и новатори“ – б. пр.), р. 123; тук и по-нататък в текста цитатите от руските формалисти преpraщат към сборника *Théorie de la Littérature* (Теория на литературата – б. пр.), Éd. du Seuil, 1965; занапред ще го обозначаваме със съкращението ТЛ.

Не така стои въпросът с интерпретирането. Интерпретирането на даден елемент от творбата е различно в зависимост от личността на критика, от неговите идейни позиции и от епохата. За да бъде интерпретиран, елементът се включва в система, която принадлежи не на творбата, а на критика. Например с интерпретирането на една метафора можем да стигнем до изводи относно нагоните на поета към смъртта или за неговото влечение към един или друг „елемент“ от природата. Тогава същият монолог може да се интерпретира като отрицание на съществуващия ред или да речем, като поставяне под въпрос на житейските условия. Тези интерпретирания могат да се обосноват и при всички случаи те са необходими; ала не бива да забравяме, че става дума за интерпретирания.

Опозицията смисъл и интерпретиране на един елемент от творбата отговаря на класическото разграничение при Фреге между *Sinn* и *Vorstellung*. Описанието на творбата визира смисъла на литературните елементи; критиката се стреми да ги интерпретира.

СМИСЪЛ НА ТВОРБАТА. Някой ще каже: но тогава какво става със самата творба? Ако смисълът на всеки елемент се състои във възможното му интегриране в дадена система, каквато е творбата, последната ще има ли някакъв смисъл?

Ако приемем, че творбата е най-голямата художествена единица, става очевидно, че въпросът за смисъла на творбата е безсмислен. За да има някакъв смисъл, творбата трябва да бъде включена в по-голяма система. В противен случай трябва да признаем, че творбата няма смисъл. Тя установява отношение единствено със себе си и следователно е *index sui*, сочи себе си, без да препраща към нещо друго.

Илюзорно е обаче да смятаме, че творбата съществува независимо. Тя се появява в един художествен свят на вече съществуващи творби и се вписва в него. Всяко произведение на изкуството влиза в сложни отношения с творби от миналото, които образуват според епохите различни йерархии. Смисълът на „Мадам Бовари“ е да се противопостави на литературата на романтизма. Що се отнася до интерпретирането на романа, то варира според епохите и критиците.

Тук искаме да предложим система от понятия, които да служат за изследване на художествената реч. Ограничихме се, от една страна, с творби в проза, а от друга, с едно общо ниво в творбата – нивото на *разказа*. В повечето случаи разказът е преобладаващият елемент в творбите в проза, но той не е единственият. Сред конкретните творби, които ще анализираме, най-често ще се позоваваме на „Опасни връзки“.

ИСТОРИЯ И РЕЧ. На най-общо ниво художествената творба има два аспекта: тя е едновременно история и реч. Тя е история в смисъл, че споменава за някаква действителност, за случили се събития, за герои, които от тази гледна точка се смесват с действителни лица. Същата тази история би могла да ни бъде предадена с други средства; с филм например; бихме могли да научим за нея от устен разказ или от свидетел, без тя да бъде книга. Но творбата е и реч; има разказвач, който разказва историята; а срещу него стои читател, който я възприема. На това ниво важни са не предадените събития, а начинът, по който разказвачът ги излага. Понятията „история“ и „реч“ бяха окончателно въведени в езиковите изследвания след категоричното им формулиране от Емил Бенвенист.

Руските формалисти първи посочиха тези две понятия. Наричат ги *фабула* („това, което наистина се е случило“) и *сюжет* („начинът, по който читателят е научил за него“) (Томашевски, ТЛ, с. 268). Още Лакло е доловил ясно тези два аспекта на творбата: Предговорът на Редактора ни въвежда в историята, Предисловието на Издателя – в речта. Шкловски казва, че историята не е художествен елемент, а предварителен материал; според него само речта е естетическа конструкция. Той смята, че показателно за структурата на творбата е това, че развързката е поставена преди завръзката на интригата, а не че героят постъпва по-скоро така, а не иначе (на практика руските формалисти изследват и едното, и другото). Ала въпросните два аспекта – историята и речта – са в еднаква степен художествени явления. Класическата реторика би се занимавала и с двата: историята би спадала към *inventio*, речта – към *dispositio*².

Тридесет години по-късно в изблик на покаяние същият Шкловски минава от едната крайност в другата и заявява: „Невъзможно и ненужно е да отделяме събитийната част от нейния композиционен строеж, защото и в двата случая става дума за едно и също нещо – вникването в явлението“ (*О художественной прозе*, с. 439). Намираме това твърдение за неприемливо, колкото е и първото: то забравя, че творбата има два аспекта, а не един-единствен. Наистина, невинаги е лесно да ги разграничим; но смятаме, че ако искаме да доловим творбата в нейното единство, първо трябва да разграничим въпросните два аспекта. Ще се опитаме да го направим тук.

² *Inventio* (лат.) – откриване на това, което ще се каже; *dispositio* (лат.) – подреждане на изнамереното. – Б. пр.

I. РАЗКАЗЪТ КАТО ИСТОРИЯ

Не бива да си мислим, че историята следва някакъв идеален хронологически ред. Има ли повече от един герой, този идеален ред се отдалечава чувствително от „естествената“ история. Това е така, защото ако искаме да запазим този ред, ще трябва във всяко изречение да скачаме от един герой на друг, за да кажем какво вторият прави „през това време“. Защото историята много рядко е проста: в повечето случаи тя съдържа повече „нишки“, които се събират в едно само от определен момент нататък.

Идеалният хронологически ред е по-скоро похват на изобразяване, прилаган неотдавна в някои творби. По повод на историята тук няма да се позоваваме на него. Това понятие отговаря по-скоро на практическо изложение за случилото се. Следователно *историята* е условност. Тя не съществува на нивото на самите събития. Докладът на полицейския служител за едно произшествие следва именно тези условни норми. Той излага фактите възможно най-ясно (докато писателят, който извлича от тях интригата на своя разказ, ще премълчи някой важен детайл и ще ни го разкрие едва накрая). Тази условност е до такава степен широко разпространена, че конкретното деформиране от писателя на излагането на събитията се конфронтира именно с нея, а не с хронологическия ред. Историята винаги е абстракция, доколкото тя неизменно се възприема и разказва от някого, а не съществува „сама за себе си“.

Без да се отклоняваме от традицията, ще разграничим две нива на историята.

а) *Логика на действията*

На първо време ще разгледаме действията в разказа сами по себе си, без да държим сметка за отношенията им с другите елементи. Какво е наследството на класическата поетика в това отношение?

ПОВТОРЕНИЯТА. Всички коментари относно повествователната „техника“ почиват на една проста констатация: във всяка творба се наблюдава тенденция на повторения по отношение на действието, на героите или на подробностите в описанията. Този закон на повторението, чийто обхват надхвърля далеч рамките на художествената творба, намира конкретен израз в много частни форми, които носят същите имена (това е разбираемо) като някои реторически фигури. Една от тях е например *антитезата* – контраст, който долавяме благодарение на нещо идентично в

двете ѝ части. Може да се каже, че в „Опасни връзки“ поредицата от писма контрастират помежду си: различните истории трябва да се променят, последователните писма не се отнасят за един и същи герой; ако се пишат от едно и също лице, ще има противопоставяне между съдържанието и тона.

Друга форма на повторение е *градацията*. Когато отношението между героите не се променя в продължение на много страници, писмата им рискуват да станат монотонни. Такъв е например случаят с г-жа Дьо Турвел. В цялата втора част нейните писма са пропити с едно и също чувство. Монотонността е избегната благодарение на градацията: всяко от нейните писма разкрива нещо допълнително от любовта ѝ към Валмон, тъй че признанието за тази любов се явява логическа последица от предходното изложение.

Но далеч най-разпространената форма на принципа на еднаквост е така нареченият *паралелизъм*. Всеки паралелизъм включва най-малко две единици, съдържащи подобни и различаващи се елементи. Благодарение на подобните елементи, различията изпъкват по-ярко: както знаем, езикът действа най-вече посредством различията.

Различаваме два основни вида паралелизъм: паралелизъм на линиите на интригата, който се отнася до големите единици на разказа; паралелизъм на вербалните формули („детайлите“). Ще посочим няколко случая от първия вид. Едно от описанията съпоставя двойката Валмон-Турвел с двойката Дансни-Сесил. Например Дансни ухажва Сесил, като иска от нея разрешение да ѝ пише; Валмон флиртува по същия начин. От друга страна, Сесил отказва на Дансни да ѝ пише така, както Дьо Турвел постъпва с Валмон. Всеки от действащите лица бива характеризиран по-ясно с помощта на това сравнение: чувствата на Дьо Турвел контрастират с тези на Сесил. Същото се отнася за Валмон и Дансни.

Другата паралелна картина се отнася за двойките Валмон-Сесил и Мертъой-Дансни; тя служи не толкова за характеризиране на героите, колкото за композицията на книгата, защото в противен случай Мертъой би останала без значима връзка с другите герои. Тук ще отбележим, че един от малкото недостатъци в композицията на романа е слабото интегриране на г-жа Дьо Мертъой в мрежата от взаимоотношения между героите; така не получаваме достатъчно доказателства за женския ѝ чар, който обаче играе толкова важна роля в развързката (нито Белрош, нито Преван присъстват пряко в романа).

Вторият вид паралелизъм се основава на приликата между вербалните формули, използвани при идентични обстоятелства. Ето например как Сесил завършва едно от своите писма: „Трябва да свършвам, защото стана почти един часа и г-н Дьо Валмон скоро ще се върне“ (1, 109). В края на своето писмо г-жа Дьо Турвел казва същото: „Напразно бих искала да Ви пиша по-дълго; в този час той (Валмон) обеща да дойде и всяка друга мисъл ме напуска“ (1, 132). Тук подобните формули и ситуации (две жени очакват своя любовник, който е един и същи) подчертават разликата в чувствата на двете любими на Валмон и в същото време го обвиняват косвено.

Ще ни възразят, че по всяка вероятност тази прилика може да остане незабелязана, доколкото между двата откъса има десетки, та дори и стотици страници. Но подобно възражение се отнася само за изследване на нивото на възприятията, докато не сме непрекъснато на равнището на творбата. Да се отъждествява творбата с нейното възприемане от отделния читател, е рисковано; оптималният прочит е не на „средния читател“, а на най-добрия.

Наблюдения от този род относно повторенията са добре познати на традиционната поетика. Но едва ли е необходимо да казваме, че абстрактният модел, предложен тук, е толкова общ, че трудно може да характеризира определен вид разказ. От друга страна, този подход е твърде „формалистичен“: той е насочен единствено към формалното отношение между различните действия, без да държи никаква сметка за тяхното естество. Всъщност опозицията тук противопоставя дори не изследването на „връзките“ на изследването на „същностите“, а две нива на абстракция; първото се оказва прекалено абстрактно.

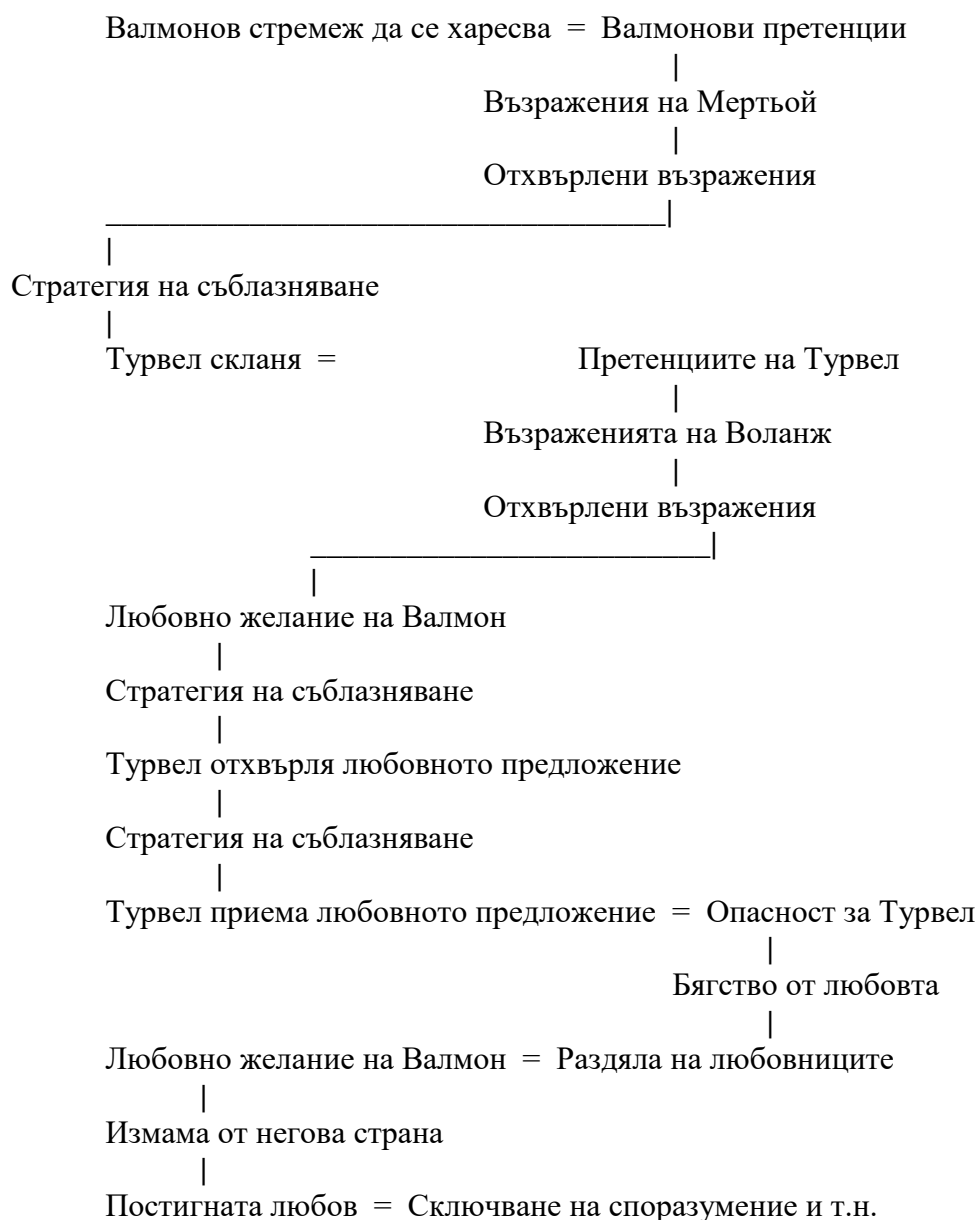
Има и друг опит за описание на логиката на действията; и тук се изследват връзките между тях; но те са много по-малко общи и действията са характеризирани по-отблизо. Мисълта ни е, естествено, за приказката и за мита. Тези анализи са много по-убедителни за проучването на художествения разказ, отколкото обикновено се смята.

Структуралното изследване на фолклора датира отскоро и не може да се каже, че понастоящем съществува единомислие относно подхода към анализа на повествованието. Бъдещите изследвания ще покажат доколко сегашните модели са стойностни. От своя страна, като илюстративен материал ние ще се ограничим с прилагането на два различни модела върху централната история на „Опасни връзки“ с цел да обсъдим възможностите на предлагания метод.

МОДЕЛЪТ НА ТРИАДИТЕ. Първият метод, който ще изложим опростено, е концепцията на Клод Бремон (вж. „Le message narratif”³, сп. *Комюникацион*, 4). Според нея целият разказ е изграден от свързването или вграждането на микроразкази едни в други. Всеки от тези микроразкази е изграден от три (а понякога и от два) елемента, които присъстват задължително. По логиката на тази концепция всички разкази по света са изградени от различни комбинации между десетина микроразкази със стабилна структура, които съответстват на малък брой съществени ситуации в живота; Бихме могли да ги обозначим с думи като „измама”, „договор“, „закрила“ и т.н.

Така историята на отношенията между Валмон и Турвел може да бъде представена по следния начин:

³ „Le message narratif” (фр.) – повествователното послание. – Б. пр.



Действията, които образуват всяка триада, са относително еднородни и лесно могат да се обособят от другите. Наблюдаваме три вида триади: първият се отнася до опита (неуспешен или успешен) да се осъществи един проект (триадите вляво), вторият – за „претенция“, третият – за опасност.

ХОМОЛОГИЧНИЯТ МОДЕЛ. Преди да правим каквото и да било заключение от този първи анализ, ще преминем към втори, който също се основава на съществуващите методи за анализ на фолклора и по-специално, за анализ на митовете. Би било неточно да приписваме този модел на Леви-Строс, тъй като на този автор, макар той да е в основата на една първоначална представа за въпросния модел, не може да се приписва отговорност за опростената формула, която представяме тук. Тя допуска,

че разказът представлява синтагматично проециране на мрежа от парадигматични отношения. Така в цялостния разказ откриваме една зависимост между определени елементи. Стремим се да открием тази зависимост в поредицата от повествователни единици. В повечето случаи въпросната зависимост е „хомология“, тоест пропорционална връзка с четири елемента (А:Б:: а:б). Можем да подходим и по обратния път: да се опитаме да разположим по различни начини редуващите се събития, за да открием въз основа на създадите се връзки структурата на изображения свят. Тук постъпваме по този втори начин и по липса на вече установен принцип ще се задоволим с едно пряко и най-обикновено редуване.

Изреченията, които вписахме в следващата таблица, резюмират същата линия на интригата, връзката Валмон-Турвел до срива на Турвел. За да следваме тази нишка, трябва да наблюдаваме хоризонталните линии, които представляват синтагматичния аспект на разказа. После ще сравним положените едно под друго изречения (в същата колона, която по презумпция е парадигма) и ще потърсим общия им знаменател.

Валмон иска да се хареса	Турвел позволява да ѝ се възхищават	Мертъой се опитва да потисне първоначалното си желание	Валмон отхвърля съветите на Мертъой
Валмон се опитва да съблазнява	Турвел му засвидетелства своята симпатия	Воланж се опитва да осуети симпатията	Турвел отхвърля съветите на Воланж
Валмон се обяснява в любов	Турвел се съпротивлява	Валмон я преследва упорито	Турвел отхвърля любовта
Валмон се стреми отново да съблазнява	Турвел му отдава своята любов	Турвел бяга от любовта	Валмон отхвърля привидно любовта
Любовта е осъществена...			

Сега ще потърсим общия знаменател за всяка колонка. Всички изречения от първата се отнасят до отношението на Валмон към Турвел. Обратното, втората колонка се отнася само за Турвел и характеризира държанието ѝ пред Валмон. Третата колонка няма един субект като общ знаменател, но всички изречения описват пълноценни действия. Четвъртата пък има общ предикат – отхвърлянето, отказът (в последното изречение става дума за мнимо отхвърляне). Членовете на всяка двойка са почти противопоставени. Така стигаме до пропорцията:

Валмон: Турвел:: действията: отхвърлянето на действията.

Това представяне изглежда основателно, защото отразява правилно общите отношения между Валмон и Турвел, единствената рязка постъпка на Турвел, и т.н.

Въз основа на тези анализи могат да се направят следните заключения:

1. Става ясно, че последователността на действията в разказа не е случайна, а има своята логика. Появи ли се проект, изниква и пречка, а опасността предизвиква съпротива или бягство и т.н. Твърде вероятно е тези базисни схеми да са ограничени на брой и интригата на всеки разказ може да се представи като отклонение от тях. Не сме сигурни, че едната от поделбите е за предпочитане пред другата, пък и въз основа на един-единствен пример ние не сме целели да изразим предпочитание. Изследванията от страна на фолклористите (по модела на триадите вж. тук Клод Бремон; по хомологичния модел вж. в настоящия брой П. Маранда⁴) ще покажат кой е най-подходящият модел за анализ на простите повествователни форми.

Вникването в една творба изисква познаване на тези техники и на резултатите, до които те водят. Когато знаем, че определена последователност на действия произтича от определена логика, не е нужно да търсим друго нейно обяснение в творбата. Пък и дори авторът да не следва тази логика, ние трябва да я познаваме: авторското отклоняване от нея разкрива истинския си смисъл именно по отношение на нормата, която тази логика налага.

2. Фактът, че според избрания модел ние стигаме до различни резултати за един и същи разказ, буди известно безпокойство. Оказва се, от една страна, че същият този разказ може да има повече структури, а въпросните техники не предлагат никакъв критерий за избор на една от тях. От друга страна, някои части на разказа са представени в двата модела от различни изречения; а при всеки случай ние следвахме стриктно историята. Тази податливост на историята е знак за известна опасност: ако историята остава една и съща, докато ние сменяме някои от нейните части, това означава, че те не са истински части. Фактът, че на едно и също място от веригата веднъж се появява „Валмонови претенции“, а друг път „Турвел позволява да ѝ се възхищават“, говори за наличието на една опасна зона на случайност и показва, че не можем да бъдем сигурни в стойността на получените резултати.

⁴ Очевидно Тодоров препраща към статията на Клод Бремон „Логиката на повествователните вероятности“, публикувана в същия брой 8 от 1966 г. на сп. *Комникацион*. В този брой обаче няма етюд от П. Маранда, както се подразбира от казаното в скоби. – Б. пр.

3. Един недостатък на нашата демонстрация се дължи на качеството на избрания пример. Подобно изследване на действията ги представя като независим елемент на творбата; така се лишаваме от възможността да ги обвържем с героите. А „Опасни връзки“ спадат към вид разказ, който бихме определили като „психологически“ и при който тези два елемента са тясно свързани. Нещата биха стояли различно с приказката или с новелите на Бокачо, където героят в повечето случаи е само едно име, което позволява да направим връзка между различните действия (тук откриваме типично поле за прилагане на методи за изследване на логиката на действията). По-нататък ще видим как е възможно да приложим въпросните техники към разкази от типа на „Опасни връзки“.

б) Героите и техните взаимоотношения

„Героят съвсем не е необходим на историята. Историята като система от мотиви може да мине спокойно без героя и неговите характерни черти“, пише Томашевски (ТЛ, с. 296). Според нас обаче твърдението се отнася повече за анекдотите или най-много за ренесансовите новели, отколкото за класическата западна литература от „Дон Кихот“ до „Одисей“. Намираме, че в тази литература героят играе първостепенна роля, а другите елементи на разказа тръгват от него. Не такъв е случаят с някои тенденции в съвременната литература, където на героя отново е отредена второстепенна роля.

Изследването на героя поставя редица проблеми, които далеч не са намерили решение. Ще се спрем на един вид герой, който е сравнително добре проучван: това е героят, характеризирани изчерпателно в отношенията си с другите герои. Не бива да смятаме, че след като смисълът на всеки елемент на творбата е равен на съвкупността от неговите връзки с другите елементи, всеки герой се определя напълно от своите отношения с другите герои. Така обаче стоят нещата с един вид литература, в частност с драмата. Изхождайки от драмата, Е. Сурио предложи един първи модел на отношения между героите; ще го използваме във формата, изведена от А. Ж. Гремас. „Опасни връзки“, епистоларен роман, се доближава в редица отношения до драмата, и този модел е валиден за него.

ОСНОВНИТЕ ПРЕДИКАТИ. На пръв поглед тези отношения изглеждат твърде разнообразни поради многото герои; но много скоро си даваме сметка, че те лесно могат да се сведат до трима: желание, общуване и участие. Ще започнем с *желанието*,

което е налице при почти всички герои. В най-разпространената му форма, която бихме могли да определим като „любов“, то се среща при Валмон (към Турвел, Сесил, Мертъой, виконтесата, Емили), при Мертъой (към Белрош, Преван, Дансни), при Турвел, Сесил и Дансни. Втората ос, не толкова очевидна, но също толкова важна, е по линия на *общуването* и тя се осъществява под формата на „споделяне“. Наличието на този вид отношения е основание за откровени, пряки, богати на информация писма, както това подхожда на хора, които споделят помежду си. Така в по-голямата част от книгата Валмон и Мертъой поддържат конфиденциални отношения. Турвел има за довереница г-жа Дьо Розмонд; Сесил – първо Софи, после Мертъой. Дансни споделя пред Мертъой и Валмон, Воланж пред Мертъой и т.н. Трети тип отношения можем да определим като *участие*, протичащо под формата на „помощ“. Например Валмон помага на Мертъой за нейните проекти; Мертъой помага първо на двойката Дансни-Сесил, а по-късно на Валмон в отношенията му със Сесил. Дансни също ѝ помага за целта, макар че неволно. Това трето отношение присъства много по-рядко. То често произтича от желанието.

Трите вида отношения са до голяма степен общовалидни, защото присъстват още във формулирането на този модел от А.-Ж. Гремас. С което обаче не твърдим, че всички човешки взаимоотношения във всички тези разкази трябва да се сведат до въпросните три вида. Това би било прекалено ограничаване, което ще ни попречи да определим даден вид разказ именно посредством наличието на тези три вида отношения. За сметка на това вярваме, че отношенията между героите във всеки разказ винаги могат да се редуцират до един ограничен брой и че тази мрежа на отношения има съществена роля за структурата на творбата. Тъкмо с това обосноваваме своя подход.

Следователно разполагаме с три предиката, които указват основните взаимоотношения. Всички други отношения могат да се изведат от тези три с помощта на две *правила на деривация*. Подобно правило формализира отношението между един основен и един производен предикат. Предпочитаме този начин на представяне на отношенията между предикати вместо обикновеното изброяване, защото той е логично по-прост, а от друга страна, отразява правилно промените в чувствата, които настъпват в хода на повествованието.

ПРАВИЛОТО НА ОПОЗИЦИЯ. Ще наречем първото правило, чието приложение е най-разпространено, *правило на опозиция*. Всеки един от трите предиката

има противоположен предикат (по-тясно понятие от отрицанието). Тези противопоставени предикати присъстват по-рядко от техните позитивни съответствия; и това произтича естествено от факта, че наличието на писмо е знак за приятелско отношение. Така противоположното на любовта – омразата – е по-скоро претекст, предварителен, отколкото ясно формулиран елемент. Наблюдаваме омраза при маркизата към Жеркур, при Валмон към г-жа Дьо Воланж, при Дансни към Валмон. Става дума винаги за определен подтик, не за реално действие.

Отношението, което се противопоставя на споделената тайна, се среща по-често, макар че също остава недоизказано: това е публичното оповестяване, афиширане на някаква тайна. Разказът за Преван например се основава изцяло на правото да разкажеш приоритетно за случилото се. По същия начин общата интрига ще се реши с подобен жест: Валмон, а после и Дансни ще публикуват писмата на маркизата и това ще бъде най-тежкото наказание за нея. Всъщност този предикат се среща по-често, отколкото се смята, макар че остава в латентно състояние: опасението да бъдеш публично разкрит от други определя голяма част от действията на почти всички герои. Изправена пред такава опасност, Сесил ще отстъпи например пред ухаждането на Валмон. В тази посока е протекла и голяма част от възпитанието на г-жа Дьо Мертъой. Именно с тази цел Валмон и Мертъой постоянно се стремят да се сдобият с компрометиращи писма (от Сесил): това е най-ефикасният начин да навредят на Жеркур. При г-жа Дьо Турвел този предикат претърпява лична трансформация: страхът ѝ от казаното от другите прониква в нея и се проявява в значението, което тя отдава на собствената си съвест. Така в края на книгата, малко преди да умре, тя няма да съжالياва за изгубената любов, а за престъпването на законите на съвестта, които в крайна сметка са равнозначни на общественото мнение, на хорските приказки: „Накрая, като ми говореше за жестокия начин, по който е била пожертвана, тя добави: ‘Бях сигурна, че това ще ме погуби, имах кураж да го приема; но да преживея моето нещастие и моя срам – това не мога’.“ (1. 149).

Подпомагането пък е противното на преченето, на противопоставянето. Така Валмон пречи на връзките на Мертъой с Преван и на Дансни със Сесил, г-жа Дьо Воланж пречи на същите.

ПРАВИЛОТО НА ПАСИВА. Резултатите от втората деривация спрямо трите основни предиката се срещат по-рядко; те отговарят на преминаването от деятелен към страдателен залог. Това правило ще наречем *правило на пасива*. Така Валмон желае

Турвел, но е също така желан от нея; той мрази Воланж и е мразен от Дансни; доверява се на Мертъой и е довереник на Дансни; разгласява публично своята авантюра с виконтесата, но Воланж афишира собствените си постъпки; той помага на Дансни и в същото време е подпомаган от него, за да спечели сърцето на Сесил; реагира срещу някои постъпки на Мертъой и в същото време е изложен на противопоставянето от страна на Воланж или на Мертъой. С други думи, всяко действие има субект и обект, но за разлика от езиковата трансформация от деятелен към страдателен залог, тук субектът и обектът не си разменят местата: само глаголът преминава в страдателен залог. Тъй че разглеждаме всички наши предикати като преходни глаголи.

Така стигнахме до дванадесет различни отношения в хода на разказа. Описахме ги с помощта на трите основни предикати и на двете деривационни правила. Ще отбележим, че тези две правила нямат съвсем същата функция: правилото на опозиция служи за съставяне на твърдение, което не може да бъде изразено другояче (например *Мертъой пречи на Валмон* въз основа на *Мертъой помага на Валмон*); правилото на пасива служи да покаже родството между две вече съществуващи твърдения (например *Валмон обича Турвел* и *Турвел обича Валмон*: последното твърдение е представено по нашето правило като производно на първото – под формата на *Валмон е обичан от Турвел*).

СЪЩНОСТ И ПРИВИДНОСТ. Това описание на отношенията се абстрахираше от конкретната им проява при героя. Ако ги разглеждаме от тази гледна точка, ще видим, че във всички изброени взаимоотношения е налице и друго разграничаване. Всяко действие може на първо време да изглежда като любов, доверяване и др., но впоследствие да се окаже нещо съвсем различно – омраза, противопоставяне и т.н. Привидността не съвпада задължително с истинското естество на връзката, макар че става дума за същото лице и за същия момент. Следователно можем да допуснем наличието на две нива на взаимоотношения: същност и привидност. (Напомняме, че тези термини се отнасят за това как героите, а не ние, възприемат нещата.) Мертъой и Валмон си дават сметка за наличието на тези две нива на съзнание и прибегват до лицемерие, за да постигнат своите цели. Мертъой е видимо довереница на г-жа Дьо Воланж и на Сесил, но фактически си служи с тях, за да си отмъсти на Жеркур. Валмон постъпва по същия начин с Дансни.

Другите герои също се отличават с двулични отношения, които тук се обясняват не с лицемерие, а с недоброжелание или с наивност. Така Турвел изпитва любовно

чувство към Валмон, но не смее да си го признае и го прикрива зад привидността на споделяната тайна. Същото се отнася и за Сесил, и за Дансни (в отношенията му с Мертъой). Така стигаме до допускането за нов предикат, който ще се появи само в тази група жертви и стои на вторично ниво по отношение на другите – нивото на *съзнаването*, на *забелязването*. Този предикат указва действието, което настъпва, когато даден герой си даде сметка, че отношението му с друг герой не това, което е мислел.

ЛИЧНИТЕ ТРАНСФОРМАЦИИ. Използвахме същото название – „любов“ или „споделяне“ – за чувствата, които изпитват отделни герои и които нерядко са различни. С цел едно по-нюансирано разглеждане ще въведем понятието *лична трансформация* на отношението. Вече посочихме трансформацията вследствие на страха, който изпитва г-жа Дьо Турвел да се афишира. Друг пример откриваме в реализирането на любовната връзка на Валмон с Мертъой. Може да се каже, че тези герои са разложили предварително любовното чувство, в което са открили желание да обладаят другия и в същото време подчинение на любимото същество; от това са запазили само първата половина – желанието да обладават. След като е задоволено, следва безразличие. Така се отнася Валмон с всички свои любовници, подобно е и поведението на Мертъой.

Сега ще направим кратка равносметка. За да опишем света на героите, ние видимо се нуждаем от три понятия. Това са първо *предикатите* – функционално понятие, например „да обичаш“, „да се довериш“ и т.н. От друга страна са героите: Валмон, Мертъой и т.н. Те могат да изпълняват две функции: или да бъдат субекти, или да бъдат обекти на действията, описани от предикатите. Ще използваме родовия термин *агент*, за да назовем едновременно субекта и обекта на действието. В рамките на творбата агентите и предикатите са стабилни единици. Променят се комбинациите между двете групи. Накрая, третото понятие е *деривационни правила*: те описват отношенията между различните предикати. Но описанието, което можем да направим с помощта на тези понятия, си остава напълно статично; за да опишем динамиката на тези отношения, а оттам и на разказа, ще въведем нова поредица от правила, която ще наречем *правила на действие*, за да ги разграничим от деривационните правила.

ПРАВИЛА НА ДЕЙСТВИЕ. Тези правила ще използвам като изходни данни агентите и предикатите, за които говорихме и които са установили вече определени отношения. Правилата ще определят като краен резултат новите отношения, които ще

се установят между агентите. Като илюстрация на това ново понятие ще формулираме някои от правилата, които действат в „Опасни връзки“.

Първите правила се отнасят за сферата на *желанието*.

Правило 1. Имаме два агента А и Б. А обича Б. Тогава А действа така, че пасивната трансформация на този предикат (тоест изречението „А е обичан от Б“) също настъпва.

Първото правило цели да отрази действията на героите, които са влюбени или дават вид на влюбени. Така Валмон, който е влюбен в Турвел, прави всичко, за да започне и тя да го обича. Дансни, който е влюбен в Сесил, действа по същия начин; така постъпват Мертъой или Сесил.

Ще напомним, че по повод на предишния въпрос разграничихме привидното чувство от истинското, което един герой изпитва към друг, разграничихме преструването от съществуването. Това разграничение ни е необходимо, за да изведем следващото правило.

Правило 2. Имаме два агента А и Б. А обича Б на ниво съществуване, но не на ниво преструване. Ако А осъзнае нивото на съществуване, той действа против своята любов.

Пример за прилагането на това правило виждаме в поведението на г-жа Дьо Турвел, когато тя си дава сметка, че е влюбена във Валмон: тогава тя внезапно напуска замъка и става самата пречка за постигането на това чувство. Същото се отнася и за Дансни, когато той си мисли, че отношенията му с Мертъой са просто на хора, които се доверяват помежду си; Валмон му показва, че става дума за любов подобна на тази, която изпитва към Сесил, и така го подтиква да се откаже от тази нова връзка. Вече отбелязахме, че предполагаемото „разкриване“ на това ново правило е привилегия на група герои, които можем да наречем „слаби“. Валмон и Мертъой, които не спадат към тази група, не могат „да си дадат сметка“ за разликата между двете нива, защото винаги са я съзнавали.

Сега ще преминем към отношенията, които нарекохме с общия термин *участие*. Тук ще формулираме следното правило:

Правило 3. Имаме три агента А, Б и В. А и Б имат някакво взаимоотношение с В. Ако А си даде сметка, че взаимоотношението между Б и В е подобно на взаимоотношението между А и В, той ще действа срещу В.

Ще отбележим първо, че това правило не отразява никакво действие, „което се разбира от само себе си“: А би могъл да действа против В. Можем да посочим няколко

примера в това отношение. Дансни обича Сесил и вярва, че Валмон е неин довереник; когато научава, че в действителност това е любов, той започва да действа против Валмон, предизвиква го на дуел. По същия начин Валмон се мисли за довереник на Мертъой и не вярва, че Дансни може да има същото отношение; щом разбира това, започва да действа против Дансни (с помощта на Сесил). Мертъой, който познава това правило, го използва срещу Валмон: с тази цел тя му пише писмо, за да му покаже, че Белрош си е присвоил известни блага, на които Валмон се е смятал за единствен притежател. Реакцията е незабавна.

За отбелязване е, че редица противопоставяния или съдействия не се обясняват с това правило. Но погледнем ли по-отблизо тези действия, ще забележим, че те всеки път са следствие от друго действие, което спада към първата група взаимоотношения, основаващи се на желанието. Мертъой помага на Дансни да спечели сърцето на Сесил, защото мрази Жеркур и за нея това е начин да си отмъсти; поради същата причина тя помага на Валмон в похожденията му към Сесил. Валмон пречи на Дансни да ухажва г-жа Дьо Мертъой, защото той, Валмон, я желае. Накрая, ако Дансни помага на Валмон да се свърже със Сесил, то е защото се надява така да се доближи до Сесил, в която е влюбен. И така нататък. Забелязваме също, че тези действия на участие са осъзнати при „силните“ герои (Валмон и Мертъой), докато при „слабите“ са неосъзнати (и неволни).

Сега ще преминем към последната група взаимоотношения – на *общуване*. Оттук и нашето четвърто правило:

Правило 4. Имаме два агента А и Б. Б е довереник на А. Ако А стане агент на твърдение, породено от Правило 1, той ще смени довереника (липсата на довереник се смята за краен случай на доверяване).

Като илюстрация на Правило 4 ще напомним, че Сесил сменя своята довереница (заменя Софи с г-жа Дьо Турвел) още в началото на връзката си с Валмон; по същия начин Турвел, щом се влюбва във Валмон, взема за довереница г-жа Дьо Розмонд; по същата причина, но в по-малка степен, тя е спряла да споделя тайните си с г-жа Дьо Воланж. От любов към Сесил Дансни се доверява на Валмон; връзката му с Мертъой слага край на това доверяване. Същото правило налага още по-строги ограничения на Валмон и Мертъой, защото тези двама герои могат да се доверяват само един на друг. Следователно всяка смяна на довереника означава край на доверяването. Така Мертъой престава да се доверява от момента, в който любовното желание на Валмон става много настоятелно. По същия начин и Валмон слага край на своето доверяване от момента, в

който Мертвой разкрива собствените си желания, различни от неговите. Доминиращото чувство у Мертвой в последната част на романа е плътското желание.

Тук спираме с поредицата от правила, които трябва да породят повествованието в нашия роман, за да формулираме няколко наблюдения.

1. Първо ще уточним обхвата на тези *правила на действие*. Те отразяват законите, които ръководят живота на обществото и на героите на нашия роман. Това, че става дума за измислени герои, а не за действителни лица, не е казано: С подобни правила можем да опишем навиците и негласните закони на всяка еднородна група хора. Самите герои могат да си дават сметка за тези правила: следователно ние се намираме наистина на нивото на историята, а не на речта. Така формулирани, тези правила отговарят на основните повествователни линии, без да уточняват как се реализира всяко от предписаните действия. Картината може да се допълни с техники, които отразяват „логиката на действията“, за които говорихме преди.

Ще отбележим впрочем, че по своето съдържание въпросните правила не се различават особено от наблюденията, което направихме относно „Опасни връзки“. Така стигаме до въпроса за обяснителната стойност на нашето представяне: очевидно описание, което не може да ни доведе и до интуитивни интерпретации на разказа, не постига истинската си цел. Достатъчно е да преведем нашите правила на общоприет език, за да видим колко близко стоят те с оценките, правени често относно етиката в „Опасни връзки“. Например първото правило, свързано с желанието да наложиш волята си над друго, е било отбелязвано от почти всички критици, които са го тълкували като „воля за власт“ или като „митология на интелекта“. Нещо повече, фактът, че термините, които използваме при тези правила, са свързани именно с някаква етика, е особено показателен: лесно можем да си представим повествование, където тези правила са от социален или формален порядък и т.н.

2. Формата, която даваме на тези правила, изисква специално обяснение. Не е трудно да ни упрекнат, че даваме псевдонаучно обяснение на банални неща: защо да казваме „А действа така, че страдателното трансформиране на този предикат също настъпва“ вместо да кажем „Валмон налага волята си на Турвел“? Все пак мислим, че стремежът ни да твърдим ясни и аргументирани неща сам по себе си не е недостатък; и бихме се упрекнали, че твърденията ни не са достатъчно прецизни. Историята на литературната критика изобилства с твърдения, които нерядко звучат привлекателно, но които по липса на терминологична прецизност са довеждали изследването до

задънена улица. Формата на „правила“, която даваме на нашите изводи, позволява те да бъдат тествани, като „пораждащи“ последователно перипетии в разказа.

От друга страна, само по-точните формулировки позволяват стойностно сравнение на законите, действащи в различните книги. Да вземем един пример: в изследванията си върху повествованието, Шкловски формулира правилото, което според него позволява да се долови динамиката на човешките взаимоотношения у Боярдо („Влюбеният Орландо“) или у Пушкин („Евгений Онегин“): „Ако А обича Б, Б не обича А. Когато Б започва да обича А, А вече не обича Б“ (ТЛ, с. 171). Това правило звучи подобно на нашите, поради което можем да сравним непосредствено двете произведения.

3. Проверката на тези правила изисква отговор на два въпроса. Могат ли всички действия в романа да произтичат от тези правила? Всички действия, протичащи по тези правила, срещат ли се в романа? За да отговорим на първия въпрос, първо ще напомним, че изведените тук правила имат стойност на примери, а не на изчерпателно описание; от друга страна, в следващите страници ще покажем подбудите за някои действия, които зависят от други фактори в разказа. Що се отнася до втория въпрос, не смятаме, че един отрицателен отговор може да ни накара да се съмняваме в стойността на предложения модел. Когато четем роман, чувстваме интуитивно, че описаните действия са плод на определена логика; и можем да кажем по повод на други действия, за които не се говори в романа, че те следват или не следват въпросната логика. С други думи, ние усещаме във всяка творба, която в крайна сметка е само *слово*, че съществува и *език*, на който тя е една от реализациите. Задачата ни се състои именно в изследването на този език. Тъкмо в тази перспектива ще можем да подходим към въпроса защо авторът е избрал тези, а не други перипетии за своите герои, след като и едните, и другите следват същата логика.

II. РАЗКАЗЪТ КАТО РЕЧ

До този момент ние се абстрахирахме от факта, че четем книга и че въпросната история не е част от „живота“, а спада към онзи свят на въображението, който познаваме само благодарение на книгите. С цел да разгледаме втората част на проблема, ще изходим от едно обратно абстрахиране: ще подходим към разказа само като към реч, като реално слово, което разказвачът адресира към читателя.

Ще разделим речевите похвати на три групи: *време на разказа*, в което намира израз отношението между времето на историята и времето на речта; *граматически аспекти на разказа* или това как историята се възприема от разказвача; *модуси на разказа*, които зависят от вида реч, до която прибъгва разказвачът, за да изложи пред нас историята.

а) Време на разказа

Проблемът за изобразяването на времето в разказа стои, защото между темпоралността на историята и темпоралността на речта има разлика. В известен смисъл времето на речта е линейно, докато времето на историята е многоизмерно. В историята могат да протичат повече събития едновременно, докато речта задължително трябва да ги постави едно след друго. Една комплексна фигура бива положена върху права линия. Оттук и необходимостта да се прекъсне „естествената“ последователност на събитията, дори авторът да иска да се придържа стриктно към нея. Но в повечето случаи авторът не се опитва да възпроизведе тази „естествена“ последователност, защото прибъгва до темпорално деформиране с определен естетически замисъл.

ТЕМПОРАЛНО ДЕФОРМИРАНЕ. Руските формалисти разглеждат темпоралното деформиране като единствената черта на речта, която я отличава от историята; затова ѝ отреждат централно място в своите изследвания. В тази връзка ще цитираме откъс от „Психология на изкуството“ от психолога Лев Виготски, книга, написана в 1925 г., но публикувана едва сега:

*Днес знаем, че в основата на мелодията е залегнала динамичната връзка между звуците, които я изграждат. По същия начин стихът не е просто сбор от изграждащите го звуци, а тяхната динамична последователност, тяхната връзка. Така, както два звука, които се съчетават, или две последователни думи влизат в определена връзка, която се определя изцяло от реда на последователност на елементите, така две събития или действия се съчетават в нова динамична връзка, която се определя изцяло от реда и разположението на тези събития. Така звуците **а, б, в** или думите **а, б, в** или събитията **а, б, в** променят напълно своя смисъл и емоционалното си значение, ако ги поставим, да речем, в следния ред: **б, в, а; б, а, в**. Да си представим някаква заплаха, а после и нейното привеждане в изпълнение – едно убийство. Ще си изградим известна представа, ако читателят първо е в течение на заплахата, а после бива държан в неведение относно нейното изпълнение, и накрая, ако убийството е извършено едва след този съспенс. Обаче представата ни ще бъде съвсем различна, ако авторът започне с разказ за откриването на трупа и едва тогава описва убийството и заплахата в обратен хронологичен порядък. Следователно самото място на събитията в*

разказа, съчетанието на фрази, изображения, образи, действия, постъпки, реплики следва същите закони на естетическо изграждане, които следват и звукосъчетанията в мелодията или думите в стиха. (с. 196).

В този откъс ясно се виждат основните характеристики на теорията на формалистите и дори на тогавашното изкуство: естеството на събитията не е от особено значение, важна е връзката между тях (в настоящия случай става дума за темпорална последователност). Следователно формалистите игнорирали разказа като история и го разглеждали само като реч. Тази теория може да се съпостави с теорията на руските кинорежисьори по онова време: през тези години монтажът е смятан за истинския художествен елемент в един филм.

Ще отбележим между другото, че двете възможности, описани от Виготски, са били реализирани в разновидностите на криминалния роман. Романът, изграден около загатката, започва с края на една от разказаните истории и стига до нейното начало. За сметка на това романът на ужаса описва първо заплахи, а в последните глави на книгата стига до трупове.

СВЪРЗВАНЕ, РЕДУВАНЕ, ВГРАЖДАНЕ. Горните наблюдения се отнасят за темпоралната подредба в рамките на една-единствена история. Но по-сложните форми на художествения разказ съдържат повече от една история. В случая с „Опасни връзки“ ще приемем, че има три истории, които описват авантюрите на Валмон с г-жа Дьо Турвел, със Сесил и с г-жа Дьо Мертъой. Съответното им място разкрива един друг аспект от времето на разказа.

Историите могат да се свържат помежду си по най-различни начини. Приказката и сборниците с новели използват два от тях – *свързване* и *вграждане*. Свързването се състои просто в полагането на различни истории една до друга: щом свърши първата, започва втората. В този случай единството се дължи на приликата в конструкцията на всяка история: например трима братя тръгват да търсят ценен предмет; всяко от пътуванията служи за основа на една от историите.

При вграждането една история се вмъква в друга. Така всички разкази от *Хиляда и една нощ* са вмъкнати в разказа за Шехеразада. Виждаме тук, че тези два вида съчетания са стриктно проекциране на две основни синтактични отношения – на координация и на подчинение.

Съществува обаче и трети вид съчетание. Можем да го наречем *редуване*. При него двете истории се разказват едновременно, като ту едната, ту другата прекъсва и бива подновена при следващото прекъсване. Тази форма характеризира очевидно

художествени жанрове, които вече нямат връзка с устната литература, която не може да използва редуването. Като прочути примери за редуване можем да споменем романа на Хофман „Житейските възгледи на котарака Мур“, където разказът на котарака се редува с този на музиканта; както и „Страдалчески разказ“ на Киркегор.

Две от тези форми се срещат в „Опасни връзки“. От една страна, историите на Турвел и Сесил се редуват в хода на цялото повествование; от друга, те са вградени в историята на двойката Мертъой-Валмон. Тъй като е добре конструиран, този роман не позволява обаче да се прокарат ясни граници между историите: преходните елементи са завоалирани, а развръзката на всяка история позволява развитието на следващата. Освен това те са свързани посредством образа на Валмон, който има близки отношения с всяка от трите героини. Има още много други връзки между историите; те са изградени с помощта на второстепенните персонажи, които изпълняват определени функции в редица истории. Например Воланж, майката на Сесил, е приятелка и роднина на Мертъой, като в същото време е съветница на Турвел. Дансни се свързва последователно със Сесил и с Мертъой. Г-жа Дьо Розмонд предлага гостоприемство както на Турвел, така и на Сесил и на нейната майка. Жеркур, бивш любовник на Мертъой, иска да се ожени за Сесил. И така нататък. Всеки персонаж може да изпълнява повече от една функция.

Редом с основните истории романът може да съдържа и второстепенни, които по принцип не служат за характеризиране на някой герой. Тези истории (авантюрите на Валмон в замъка на графинята или с Емили; авантюрите на Преван с „неразделните“; авантюрите на маркизата с Преван или с Белрош) в нашия случай са по-малко интегрирани в цялостното повествование, отколкото основните истории. Не ги възприемаме и като „вградени“.

ВРЕМЕ НА ПИСАНЕТО, ВРЕМЕ НА ЧЕТЕНЕТО. Към тези темпоралности, които съответстват на героите и са положени в една и съща перспектива, се добавят други две. Те спадат към по-различна сфера. Става дума за времето на изказването [énonciation] (на писането) и за времето на възприемането [perception] (на четенето). Времето на изказването става художествен елемент, щом се въведе в историята: в такива случаи разказвачът говори за своето повествование, за времето на написване или на разказване. Този вид темпоралност се среща много често в повествование, което се възприема като такова; ще напомним например за прочутите признания на Тристрам Шанди относно неспособността си да завърши своя разказ. Краен случай в това

отношение би била ситуация, когато времето на изказване се явява единствената темпоралност в разказа: тогава повествованието е изцяло насочено към себе си, тоест имаме разказ за едно повествование. Времето на четенето е необратимо. То определя нашето възприемане на цялото произведение; но може също така да стане художествен елемент, стига авторът да държи сметка за него в хода на историята. Например в началото на страницата се казва, че часът е десет, а на следващата страница – че е десет и пет. Това наивно включване на времето на четенето в структурата на разказа не е единственото възможно: има и други темпоралности, на които не можем да се спрем; ще отбележим само, че те опират до проблема за естетическото измерение на творбата.

б) Аспекти на разказа

Когато четем едно художествено произведение, ние не възприемаме пряко описаните в него събития. Едновременно със събитията ние възприемаме, макар и по различен начин, възприемането им от техния разказвач. Ще се позоваваме на различните видове възприемане, които могат да се видят в разказа и които ние наричаме *аспекти* на разказа (използваме думата в смисъл, близък до нейната етимология, тоест „поглед“). По-точно, аспектът отразява връзката между едно *той* (в историята) и едно *аз* (в речта), връзката между героя и разказвача.

Жан Пуйон предложи една класификация на аспектите на разказа, която ние ще възпроизведем с малки промени. Това вътрешно възприемане протича в три основни вида.

РАЗКАЗВАЧ > ГЕРОЙ (ПОГЛЕД „ОТЗАД“). Класическото повествование използва най-често този подход. В този случай разказвачът знае повече от своя герой. Той не си прави труда да ни обяснява откъде знае повече: вижда през стените на къщата, както и през черепната кутия на своя герой. Героите му нямат тайни за него. Естествено, тази форма се проявява в различни степени. Превъзходството на разказвача може да се прояви в това, че той знае за нечий тайни желания (които въпросното лице не знае) или в едновременното познаване на мислите на множество герои (нещо, на което никой от тях не е способен), или пък в разказването на събития, които не са възприети от един-единствен герой. Така в повестта си „Три смърти“ Толстой разказва последователно историята за смъртта на една аристократка, на един селянин и на едно

дърво. Никой от героите не е в течение на трите истории заедно; така става дума за разновидност на погледа „отзад“.

РАЗКАЗВАЧ = ГЕРОЙ (ПОГЛЕД „СЪС“). Тази втора форма също е много разпространена в художествената литература, особено в епохата на модерността. В този случай разказвачът знае толкова, колкото и героите, и не може да ни предложи обяснение на събитията, преди героите да са стигнали до него. И тук можем да направим редица разграничения. От една страна, повествованието може да бъде в първо лице (така се обосновава въпросният похват) или в трето лице единствено число, но то винаги следва погледа на един и същи герой върху събитията: разбира се, резултатът не е същият; знаем, че Кафка започва да пише „Замъкът“ в първо лице и променя погледа много по-късно, като минава в трето лице, но все по формулата „разказвач = герой“. От друга страна, героят може да проследи един или няколко герои (промените могат да бъдат системни или не). Накрая, може да имаме разказ, който героят съзнава, или „дисекция“ на неговия мозък, както наблюдаваме в много повествования на Фокнър. След малко ще се върнем на този случай.

РАЗКАЗВАЧ < ГЕРОЙ (ПОГЛЕД „ОТЗАД“). В този трети случай разказвачът знае по-малко от всеки друг герой. Той може да ни опише само това, което виждаме, чуваме и т.н., но не прониква в ничия мисъл. Разбира се, този чист „сенсуализъм“ е условност, защото подобно повествование би било неразбираемо; то съществува обаче като вид определен стил. Разкази от този тип се срещат много по-рядко от другите, а системно похватът е бил използван едва през двадесети век. Ще цитираме един пасаж, който характеризира този поглед:

*Нед Бомон мина отново пред Мадвиг и с трепереци пръсти угаси края на пурата си в меден пепелник.
Мадвиг остана втрещен в гърба на младежа, докато той се изправи и обърна.
Тогава русият направи приветлива и в същото време отчаяна гримаса. (Д. Хамет, „Стъкленият ключ“)*

От подобно описание ние не разбираме дали двамата герои са приятели, или неприятели, дали са доволни, или недоволни, още по-малко за какво мислят, докато правят тези жестове. Те почти не са назовани: авторът предпочита да говори за „русия“ и за „младежа“. Следователно разказвачът е свидетел, който не знае нищо, пък и не иска нищо да знае. Но обективността не е толкова абсолютна, колкото претендира („приветлива и в същото време отчаяна гримаса“).

МНОЖЕСТВО АСПЕКТИ НА ЕДНО И СЪЩО СЪБИТИЕ. Сега ще се върнем към втория вид поглед, при който разказвачът знае толкова, колкото знаят героите. Казахме, че разказвачът може да мине от един герой на друг; трябва обаче да уточни дали героите разказват (или виждат) едно и също събитие, или различни събития. В първия случай се получава един специфичен ефект, който бихме нарекли „стереоскопичен поглед“. Наистина, многото гледни точки позволяват по-комплексен поглед към описаното явление. От друга страна, описанията на едно и също събитие позволяват да се съсредоточим върху героя, който го възприема, защото вече знаем историята.

Ще се върнем на „Опасни връзки“. Епистоларните романи от XVIII век прибавят често до този похват, любим на Фокнър, който се състои в това една и съща история да се разказва няколко пъти, но през погледа на различни герои. Историята на „Опасни връзки“ е разказана всъщност два пъти, а често даже и три пъти. Но погледнати отблизо, тези разкази не само ни дават стереоскопичен поглед върху събитията, но и ги представят като качествено различни. Ще напомним накратко тази последователност.

СЪЩНОСТ И ПРИВИДНОСТ. Още в началото двете редуващи се истории са ни представени в различна светлина: Сесил разказва наивно на Софи за своите преживелици, докато Мертъой ги интерпретира в писмата си до Валмон; от друга страна, Валмон информира маркизата за преживелиците си с Турвел, която пък пише на Воланж. Още в началото можем да доловим двоякостта, която вече отбелязахме по повод на отношенията между героите: разкритията на Валмон ни показват, че описанията на Турвел са злонамерени; същото се отнася и за наивността на Сесил. С пристигането на Валмон в Париж разбираме какво всъщност представлява Дансни и какви са неговите ходове. В края на втората част Мертъой лично представя случая Преван в две версии: едната представя нещата такива, каквито са, другата – такива, каквито следва да изглеждат в очите на хората. И тук имаме противопоставяне между нивото на привидното и нивото на действителното или на истинското.

Редът на поява на тези версии не е задължителен, но той се използва за различни цели. Когато Валмон или Мертъой разказват преди другите герои, ние възприемаме разказите на последните най-вече като информация за автора на писмото. В обратния

случай разказването на привидностите буди нашето любопитство и ние очакваме по-задълбочено интерпретиране.

Така виждаме, че аспектът на повествованието, произтичащ от „същността“, се родее с погледа „отзад“ (в случая „разказвач > герой“). Независимо, че разказът е винаги дело на героите, някои от тях могат, подобно на автора, да ни разкрият какво мислят или чувстват другите.

ЕВОЛЮЦИЯ НА АСПЕКТИТЕ НА РАЗКАЗА. Стойността на аспектите на разказа се променя бързо след епохата на Лакло. Условният похват да се представя историята през призмата на един герой ще се използва все по-често през XIX век и след като Хенри Джеймс го систематизира, ще стане задължително правило през XX век. От друга страна, наличието на две качествено различни нива е наследство от по-старо време: векът на Просвещението изисква истината да се изрече. Романът от следващите епохи ще се задоволи с множество версии на „привидното“, без да претендира да ни дава една-единствено вярна версия. Ще отбележим, че „Опасни връзки“ превъзхождат редица други романи от онова време по дискретното си изображение на същността: случаят с Валмон в края на книгата е изненада за читателя. По този път ще поеме и една голяма част от художествената литература на XIX век.

в) Модусите на повествованието

Аспектите на разказа се отнасят до начина, по който историята се възприема от разказвача; модусите на повествованието се отнасят за начина, по който разказвачът го излага пред нас. Познаваме се на тези модуси на повествованието, когато казваме, че писателят ни „показва“ нещата, докато друг само „говори“ за тях. Има два основни модуса: *изобразяване* [représentation] и *повествование* [narration]. Тези два модуса отговарят на по-конкретно равнище на двете понятия, които вече използвахме: реч и история.

Предполага се, че тези два модуса на съвременното повествование произхождат от различни жанрове – от хрониката и от драмата. Смята се, че хрониката, или историята, е чисто повествование и че авторът е просто свидетел, който предава фактите; там героите не говорят, а правилата са присъщи на историческия жанр. Напротив, в драмата историята не се предава, тя протича пред очите ни (дори ако само

четем пиесата); тук повествование няма, разказът се съдържа в репликите на персонажите.

СЛОВО НА ГЕРОИТЕ, СЛОВО НА РАЗКАЗВАЧА. Ако търсим лингвистично основание за тази разлика, ще трябва на пръв поглед да припомним до опозицията между словото на героите (пряка реч) и словото на разказвача. Тази опозиция ще ни обясни защо имаме чувството, че присъстваме на действия, когато използваният модус е изобразяването, докато това чувство изчезва по време на повествованието. Словото на героите в една художествена творба има специален статут. Както всяко друго слово и то се отнася за представяната действителност, но в същото време е и действие, актът на артикулиране на тази фраза. Ако героят каже: „Вие сте хубава“, това означава не само, че лицето, към което се обръща, е (или не е) хубава жена, но и че персонажът извършва пред очите ни някакво действие: той изрича фраза, прави комплимент. Не бива да смятаме, че значението на тези действия се свежда просто до „той казва“; това значение може да варира толкова, колкото и действията, извършени с помощта на езика; а те са безброй.

Но това първоначално характеризирание на повествованието и на изобразяването е опростенческо. Ако се ограничим с него, ще излезе, че в драмата няма повествование, недIALOGИЧЕН разказ, изобразяване. А не е трудно да се убедим в обратното. Да вземем първия случай: „Опасни връзки“, подобно на драмата, не използват пряка реч, защото цялото повествование е изградено от писма. Романът съдържа обаче нашите два модуса: докато повечето от писмата изобразяват действия и в този смисъл са плод на изобразяването, други писма само информират за събития, случили се другаде. До развързката в книгата тази функция се изпълнява от писмата на Валмон до маркизата и донякъде от нейните отговори; след развързката разказът се поема от г-жа Дьо Воланж. Когато Валмон пише на г-жа Дьо Мертъой, той цели едно: да информира за случилите му се събития; така той започва писмата си с изречението: „Ето бюлетина от вчера.“ Писмото, съдържащо въпросния „бюлетин“, не *изобразява* нищо, то е чисто повествование. Така стоят нещата с писмата на г-жа Дьо Воланж до г-жа Дьо Розмонд в края на романа: това са „бюлетини“ за здравето на г-жа Турвел, за нещастията на г-жа Дьо Мертъой и т.н. Тук ще отбележим, че това разпределение на модусите в „Опасни връзки“ се обяснява с наличието на различни връзки: повествованието се появява в доверителните писма и се състои просто във факта, че има писмо; изобразяването се отнася за любовните връзки и за участията, които така се открояват по-ясно.

Сега ще се спрем на обратния случай, за да видим дали речта на автора е винаги производна на повествованието. Ето един откъс от „Възпитание на чувствата“:

... те излязоха на улица „Комартен“, когато изведнъж зад тях изпраця нещо подобно на голямо разкъсано парче коприна. Беше престрелката на булевард „Капюсин“.

– А, пречукват няколко буржоа, каза невъзмутимо Фредерик.

Защото в определени ситуации най-жалостивият човек е толкова дистанциран от другите, че дори човешкия род да се затрие пред очите му, той няма да трепне.

Сложихме в курсив фразите, които спадат към изобразяването; както виждаме, само част от тях са в пряка реч. Цитираният откъс показва изобразяването посредством три различни речеви форми: в пряка реч, със сравнение и с общо разсъждение. Последните две произтичат от словото на разказвача, но не и от повествованието. Те не ни информират за някаква извънречева действителност, но получават смисъл по същия начин като репликите на героите; само че в този случай те осветяват образа на разказвача, а не на някой герой.

ОБЕКТИВНОСТ И СУБЕКТИВНОСТ В ЕЗИКА. Ще се откажем от нашето първоначално отъждествяване на повествуването със словото на автора и на изобразяването със словото на героите, за да потърсим по-дълбоките основания за тях. Сега си даваме сметка, че подобно отъждествяване би се основавало не на имплицитните категории, а на тяхната проява, а това лесно може да ни въведе в заблуждение. Това основание е залегнало и в опозицията между субективния и обективния аспект на езика.

Както знаем, всяко слово е едновременно изказ (*énoncé*) и изказване (*énonciation*). Като изказ, то се отнася към субекта на изказа и в такъв смисъл е обективно. Като изказване то се отнася към субекта на изказването и запазва субективния си аспект, защото при всеки случай представлява действие, извършено от този субект. Всяка фраза съдържа тези два аспекта, но в различна степен; някои части на речта служат само да предават тази субективност (личните и показателните местоимения, глаголните времена, някои глаголи; вж. Е. Benveniste „De la subjectivité dans le langage“ – „За субективността в езика“ в *Problèmes de linguistique générale – Проблеми по общо езикознание*), други се отнасят преди всичко за обективната реалност. Следователно можем да говорим като Джон Остин за два речеви модуса – констативен (обективен) и перформативен (субективен).

Ще приведем един пример. Фразата „Г-н Дюпон излезе от къщи в 10 часа на 18 март“ има предимно обективен характер; на пръв поглед тя не съдържа никаква информация за субекта на изказването (единствената информация е, че изказването е направено след часа, посочен във фразата). За сметка на това други фрази имат значение, което се отнася почти изцяло за субекта на изказването, например: „Вие сте глупак!“ Подобна фраза е преди всичко действие за този, който я произнася, обидя, макар че тя запазва също така известна обективна стойност. Само цялостният контекст на изказа определя обаче степента на субективност на тази фраза. Ако нашето първо твърдение се повторише в репликата на някой герой, то би могло да стане индикация за субекта на изказването.

Пряката реч е по принцип свързана със субективния аспект на езика; но както видяхме по повод на Валмон и на г-жа Дьо Воланж, тази субективност понякога се свежда просто до една условност: информацията ни е представена като идваща от героя, а не от разказвача, но ние не научаваме нищо за този герой. Обратно, словото на разказвача принадлежи по принцип към историческото изложение, но при едно сравнение (както при всяка друга реторическа фигура) или на общо разсъждение субектът на изказването става видим и разказвачът заприличва в това отношение на героите. Така думите на разказвача у Флобер ни разкриват субект на изказа, който прави сравнения или разсъждения за човешката природа.

АСПЕКТИ И МОДУСИ. Аспектите и модусите на разказа са две категории, които установяват много тесни отношения, като и двете се отнасят за образа на разказвача. Ето защо литературните критици са склонни да ги смесват. Така Хенри Джеймс, а след него и Пърси Лъбок, виждат два основни стила в разказа: „панорамен“ и „сценичен“. Всеки от тези обединява в себе си две понятия: сценичният стил е едновременно изобразяване и поглед „със“ (разказвач = герой); панорамният стил е повествование и поглед „отзад“ (разказвач > герой).

Но това отъждествяване не е задължително. Връщайки се на „Опасни връзки“, ще напомним, че до развързката повествованието е поверено на Валмон, чийто поглед се родее с погледа „отзад“; но след развързката то се продължава от г-жа Дьо Воланж, която не разбира случващото се и чийто разказ спада изцяло към погледа „със“ (та дори и „извън“). Двете категории трябва да се разграничат ясно, за да може после до доловим техните взаимовръзки.

Въпросното смесване изглежда още по-опасно, ако си спомним, че зад всички тези похвати се очертава образът на разказвача, образ, който понякога се възприема като самия автор. Разказвачът в „Опасни връзки“ разбира се, не е Валмон, който е само герой, временно натоварен с повествованието. Тук стигаме до друг важен въпрос – за образа на разказвача.

ОБРАЗЪТ НА РАЗКАЗВАЧА И ОБРАЗЪТ НА ЧИТАТЕЛЯ. Разказвачът е субект на изказването, каквото представлява книгата. Всички похвати, които разгледахме в тази част, водят до този субект. Той слага някои описания преди други, макар че последните ги предхождат във времето на историята. Той ни разкрива действието през погледа на един или друг герой или през собствения си поглед, без за целта да му се налага да се появява. Накрая, той решава да ни предаде една перипетия посредством диалога на двама герои или посредством „обективно“ описание. Така разполагаме с множество сведения за него. Те би следвало да ни позволят да го схванем, да го определим с точност; ала този убягващ образ не ни допуска до себе си и постоянно надява противоречиви маски – от маската на автор от плът и кръв до маската на герой.

Все пак има място, където като че ли ние се доближаваме достатъчно до този образ: можем да го наречем оценъчно ниво. Описанието на всяка част от историята съдържа и морална оценка за нея; липсата на оценка е също толкова показателно отношение. Веднага ще кажем, че тази оценка не спада към индивидуалния ни читателски опит, нито към опита на действителния автор; тя е присъща на книгата и ние не бихме схванали правилно структурата на книгата, ако не държим сметка за тази оценка. Можем, подобно на Стендал, да смятаме, че г-жа Дьо Трувел е най-неморалният персонаж в „Опасни връзки“; можем като Симон дьо Бовоар, да твърдим, че г-жа Дьо Мертъой е най-привлекателният персонаж; но това са интерпретации, които не спадат към смисъла на книгата. Ако не осъждаме г-жа Дьо Мертъой, ако не вземем страната на Президентката, структурата на творбата ще се промени. Още в началото трябва да си дадем сметка, че има две морални интерпретации, които са от съвсем различно естество: едната е вътрешно присъща на книгата (на всяка художествена творба, конструирана като подражание), а другата е дело на читателите, които не се съобразяват с логиката на творбата; втората интерпретация може да варира значително според епохите и личността на читателя. В книгата г-жа Дьо Мертъой получава отрицателна оценка, г-жа Дьо Турвел е светица и т.н. Всяка постъпка има своята оценка,

макар тя да се различава и от авторската, и от нашата (и това е един от нашите критерии, за да съдим за успеха на автора).

Това оценъчно ниво ни доближава до образа на разказвача. За целта не е нужно той да се обръща „пряко“ към нас: в такъв случай по силата на художествената условност той би се наредил сред героите. За да доловим оценъчното ниво, трябва да прибегнем до един код от психологически принципи и реакции, който разказвачът обявява, че споделя с читателя (доколкото въпросният код не се споделя от нас днес, ние сме в състояние да акцентуваме различно своята оценка). В случая с нашия разказ, този код може да се сведе до няколко твърде банални максими: не вършете зло; бъдете искрени; не се поддавайте на страстта и т.н. В същото време разказвачът се опира на една оценъчна стълбица на психическите качества; благодарение на нея ние уважаваме Валмон и Мертъой и се боим от тях (от тяхната прозорливост, от дарбата им да предвиждат хода на събитията) или предпочитаме Турвел пред Сесил Воланж.

Образът на разказвача не е самотен: още с появата си на първата страница той е съпътстван от така наречения „образ на читателя“. Разбира се, този образ има толкова малко общо с един конкретен читател, колкото образът на разказвача има с истинския автор. Двата образа са тясно взаимно зависими и щом образът на разказвача започва да се очертава по-ясно, въображаемият читател също го намира по-точно обрисован. Тези два образа са присъщи на всяка художествена творба: мисълта, че четем роман, а не някакъв документ, ни въвежда в ролята на въображаем читател, а в същото време се появява и разказвачът, човекът, който предава разказа, защото въпросният разказ е въображаем. Тази зависимост потвърждава общия семиологичен закон, според който „аз“ и „ти“, подателят на изказа и неговият адресат, винаги се появяват заедно.

Тези образи се формират по силата на условности, които превръщат историята в реч. Дори фактът, че ние четем книгата от началото към края (тоест както би желал разказвачът), ни въвежда в ролята на читател. В случая с епистоларния роман тези условности на теория са сведени до минимум: нещата протичат сякаш четем истински сборник с писма, авторът никога не взема думата, всичко е казано в пряка реч. Ала още в своето Предисловие от Издателя Лакло разсейва тази илюзия. Другите условности са свързани с изложението на събитията и по-специално, с наличието на различни аспекти. Така ние се усещаме в ролята си на читател от момента, в който знаем повече от героите, защото тази ситуация противоречи на правдоподобното преживяване.

III. НАРУШАВАНЕ НА РЕДА

Ще резюмираме казаното дотук с това, че то целеше да се долови художествената структура на творбата, или както ще казваме занапред, да се долови определен *ред*. Използваме този термин като родово понятие за всички елементарни връзки и структури, които изследвахме. Но нашето представяне не съдържа никаква индикация относно последователността в разказа; ако отделните му части разменят местата си, това представяне не би претърпяло съществена промяна. Сега ще разгледаме ключовия момент в присъщата на разказа последователност: развързката, която е, както ще видим, истинско нарушаване на реда. Ще я наблюдаваме на базата на един-единствен пример – „Опасни връзки“.

НАРУШАВАНЕТО В ИСТОРИЯТА. То е видимо в последната част на книгата, по-специално между писмата 142 и 162, тоест между скъсването на Валмон с Турвел и смъртта на Валмон. То се отнася първо до образа на Валмон, главен герой на разказа. Четвъртата част започва със срива на Турвел. Валмон твърди в писмо 125, че става дума за авантюра, която по нищо не се отличава от другите; ала читателят лесно разбира, особено с помощта на г-жа Дьо Мертъой, че тонът на писмото подсказва за различно отношение: този път става дума за „любов“, тоест за същата страст, която изпитват всички „жертви“. Като подменя своята похот и последвалото я безразличие с любов, Валмон се отделя от групата и вече нарушава едно първоначално разпределение. Наистина, по-късно той ще пожертва тази любов, за да отхвърли упреците от страна на г-жа Дьо Мертъой, но неговата саможертва не премахва двусмислието в предишното му поведение. По-късно впрочем Валмон предприема други постъпки, които би трябвало да го доближат до Турвел (пише ѝ, пише на Воланж, последната нейна довереница); а желанието му да си отмъсти на Мертъой би следвало да ни подсказва, че той съжалява за първоначалния си жест. Ала съмнението си остава: Редакторът ни го казва изрично в една от своите Забележки (1.154) относно писмото на Валмон, пратено на г-жа Дьо Воланж, за да го предаде тя на г-жа Дьо Турвел, и което отсъства от книгата: „След като не бе намерено нищо в по-нататъшната кореспонденция, което би могло да разсее това съмнение, решихме да премахнем писмото от г-н Дьо Валмон.“

Поведението на Валмон пред г-жа Дьо Мертъой е не по-малко странно от гледна точка на логиката, която очертахме преди малко. Това отношение като че ли обединява най-различни елементи, които до този момент са били несъвместими: плътско желание, противопоставяне и в същото време доверяване. Последното (което се явява

нарушаване на четвъртото наше правило) се оказва решаващо за съдбата на Валмон: той продължава да се доверява пред маркизата дори след обявяването на „война“. А нарушаването на закона се наказва със смърт. Също така Валмон забравя, че може да действа в два плана за удовлетворяване на своите желания, нещо, което преди е правел толкова умело: в писмата си до маркизата той признава най-чистосърдечно своите желания, без да се опитва да ги прикрива и да възприема по-гъвкава тактика (нещо, което би трябвало да прави поради поведението на Мертъой).

Дори и да не се позовава на писмата на маркизата до Дансни, читателят може да разбере, че тя е сложила край на приятелските си отношения с Валмон.

НАРУШАВАНЕ В РЕЧТА. Тук си даваме сметка, че нарушаването не се свежда просто до държанието на Валмон, което вече не следва установените правила и норми; то опира и до начина, по който ни се говори за него. В хода на повествованието ние сме били сигурни в истинността или фалша на описваните действия и чувства: постоянният коментар на Мертъой и на Валмон ни осведомяваше за същността на всяка постъпка, даваше ни самата „същност“, а не само „привидността“. Но развързката се състои именно в прекратяването на признанията между двамата протагонисти, които престават да се доверяват на когото и да било. Изведнъж се оказваме лишени от сигурна информация и трябва сами да се доберем до нея посредством привидното. Ето защо ние не знаем дали Валмон обича, или не обича истински Президентката; поради същата причина не сме сигурни кое точно кара Мертъой да действа (а до този момент всички елементи на разказа са били съпътствани от безспорна интерпретация): наистина ли е искала да убие Валмон, без да се опасява от неговите евентуални разкрития? Или пък Дансни е отишъл твърде далеч в своя гняв и е престанал да бъде просто оръжие в ръцете на Мертъой? Никога няма да го разберем.

По-горе посочихме, че *повествованието* се осъществява посредством писмата на Валмон и Мертъой преди момента на нарушаването, а по-късно – в писмата на г-жа Дьо Воланж. Тази промяна не е просто подмяна, а избор на нов поглед: докато в първите три части на книгата повествованието е на нивото на същностите, в последната част то протича на нивото на привидностите. Г-жа Дьо Воланж не разбира събитията, които се случват около нея, долавя само привидностите (дори г-жа Дьо Розмонд е поинформирана от нея, но тя не разказва). Оптичката промяна в повествованието е особено видима по отношение на Сесил: както в четвъртата глава на книгата, писма от нея няма (единственото писмо с подписа на Сесил е диктувано от Валмон), вече няма

как да разберем в този момент каква е истинската ѝ същност. Така Редакторът с право ни обещава в заключителната си Забележка нови премеждия със Сесил: не знаем кои са истинските мотиви за нейното поведение, съдбата ѝ не е ясна, бъдещето ѝ е загадка.

СТОЙНОСТ НА НАРУШЕНИЕТО. Можем ли да си представим една различна четвърта част на романа, в която предишният ред не е нарушен? Валмон би могъл със сигурност на намери по-гъвкав начин да скъса с Турвел; ако между него и Мертъой имаше конфликт, той би го разрешил по-умело и без да се излага на толкова опасности. „Измамниците“ биха съумели да избегнат атаките на своите жертви. В края на книгата двата лагера щяха да бъдат толкова разделени, колкото и в началото, а двамата съюзници биха били не по-малко влиятелни. Дори дуелът с Дансни да се беше състоял, Валмон би съумял да не се излага на смъртна опасност...

Ще спрем дотук: и без да се впускаме в психологически интерпретации, става ясно, че в този си замисъл романът нямаше да бъде същият; от него нямаше да остане нищо. Щяхме да четем просто за една галантна авантюра, за обладаването на една „света вода ненапита“ с „пиперливо“ заключение. Това показва, че тук не става дума за незначителна особеност на конструкцията, а за самия ѝ център: имаме по-скоро усещането, че целият разказ се свежда до възможността да стигне именно до такава развръзка.

Фактът, че без тази развръзка разказът би загубил цялото си естетическо и морално измерение, е символизиран от самия роман. Наистина, историята е представена така, че съществува благодарение на нарушаването на реда. Ако Валмон не бе престъпил законите на собствения си морал (и тези на структурата на романа), ние никога нямаше да видим публикувана неговата кореспонденция, нито тази на Мертъой: публикуването на техните писма е последица от разрива между тях, а в по-общ план и на нарушаването. Тази подробност не е случайна, както бихме могли да си помислим: конкретната история се обяснява само доколкото за описаното в романа зло има наказание. Ако Валмон не беше изменил на първоначалния си образ, книгата не би могла да съществува.

ДВАТА РЕДА. Досега характеризирахме това нарушаване на реда само негативно, като отрицание на предишния ред. Нека видим сега какво е положителното съдържание на тези действия, коя система стои зад тях. Ще се обърнем първо към нейните елементи: Валмон, измамникът, се влюбва в една „обикновена“ жена; Валмон

забравя да хитрува с г-жа Дьо Мертъой; Сесил влиза в манастир, за да се разкае за греховете си; г-жа Дьо Воланж поема ролята на наставница... Всички тези действия имат обща развързка: те следват конвенционалния морал такъв, какъвто е съществувал по времето на Лакло (пък и след това). Следователно редът, определящ действията на героите по време на развързката и след нея, е просто конвенционалният ред, редът извън света на книгата. Тази хипотеза намира своето потвърждение и с възобновяването на случая Преван. В края на книгата виждаме, че Преван си е възвърнал бившето величие; в същото време си спомняме, че в конфликта с маркизата двамата са имали едни и същи скрити и явни желания. Мертъой просто успява да реагира по-бързо, тя не е най-виновната. Следователно краят на книгата не въвежда никакво висше правосъдие или висш ред; става дума наистина за конвенционалния морал на тогавашното общество, морал на предвзетост и лицемерие, тоест различен от този на Валмон и Мертъой в другата част на книгата. Така „животът“ става част от творбата: той е съществен елемент, който трябва да опознаем, за да разберем структурата на разказа. Едва в този момент от нашия анализ появява на социалния аспект става оправдана; ще добавим, че тя е и твърде необходима. Книгата може да свърши, защото възстановява съществуващия ред в обществото.

От тази гледна точка си даваме сметка, че елементите на този конвенционален ред са съществували и преди това; и те обясняват събитията и действията, които не е можело да се обяснят в описаната от нас система. Тук влиза например действието на г-жа Дьо Воланж по отношение на Турвел и Валмон, противопоставящо се действие, което има мотиви, различни от описаните в нашето Правило 3. Г-жа Дьо Воланж ненавижда Валмон не защото е сред жените, които той е изоставил, но съгласно своите морални принципи. Точно така стоят нещата и с изповедника на Сесил, който също се противопоставя: той следва конвенционалния морал, външен на света на романа. Става дума за действия, чиито мотиви или подбуди не са продукт на романа, а идват отвън: постъпват така, защото трябва, това е естественото поведение, което не се нуждае от аргументация. Накрая можем да намерим обяснение за поведението на Турвел, която упорито се противопоставя на собствените си чувства в името на етическия възглед, че жената не бива да изневерява на своя съпруг.

Така виждаме цялото повествование в една нова перспектива. То не е просто изложение на определено действие, а историята на конфликт между два порядъка – на книгата и на нейния социален контекст. В нашия случай „Опасни връзки“ изграждат – до тяхната развързка – един нов ред, различаващ се от този на външната среда.

Външният ред тук не присъства освен като мотивировка за някои постъпки. Развързката в книгата е нарушаване на този ред, а онова, което следва, ни води към същия външен ред, към възстановяването на това, което предходното повествование е било разрушило. Представянето на тази част от структурната схема в нашия роман е особено показателно: с помощта на различните *аспекти* на разказа Лакло избягва да вземе отношение към това възстановяване. Предходното повествование е водено на нивото на същностите, докато краят му е изцяло на нивото на привидностите; не знаем също каква точно е позицията на автора. Оценъчното ниво е прикрито. Единственият морал, който опознаваме, идва от г-жа Дьо Воланж; а сякаш нарочно именно в едно от последните си писма г-жа Дьо Воланж е обрисувана като повърхностна жена, без собствено мнение, клюкарка и т.н. Като че ли авторът е искал да ни предпази да не се преобладаваме на нейните оценки! Моралът в края на книгата възвръща правата на Преван; това ли е моралът на Лакло? Именно тази дълбока двусмисленост, тази възможност за противоположни интерпретации отличават романа на Лакло от множество други „добре построени“ романи и го издига до ранга на шедьовър.

НАРУШАВАНЕТО КАТО ЖАНРОВ КРИТЕРИЙ. Можем да смятаме, че връзката между реда на повествованието и реда на околния живот не е задължително тази, която наблюдаваме в „Опасни връзки“. Възможно е и обратното: повествование, чието развитие излага външния ред, а чиято развързка въвежда нов ред, именно реда на света на романа. Повечето от романите на Дикенс например представят обратна структура: през цялата книга действията на героите са продиктувани от външния ред, от преобладаващия ред на живота; в развързката настъпва чудо: богатият герой изведнъж се оказва великодушен човек и прави възможно съществуването, разбира се, само на книга, на нов ред, но именно той тържествува след развързката.

Все пак не е сигурно, че всички повествования съдържат подобно нарушаване. Някои модерни романи не могат да се разглеждат като конфликт между два реда, а по-скоро като поредица от градиращи вариации на една и съща тема. Такава е структурата на романите на Кафка, Бекет и др. При всички случаи понятието нарушаване, както впрочем и всички други понятия, отнасящи се до структурата на творбата, ще може да послужи като критерий за една бъдеща типология на художествения разказ.

Тук завършваме настоящото очертаване на една рамка за изследване на художествения разказ.

Да се надяваме, че търсенето на общ знаменател в дебатите от миналото ще
направи по-плодотворни бъдещите дебати.

Париж, 1966 г.