

2. ДЕФИНИРАНЕ НА ФАНТАСТИЧНОТО

Първа дефиниция на фантастичното. — Мнението на предшествениците. — Фантастичното в „Ръкопис, намерен в Сарагоса“.
— Втора дефиниция на фантастичното, по-подробна и по-точна. — Други дефиниции, отхвърлени. — Свообразен пример за фантастичното: „Аурелия“ от Нервал.

Месеци наред Алваро — главният герой от романа на Казот „Влюбеният дявол“ — живее с едно създание от женски пол, за което мисли, че е зъл дух: дяволът или негов подчинен. Начинът, по който това създание се е появило, ясно показва, че е от оня свят, но типично човешкото му (и още повече женско) поведение, истинските рани, които получава, сякаш доказват, че става дума просто за жена, и то за любяща жена. Когато Алваро я пита откъде идва, Биондета отговаря: „По произход съм силфиди, от най-значимите сред тях...“ (с. 198). Но съществуват ли силфидите? „Не разбирах нищо от това, което чувах — продължава Алваро. — Ала какво има за разбиране в моето приключение? Всичко ми изглеждаше като сън, мислех си аз, но нима човешкият живот е нещо друго? Просто сънувам по-необичайно от всеки друг и толкова (...) Къде е невъзможното?“ (с. 200-201).

Така Алваро се колебае, чуди се (а с него и читателят) дали случилото се е истина, дали всичко около него е действителност

и следователно силфидите съществуват, или става дума просто за илюзия, която тук приема формата на сън. По-нататък Алваро преспива с тази жена, която *може би* е дяволът, и ужасен от тази мисъл, отново се пита: „Спал ли съм? Нима щях да бъда толкова щастлив, ако всичко беше само сън?“ (с. 274). Майка му разсъждава по същия начин: „Вие сте сънували тази жена и всички тези хора“ (с. 281). Двусмислието се запазва до края на приключението: действителност или сън, истина или илюзия?

Това е самата същност на фантастичното. В свят като нашия, който добре познаваме и в който няма дяволи, силфиди и вампири, се случва събитие, което не може да се обясни със законите на този добре познат ни свят. Възприемащият събитието трябва да предпочете едното от двете възможни решения: или става дума за илюзия на сетивата, за плод на въображението и законите на света си остават неизменни, или събитието наистина се е състояло, съставна част е от действителността, но тогава тази действителност се управлява от неизвестни нам закони. Или дяволът е илюзия, въображаемо същество или пък съществува в действителност, също както живите създания — с тази уговорка, че рядко го срещат.

Фантастичното се вмества в тази несигурност; изберем ли единия или другия отговор, напускаме фантастичното, за да навлезем в някой съседен жанр — странното или вълшебното. Фантастичното — това е колебанието, изпитано от човек, който познава само естествените закони, щом се изправи пред привидно свръхестествено събитие.

Следователно понятието „фантастично“ се дефинира чрез понятията „реално“ и „въображаемо“, които заслужават нещо повече от бегло споменаване. Но ние ще запазим дискусията около тях за последната глава на тази студия.

Оригинална ли е такава дефиниция? Подобни определения, макар и формулирани по различен начин, можем да открием и в XIX век.

Най-напред у руския философ и мистик Владимир Соловьев: „При същинското фантастично винаги се запазва външната и формална възможност за просто обяснение на явленията, но същевременно това обяснение е напълно лишено от вътрешна вероятност“ (цит. по Томашевски, с. 288). Има странно събитие, което можем да обясним по два начина — с естествени и със свръхестествени причини. Възможността за колебание между двата вида причини създава фантастичния ефект.

Няколко години по-късно един английски автор, Монтегю Роудс Джеймс, специалист по историите за призраци, си служи почти със същите термини: „Понякога е нужно да си оставим вратичка към едно естествено обяснение, но бих добавил — тази вратичка да бъде достатъчно тясна, за да не можем да я използваме“ (с. VI). Тук отново са възможни две решения.

Ето един немски пример, но от по-ново време: „Героят непрекъснато усеща противоречие между двата свята — реален и фантастичен — и сам се чуди на необикновените неща, които го заобикалят“ (Олга Райман). Бихме могли да продължим този списък до безкрай. Но нека все пак отбележим разликата между дефинициите: в първите две колебанието между двете възможности е отредено на читателя, а в третата — на героя. По-нататък отново ще се върнем на този въпрос.

Трябва също да отбележим, че двете определения на фантастичното, които напоследък откриваме във френските публикации, може и да не съответстват на нашето, но поне не му противоречат. Без да изпадаме в подробности, ще дадем няколко примера, почерпени от „канонични“ текстове. Във „Фантастичният разказ във Франция“ Кастекс пише: „фантастичното... се характеризира... с грубо нахълтване на тайнствеността в реалния живот“ (с. 8). В своето изследване „Фантастична литература и изкуство“ Луи Вакс твърди: „фантастичният разказ обитава реалния свят, където живеем... и затова обича да ни представя хора като нас, ненадейно изправени лице в лице с необяснимото“ (с. 5). В „Сърцевината на фантастичното“ Роже Кайоа пише: „Цялата фантастика е нарушаване на установения ред, избухване на недопустимото в лоното на ненарушимата закономерност на ежедневието“ (с. 161). Виждаме, че тези три определения — нарочно или не — взаимно се перифразират: във всяко от тях присъства „тайнствеността“, „необяснимото“, „недопустимото“, което се промъква в „реалния живот“, „реалния свят“ или в „ненарушимата закономерност на ежедневието“.

Тези дефиниции изцяло се съдържат в предложената от предишните цитирани автори, която допуска съществуването на събития от два порядъка — естествен и на свръхестествен, но дефиницията на Соловьев, Джеймс и др. впрочем подсказва възможността да се предоставят две обяснения на свръхестественото събитие и следователно *някой* да избира между тях. Значи тя е по-внушителна, по-богата и нашата дефиниция произтича от нея. Освен това тя поставя ударението върху диференциалния характер на фантастичното (като разделителна линия между стран-

ното и приказното), вместо да прави от него субстанция (за разлика от Кастекс, Кайоа и др.). Най-общо казано, един жанр винаги се дефинира по отношение на съседните му жанрове.

Но на дефиницията все още ѝ липсва яснота и в този пункт трябва да отидем по-далеч от своите предшественици. Вече отбелязахме, че не е казано ясно дали читателят или героят трябва да се колебаят, нито какви са нюансите на колебанието. „Влюбеният дявол“ предоставя прекалено бедна материя, за да се проведе един по-задълбочен анализ: там колебанието и съмнението ни занимават само за миг. Затова ще се обърнем към друга книга, написана около двадесет години по-късно — тя ще ни позволи да поставим повече въпроси; това е книга, която открива със замах епохата на фантастичния разказ: „Ръкопис, намерен в Сарагоса“ от Ян Потоцки.

В началото ни се представя низ от събития, от които нито едно взето отделно не противоречи на природните закони такива, каквито опитът ни е научил да възприемаме, но тяхното натрупване вече поражда проблем. Алфонс ван Ворден — герой и повествовател на книгата — прекосява планините на Сиера Морена. Ненадейно неговият „сагал“ Москито изчезва; няколко часа по-късно изчезва и слугата Лопес. Местните жители твърдят, че из областта бродят привидения — двама наскоро обесени бандити. Алфонс пристига в изоставена страноприемница и ляга да спи, но при първия удар на часовника в полунощ „красива полугола негърка с две факли в ръце“ (с. 56) влиза в стаята и го кани да я последва. Води го до подземие, където го посрещат две млади, красиви и леко облечени сестри. Поднасят му ядене и пиене. Алфонс има странни усещания. Изведнъж започва да го гложди съмнение: „Вече не знаех дали съм с жени или с коварни сукуби“ (с. 58). После те му разказват своя живот и разкриват, че са собствените му братовчедки. Но при първи петли разказът се прекъсва и Алфонс си спомня, че „както се знае, привиденията имат власт само от полунощ до първи петли“ (с. 55).

Всичко това, разбира се, не произтича от познатите ни природни закони. Дори можем да кажем, че това са странни случки, необичайни съвпадения. Но следващата стъпка е решаваща: случва се събитие, което разумът вече не може да обясни. Алфонс си ляга, двете сестри го последват (или може би само сънува, че е така), но едно нещо е сигурно — щом се събужда, вече не е на легло в подземна стая: „Видях небето. Забелязах, че съм на открито. (...) Лежах под бесилото в Лос Ерманос. Труповете на двамата братя Сото не висяха, а лежаха от двете ми

страни“ (с. 68). Ето го и първото свръхестествено събитие: двете красавици са се превърнали в два вмирисани трупа.

И все пак Алфонс още не е убеден в съществуването на свръхестествени сили: нещо, което би премахнало всяко колебание (и би сложило край на фантастичното). Той търси място, където да преспи през нощта, и стига до колибата на отшелник. Там среща обзетия от зли духове Пачеко, който разказва историята си, странно приличаща на Алфонсовата: Пачеко преспал една нощ в същата страноприемница, после слязъл в подземна стая и там прекарал нощта в едно легло с две сестри. На другата сутрин се събудил под бесилото между два трупа. Това сходство кара Алфонс да застане нащрек. Така той по-късно споделя с отшелника, че не вярва в привидения, и дава естествено обяснение за нещастията на Пачеко. По същия начин тълкува и собствените си приключения: „Не се и съмнявах, че братовчедките ми са жени от плът и кръв. Не знам на какво се дължеше това предчувствие. То беше по-силно от всичко, което ми бяха казвали за властта на демоните. Колкото до номера, който ми изиграха — да ме оставят под бесилката — той безкрайно ме възмути“ (с. 98-99).

Дотук добре. Но нови събития ще съживят съмненията на Алфонс. Той отново намира братовчедките си в една пещера и една вечер те пак идват в леглото му. Готови са да свалят девствените си пояси, но за целта Алфонс трябва да свали от врата си християнската реликва. На мястото ѝ едната от сестрите слага плитка от своите коси. Първите любовни възторзи едва-що са утихнали, когато отеква първият удар, известяващ полунощ... В стаята влиза мъж, прогонва сестрите и заплашва Алфонс със смърт. После го заставя да изпие някаква напитка. На сутринта Алфонс се събужда (както правилно сте си помислили) под бесилото, до трупове: около врата си не намира плитката, а въже за бесене. Когато минава през страноприемницата от първата нощ, неочаквано между дъските на пода открива реликвата, която са му задигнали в пещерата. „Вече не знаех какво правя... Започнах да си въобразявам, че действително не съм излизал от тази нещастна кръчма и че отшелникът, инквизиторът [срв. по-долу] и братята Сото са били все призраци, плод на магическа омая“ (с. 142-143). И сякаш за да наклони още везната, той среща Пачеко, когото е мярнал при последното си нощно приключение и който му дава една съвсем различна версия за преживяното: „Тези две млади особи, след като го дариха с няколко милувки, махнаха реликвата от врата му и от този миг загубиха красотата си в моите очи — в тях разпознах двамата обесе-

ни от долината Лос Ерманос. Но младият благородник, вземайки ги все още за очарователни създания, ги обсипа с най-ласкави имена. Тогава единият от обесените свали въжето от врата си и го надяна на врата на конника, който пък му засвидетелства признателността си с още милувки. Накрая те дръпнаха завесата и вече не знам какво са правили — навярно някакъв ужасен грях“ (с. 145).

Какво следва да мислим? Алфонс добре знае, че с прекарал нощта с две любвеобилни жени. А какво да кажем за събуждането под бесилото, въжето около врата, реликвата в страноприемницата, разказа на Пачеко? Несигурността, колебанието са в своя апогей. Подсилени от факта, че други герои внушават на Алфонс свръхестественото обяснение за приключенията. Така инквизиторът, който в даден момент ще арестува Алфонс и ще го заплаши с мъчения, го пита: „Познаваш ли две принцеси от Тунис? Или по-скоро две безчестни вещици, омразни вампири и въплътени демони?“ (с. 100). А по-късно Ребека, стопанката на Алфонс, ще му каже: „Ние знаем, че това са два женски демона и че имената им са Емина и Зубейда“ (с. 159).

Останал сам няколко дни, Алфонс за пореден път усеща как си възвръща разума. Търси „реалистично“ обяснение на събитията. „Тогава си спомних няколко думи, изплъзнали се от устата на дон Емануел де Са, губернатор на този град, които ме накараха да мисля, че по някакъв начин е бил свързан с рода Гомелес. Именно той ми беше дал двамата слуги Лопес и Москито. Тогава допуснах, че по негова заповед са ме изоставили при злополучното ни навлизане в долината Лос Ерманос. Братовчедките ми и самата Ребека често са ми давали да разбера, че някой е искал да ме подложи на изпитание. Може в ханчето да са ми сложили приспивателно в питието, а после е нямало нищо по-лесно от това да ме пренесат до фаталното бесило, както съм си спял. Пачеко може да е изгубил едното си око при друг нещастен случай, а не в любовната си връзка с двамата обесени, и ужасяващата му история може да е била просто приказка. Отшелникът, който винаги бе търсил начин да открие с хитрост тайната ми, несъмнено е бил агент на рода Гомелес, стремящ се да изпита моята дискретност. И накрая Ребека, брат ѝ Сото и главатарят на циганите — всички тези хора са се наговорили, за да подложат смелостта ми на изпитание“ (с. 227).

Но с това дебатът съвсем не приключва: незначителни произшествия отново ще насочат Алфонс към свръхестествената развръзка. От прозореца вижда две жени, които му приличат

на небезизвестните сестри, но щом ги приближава, открива непознати лица. След това прочита една диaboлична история, която толкова прилича на неговата, че е принуден да признае: „Почти бях стигнал дотам да мисля, че демони бяха съживили двамата обесени, за да ме изиграят“ (с. 173).

„Почти бях стигнал дотам да мисля“ — ето формулата, която резюмира духа на фантастичното. Безпрекословната вяра, както и тоталната недоверчивост биха ни извели от фантастичното — колебанието е това, което му вдъхва живот.

Кой се колебае в тази история? Веднага се вижда: Алфонс, т. е. героят, персонажът. Тъкмо той през целия развой на интригата ще трябва да избира между две тълкувания. Но ако читателят беше предупреден за „истината“, ако знаеше в каква посока да търси отговора на загадката, ситуацията би била съвсем различна. Следователно фантастичното предполага интегриране на читателя в света на персонажите. То се определя от двусмисленото възприемане на събитията от читателя. Веднага трябва да уточним, че имаме предвид не някакъв отделен, реален читател, а една читателска „функция“, имплицитна в текста (както е имплицитна и функцията на повествователя). Възприятието на този имплицитен читател е вписано в текста със същата прецизност, както и действията на персонажите.

Следователно *колебанието на читателя* е първото условие за фантастичното. Но необходимо ли е читателят да се идентифицира с отделен персонаж, както във „Влюбеният дявол“ и в „Ръкопис, намерен в Сарагоса“? Другояче казано, нужно ли е колебанието да бъде *представено* в самата творба? По-голямата част от произведенията, отговарящи на първото условие, удовлетворяват и второто. И все пак има някои изключения — например „Вера“ от Вилие дьо л'Ил-Адан. Там читателят си задава въпроси за възкресението на жената на графа — явление, което противоречи на природните закони, но което сякаш се потвърждава от редица второстепенни признаци. Впрочем никой от персонажите не споделя това колебание: нито граф Д'Атол (който искрено вярва във втория живот на Вера), нито дори старият слуга Реймон. Следователно читателят не се отъждествява с нито един персонаж и колебанието не присъства в текста. Бихме казали, че това отъждествяване е вторично условие за фантастичното: то може да съществува, без да отговаря на това условие, но повечето фантастични творби му се подчиняват.

Щом читателят излезе от света на персонажите и се върне към личната си практика (тази на читател), пред фантастичното се появява нова опасност. Опасност, която съществува на ниво текстова *интерпретация*.

Някои разкази съдържат свръхестествени елементи, но читателят никога не си задава въпроси за тяхната природа, защото ясно съзнава, че не трябва да ги възприема буквално. Ако говорят животни, не ни обзема съмнение, защото знаем, че думите от текста трябва да се разглеждат в съвсем друг смисъл, който се нарича алегоричен.

Обратно е положението в поезията. Поетическият текст често би могъл да се смята за фантастичен, ако поезията беше призвана да бъде репрезентативна. Но такъв въпрос не се поставя: ако е казано например, че „поетическият аз“ се рее из въздуха, трябва да разбираме това твърдение като чисто вербален фрагмент и да не се опитваме да търсим отвъд думите.

Следователно фантастичното предполага не само съществуването на странно събитие, което поражда колебание у читателя и героя, но и прочит, който за момента можем да определим негативно: той не трябва да бъде нито „поетичен“, нито „алегоричен“. Ако се върнем на „Ръкописа“, ще видим, че там това условие също е изпълнено: от една страна, нищо не ни позволява да правим непосредствено алегорично тълкувание на споменатите свръхестествени събития. От друга страна, тези събития са дадени тъкмо като такива и ние трябва да си ги представяме, а не да приемаме означаващите ги думи за комбинация само от лингвистични единици. В следното изречение на Роже Кайоа можем да открием индикация за това свойство на фантастичния текст: „Този вид образи стоят в самата сърцевина на фантастичното — между така наречените от мен безкрайни и ограничени образи... Първите по принцип целят несвързаност и пристрастно отказват всякакво означаване. Вторите превеждат ясни текстове в символи, които с помощта на подходящ речник отново могат да бъдат реконвертирани дума по дума в съответстващи дискурси“ (с. 172).

Сега вече сме в състояние да уточним и допълним нашата дефиниция за фантастичното. За целта има три условия. Първо, текстът трябва да задължава читателя да разглежда света на персонажите като свят на живи хора и да се колебае между естествено и свръхестествено обяснение на описваните събития. После това колебание може да бъде усетено и у някой персонаж — така ролята на читателя в известен смисъл се поверява

на даден герой и същевременно колебанието е репрезентирано, то става една от темите на творбата. При един наивен прочит реалният читател се отъждествява с персонажа. И накрая, важно е читателят да има определено отношение към текста: да отхвърля както алегоричната, така и „поетичната“ интерпретация. Тези три изисквания нямат еднаква стойност. Първото и третото наистина са определящи за жанра, а второто може и да не бъде удовлетворено. При все това повечето примери отговарят и на трите условия.

Как тези три характеристики се вписват в модела на творбата такъв, какъвто го изложихме накратко в предходната глава? Първото условие ни препраща към *вербалния* аспект на текста и по-точно към така наречените „визии“: фантастичното е частен случай на по-общата категория на „двусмислената визия“. Второто условие е по-сложно: то, от една страна, е свързано със *синтактичния* аспект, доколкото предполага съществуването на формален тип единици, които се позовават на дадената от персонажите оценка на пресъздаваните събития; бихме могли да наречем тези единици „противодействия“ спрямо „действията“, които обикновено изграждат основата на историята. От друга страна, това условие препраща към *семантичния* аспект, защото става дума за репрезентирана тема — темата за възприемането и неговото описване. И най-накрая, третото условие е от по-общ характер и трансцендира разделението по аспекти: става дума за избор между множество начини (и нива) на прочит.

Сега вече можем да смятаме нашата дефиниция за достатъчно експлицитна. За да я оправдаем напълно, нека я сравним отново с няколко други дефиниции — този път ще видим не по какво им прилича, а по какво се различава от тях. От систематична гледна точка можем да тръгнем от многото значения на думата „фантастично“.

Нека най-напред разгледаме смисъла, който, макар и рядко изказван, пръв ни идва наум (и който срещаме в тълковния речник): във фантастичните текстове авторът отразява събития, които не могат да се случат в живота, ако се придържаме към общите познания на всяка епоха относно това, което може или не може да се случи. Например в малкия речник „Ларус“ четем следното: „творби, чиито герои са свръхестествени същества: *фантастични разкази*“. Действително можем да окачествим събитията като *свръхестествени*, но свръхестественото, макар и литературна категория, тук е неуместно. Не може да се говори

за жанр, който да обхваща всички творби със свръхестествен елемент и по тази причина да включва Омир, Шекспир, Сервантес и Гьоте. Свръхестественото не е толкова съществена характеристика на творбите — то е широко разпространено.

Друга често срещана практика сред теоретиците е да се поставят в положението на читателя, за да ситуират фантастичното: но не на имплицитния читател в текста, а на реалния. Като представител на тази тенденция ще разгледаме Х. П. Лъвкрафт, самият той автор на фантастични произведения и на теоретично изследване за свръхестественото в литературата. Според Лъвкрафт критерият за фантастичност не се съдържа в творбата, а в личното преживяване на читателя и това преживяване трябва да бъде страхът. „Атмосферата е най-важното нещо, тъй като определящият критерий за автентичност [на фантастичното] не е структурата на интригата, а създаването на специфично впечатление. (...) Ето защо трябва да преценяваме фантастичния разказ не толкова според намеренията на автора и механизмите на интригата, а според интензивността на емоциите, които поражда. (...) Един разказ е фантастичен просто ако поражда у читателя дълбоко чувство на уплах и ужас и го кара да усеща присъствието на необичайни светове и сили“ (с. 16). Това чувство на страх или на обърканост често се споменава от теоретиците на фантастичното, макар че според тях възможното двойно обяснение си остава необходимо условие за жанра. Например Петер Пенцолт пише: „С изключение на детските приказки всички свръхестествени истории са страшни и ни карат да се питаме дали това, което мислим за чисто въображение, в крайна сметка не е действителност“ (с. 9). Кайоа също предлага като „пробен камък за фантастичното“ „впечатлението за несводима странност“ (с. 30).

Учудващо е, че дори и днес подобни съждения излизат изпод перото на сериозни критици. Ако вземем буквално изявленията им и ако определящ е страхът на читателя, бихме заключили (нима това са имали предвид нашите автори?), че жанрът на дадена творба зависи от хладнокръвието на нейния читател. Да търсим чувството на страх у персонажите, също не ни позволява да рамкираме жанра. Първо, и детските приказки могат да бъдат страшни истории: такива са приказките на Шарл Перо (противно на казаното от Пенцолт), от друга страна, има фантастични разкази, където отсъства всякакъв страх: нека си спомним за толкова различни текстове като „Принцеса Брамбила“ на Хофман и „Вера“ на Вилие дьо л'Ил-Адан. Страхът често е

свързан с фантастичното, но не е необходимо условие за неговото наличие.

Колкото и странно да изглежда, ние се опитахме да ситуираме критерия за фантастичност у самия автор на разказа. Отново откриваме примери за това при Кайоа, който определено не се страхува от противоречията. Ето как той съживява романтичния образ на вдъхновения поет: „На фантастичното му е нужно нещо неволно, нещо претърпяно, някакво тревожно и тревожещо питане, ненадейно изскочило от незнайно какъв мрак, чийто автор е бил длъжен да го приеме такова, каквото е...“ (с. 46); или още: „За пореден път фантастичното, което не произтича от целенасочен стремеж да обърква, но което сякаш блика въпреки автора на произведението и дори без негово знание, се оказва най-убедително, щом бъде подложено на изпитание“ (с. 169). Аргументите срещу тази „intentional fallacy⁵“ днес са твърде добре известни, за да ги формулираме отново.

Още по-малко внимание заслужават и други опити за дефиниране на текстове, които съвсем не са фантастика. Ето защо фантастичното не може да се дефинира като противопоставяне на вярното възпроизвеждане на действителността, на натурализма, както прави Марсел Шнайдер във „Фантастичната литература във Франция“: „Фантастичното изследва пространството отвътре. То има общи черти с въображението, със страха от живота и с надеждата за спасение“ (с. 148-149).

„Ръкопис, намерен в Сарагоса“ ни даде пример за колебание между реалното и (да кажем) *иллюзорното*: героят на романа се пита дали това, което вижда, не е измама или грешка на възприятието. Другояче казано, съмнява се в тълкуването на възприеманите събития. Съществува друга разновидност на фантастичното, където колебанието е между реално и *въображаемо*. В първия случай съмнението не е в това дали събитията са се случили, а дали са били разбрани правилно. Във втория случай въпросът е дали това, което се възприема, не е плод на въображението. „Трудно различавам действително видяното със собствените си очи и онова, което вижда моето въображение“ — казва един герой на Ахим фон Арним (с. 222). Тази „грешка“ може да стане по много причини, които ще разгледаме по-нататък; нека тук дадем само един характерен пример, в който тя се приписва на лудостта: „Принцеса Брамбила“ от Е. Т. А. Хофман.

⁵ Intentional fallacy (англ.) — преднамерена заблуда; в случая — „целенасочен стремеж да обърква“. — Бел. ред.

Странни, неразбираеми събития сполетяват бедния актьор Джилио Фава по време на карнавала в Рим. Той си мисли, че става принц, че се влюбва в принцеса и че преживява невероятни приключения. Но повечето негови близки му обясняват, че няма нищо такова, а по-скоро че самият той е полудял. Така твърди и синьор Паскуале: „Синьор Джилио, зная в какво положение сте изпаднали, цял Рим научи как е трябвало да слезете от сцената, защото в главата Ви нещо хлопало...“ (т. II, с. 310-311). Понякога самият Джилио се съмнява в своя разум: „Беше склонен да повярва: че синьор Паскуале и майстор Безкапи имаха право да го смятат за малко побъркан“ (с. 325). Така Джилио (и имплицитният читател) си остава обзет от съмнение, без да знае дали това, което го заобикаля, е или не е плод на неговото въображение.

На този обикновен и широко разпространен похват можем да противопоставим друг, който ни се струва много по-рядък и в който лудостта също се използва (но по различен начин), за да се създаде нужната двусмисленост. Имаме предвид „Аурелия“ от Жерар дьо Нервал. Както знаете, в тази книга се разказва за виденията на един персонаж в период на лудост. Разказът се води в първо лице, но зад местоимението „аз“ очевидно се крият две отделни личности: на персонажа, който възприема непознати светове (той живее в миналото), и на повествователя, който записва впечатленията му (и живее в настоящето). На пръв поглед тук няма нищо фантастично: нито за персонажа, който не разглежда виденията си като резултат от лудостта, а като поясна представа за света (следователно той се намира в света на вълшебното), нито за повествователя, който знае, че те произтичат от лудостта или от съня, а не от действителността (от тази гледна точка разказът е свързан просто със странното). Но текстът не функционира така: Нервал пресъздава двусмислението на друго равнище, където най-малко сме очаквали, и „Аурелия“ си остава една фантастична история.

Отначало героят не знае как точно да тълкува фактите: понякога той също се пита дали не е полудял, но и в това не е сигурен. „Мислейки се за луд, разбрах, че досега всичко за мен е било само илюзия. И все пак ми се струваше, че обещанията на богинята Изида се изпълняват в низ от изпитания, през които бях обречен да мина“ (с. 301). Същевременно повествователят не е сигурен, че всичко преживяно от персонажа е плод на илюзията. Той даже настоява за истинността на някои отразени факти: „Попитях хората навън — никой нищо не беше чул. Аз оба-

че все още съм сигурен, че викът беше действителен и че отекна в света на живите...“ (с. 281).

Двусмислието се дължи и на употребата на два литературни похвата, които прорязват целия текст.

Обикновено Нервал ги използва заедно — това са имперфектът и модализацията. Модализацията, нека припомним, се състои в употребата на някои въвеждащи изрази, които, без да променят смисъла на изречението, видоизменят връзката между субекта на изказването и изказа. Например двете изречения: „Навън вали“ и „Навън може би вали“ препращат към един и същ факт; но второто издава неувереността на говорещия субект в истинността на неговото изречение. Имперфектът има подобен смисъл. Ако кажа: „Обичах Аурелия“, не уточнявам дали още я обичам или не — възможно е, но по правило е малко вероятно.

И така, целият текст на „Аурелия“ е пропит от тези два похвата. Бихме могли да цитираме цели страници в подкрепа на нашето твърдение. Ето няколко примера, взети напосоки: „*Като че ли* влизах в познат дом... Стара слугиня, която наричах Маргарита и която *ми се струваше*, че познавам от детинство, ми каза... *И имах чувството*, че душата на дядо ми е в тази птица... *Помислих*, че падам в пропаст, която прекосява земното кълбо. *Чувствах се* понесен по течението на поток от разтопен метал, без да страдам... *Изпитах усещането*, че тези течения са съставени от живи души в молекулярно състояние... *Ставаше ми ясно*, че дедите приемат формата на някои животни, за да ни навестяват на Земята...“ (с. 259-260, к. м. — Ц. Т.) и т. н. Ако тези изрази липсваха, щяхме да бъдем в света на вълшебното, без всякаква препратка към всекидневната, обичайна реалност; чрез тях си оставаме едновременно и в двата свята. Освен това имперфектът въвежда дистанция между персонажа и повествователя, така че ние нищо не знаем за позицията на последния.

Чрез редица вметнати изрази повествователят се дистанцира от другите хора, от „нормалния човек“ или по-точно от всекидневната употреба на някои думи (в известен смисъл езикът е главната тема в „Аурелия“). „Възвръщайки си това, което хората наричат разум“ — пише той някъде. И другаде: „Но това, изглежда, беше илюзия на моето зрение“ (с. 265). Или още: „Моите привидно безумни действия бяха подчинени на онова, което човешкият разум нарича илюзия“ (с. 256). Нека се полюбуваме на това изречение: действията са „безумни“ (препратка към естественото), но само „привидно“ (препратка към свръ-

хестественото); те са подчинени... на илюзията (препратка към естественото) или поскоро „на онова, което човешкият разум нарича илюзия“ (препратка към свръхестественото). Нещо повече, имперфектът означава, че така мисли не сегашният повествовател, а някогашният персонаж. А ето още една фраза, която резюмира цялата двусмисленост на „Аурелия“: „Може би низ от налудни видения“ (с. 257). Така повествователят се дистанцира от „нормалния“ човек и се доближава до персонажа: по същия начин увереността, че става дума за лудост, отстъпва място на съмнението.

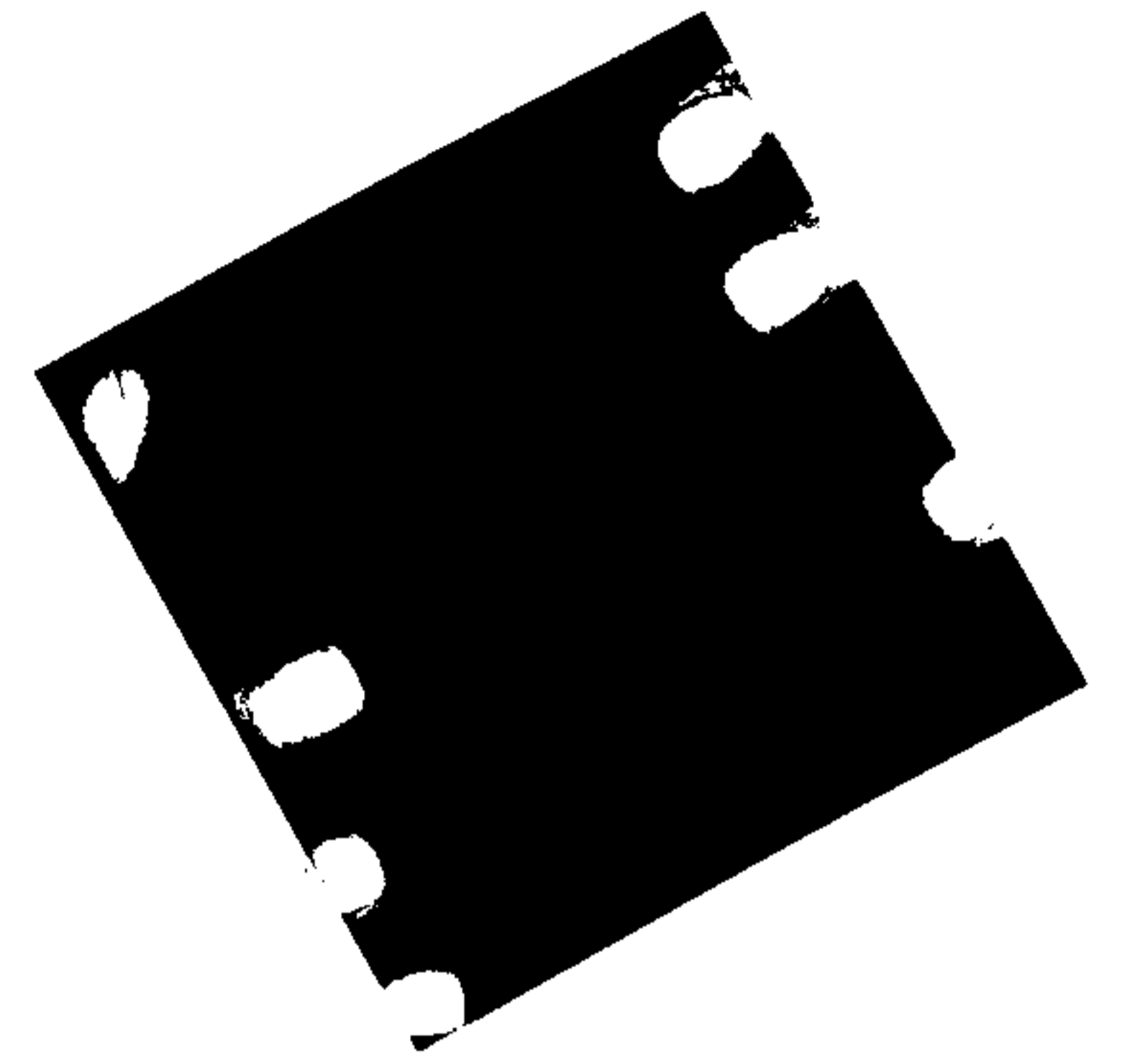
Впрочем повествователят ще отиде още по-далеч: той открито ще потвърди тезата на персонажа, че лудостта и сънят са просто висш разум. Ето какво казва персонажът по този въпрос (с. 266): „Разкажете на виделите ме в това състояние хора ми причиняваха нещо като раздразнение, щом забележех, че придават на объркаността на човешкия ум движенията или думите, съвпадащи с различните фази на онова, което за мен беше поредица от логични събития“ (на това отговаря следното изречение на Едгар По: „Науката все още не е открила дали лудостта е или не е някаква възвишеност на разсъдъка“). Ето и друг пример: „С тази представа, която си бях изградил за съня като посредник на човека при общуването му със света на духовете, се надявах...“ (с. 290). Но ето как говори повествователят: „Ще се опитам... да запиша впечатленията от една продължителна болест, която протече изцяло в потайностите на ума ми. Не знам защо си служа с думата „болест“, защото, колкото до мен, никога не съм се чувствал по-здрав. Понякога усещах как силата и активността ми се удвояват, въображението ми доставяше безкрайна наслада“ (с. 251-252). Ето още един пример: „Каквото и да се каже, мисля, че човешкото въображение не е измислило нищо, което да не е вярно в този или в другите светове⁶, и аз не можех да се съмнявам в това, което бях *видял* толкова ясно“ (с. 276).

В тези два откъса повествователят почти открито заявява, че видяното по време на мнимата му лудост е само част от действителността и че следователно никога не е бил болен. Но ако всеки пасаж започва в сегашно време, последното подчинено изречение отново е в имперфект — то повторно въвежда двусмислието във възприятието на читателя. Пример за обратното

⁶ Може би отглас от следната фраза на Едгар По: „Човешкият ум не може да си въобрази нищо, което не е съществувало реално.“ („Fancy and Imagination“, *Poems and Essays*, p. 282.) — Бел. авт.

откриваме в последните изречения на „Аурелия“: „Можех да преценя по-трезво илюзорния свят, в който известно време бях живял. Щастлив съм от придобитите убеждения...“ (с. 315). Първото подчинено изречение като че ли препраща всичко предходно в света на лудостта, но защо тогава се говори за щастие от придобитите убеждения?

И така, „Аурелия“ е оригинален и съвършен пример за фантастична двусмисленост. Тази двусмисленост наистина се върти около лудостта, но докато при Хофман се питахме дали персонажът е луд или не, тук предварително знаем, че поведението му се нарича лудост. Това, което трябва да разберем (и тъкмо тук е колебанието), е дали лудостта всъщност не е висш разум. Колебанието, което преди малко засягаше възприятието, сега засяга езика. При Хофман се колебаем какво име да дадем на някои събития, а при Нервал колебанието се измества навътре в името — към неговия смисъл.



3. СТРАННО И ВЪЛШЕБНО

Фантастичното — вечно изплъзващ се жанр. — Фантастично-странното. — „Извиненията“ на фантастичното. — Фантастично и правдоподобно. — Странното в чист вид. — Едгар По и преживяването на границите. — Фантастичното и криминалният роман. — Синтез между двата: „Горещата стая“. — Фантастично-вълшебно. — „Мъртвата любовница“ и метаморфозата на трупа. — Вълшебното в чист вид. — Детските приказки. — Подразделения: вълшебно хиперболично, екзотично, инструментално и научно (научна фантастика). — Възхвала на вълшебното.

Както видяхме, фантастичното е там, където има колебание: колебание и при читателя, и при персонажа. Двата трябва да решат дали възприятията им са от порядъка на „реалността“, каквато е според общоприетото мнение. В края на историята читателят, ако не и персонажът, взема решение, избира между две неща и по този начин излиза от фантастичното. Ако реши, че законите на реалността остават непокътнати и позволяват да се обяснят описаните феномени, тогава казваме, че творбата принадлежи към друг жанр: странното. Ако той, напротив, реши, че трябва да се допусне съществуването на нови природни закони, които обясняват феномените, навлизаме в друг жанр — вълшебното.

Фантастичното води пълен с опасности живот и може да изчезне всеки момент. То може да се разглежда по-скоро като

разположено на границата между два жанра — вълшебното и странното — отколкото като самостоятелен жанр. Един от големите периоди на свръхестествената литература, какъвто е готическият роман, като че ли потвърждава това предположение. Действително в готическия роман обикновено се различават две тенденции: обясненото свръхестествено (или „странното“), каквото се наблюдава в романите на Клара Рийвс и Ан Радклиф и приетото свръхестествено (или „вълшебното“), което обхваща произведенията на Хорас Уолпоул, Матю Грегъри Луис и Матюрен. Тук няма фантастично в тесен смисъл, а само съседни нему жанрове. По-точно казано, фантастичният ефект се проявява, но само в определена част от прочита: при Ан Радклиф — преди да сме сигурни, че всичко случило се може да получи рационално обяснение, при Луис — преди да се убедим, че свръхестествените събития няма да получат никакво обяснение. Щом заворим книгата, разбираме, че и в двата случая не е имало нищо фантастично.

Можем да се питаме доколко би била солидна дефиницията на жанра, която би позволявала на творбата „да си променя жанра“ само заради обикновени изречения от типа: „той се събуди и видя стените на своята стая...“ Но, първо, нищо не ни пречи да разглеждаме фантастичното именно като вечно изплъзващ се жанр. Впрочем в една такава категория няма нищо изключително. Класическата дефиниция на *настоящето* например ни го описва като чист предел между минало и бъдеще. Това сравнение не е произволно: вълшебното съответства на непознат, невиждан, все още предстоящ феномен — следователно на нещо бъдещо. За сметка на това при странното имаме свеждане на необяснимото до известни факти, до предварително преживяване — следователно до нещо минало. Колкото до самото фантастично, характеризиращото го колебание очевидно може да се ситуира единствено в настоящето.

Тук възниква проблемът и за единството на творбата. За нас то се подразбира от само себе си и веднага се възмуцаваме, ако дадена творба са ореже (например по метода на „Рийдърс дайджест“). Но нещата безспорно са по-сложни — да не забравяме, че в училище, с което е свързано първото и може би най-паметното ни преживяване на литературата, четем само „избрани откъси“ от творбите. В наши дни все още се наблюдава известен книжовен фетишизъм: творбата се превръща в ценен, статичен предмет и същевременно в символ на пълнота, а орязването е равнозначно на кастрация. Колко по-свободен е бил

един Хлебников, когато е съчинявал стихотворения от парчета предишни поеми или когато е подтиквал редакторите и дори печатарите да поправят неговите текстове! Само идентификацията на книгата със сюжета обяснява ужаса от орязването.

След като можем да разглеждаме отделни части на творбата, можем временно да поставим в скоби и края на разказа — това би ни позволило да причислим към фантастичното един много по-голям брой текстове. Най-разпространената днес версия на „Ръкопис, намерен в Сарагоса“ е красноречиво доказателство за това: лишена от края, където се дава обяснение на колебанието, книгата окончателно се причислява към фантастичното. Шарл Нодие, един от пионерите на френския фантастичен жанр, ясно е съзнавал този факт и го засяга в разказа си „Инес де лас Сиерас“. Този текст е съставен от две видимо равни части; края на първата тотално ни обърква — не знаем как да си обясним случващите се странни събития, но и не сме готови да приемем свръхестественото в същата степен, както естественото. Повествователят се колебае между два изхода: да приключи разказа си тук (и да остане във фантастичното) или да продължи (и следователно да го напусне). Самият той заявява на своите слушатели, че предпочита да спре, като се оправдава по следния начин: „Всяка друга развързка би навредила на моя разказ, защото би променила неговото естество“ (с. 697).

Би било погрешно обаче да твърдим, че фантастичното може да съществува само в една част от творбата. Има текстове, които поддържат двусмислието до края, а това значи и след края. Двусмислието ще продължава да витае дори след като затворим книгата. Забележителен пример за това е романът на Хенри Джеймс *The Turn of the Screw*⁷: текстът не ни дава да разберем дали в старото имение има призраци или учителката има халюцинации и е жертва на тревожната обстановка. Във френската литература разказът на Проспер Мериме „Венера от Ил“ чудесно илюстрира това двусмислие. Една статуя като че ли оживява и убива един младоженец; но правилно казахме „като че ли“ и с това ще си останем, защото така и не разбираме дали случилото се е вярно или не.

Каквото и да се каже, при изследването на фантастичното не можем да се абстрахираме от вълшебното и странното —

⁷ Буквално „Завъртането на резето“. Този роман, излязъл на английски през 1898 година, е преведен на български като „Примката на призрака“. — Бел. прев.

жанрове, с които то се застъпва. Но да не забравяме също така думите на Луи Вакс, че „идеалното фантастично изкуство умее да поддържа усещането за нещо неопределимо“ (с. 98).

И така, да разгледаме по-отблизо тези два съседа и да отбележим, че във всеки един от случаите се появява един преходен поджанр: между фантастичното и странното, от една страна, и между фантастичното и вълшебното, от друга. Тези поджанрове включват творбите, които дълго поддържат фантастичното колебание, но в крайна сметка се свеждат или до вълшебното, или до странното. Бихме могли да представим тези подразделения с помощта на следната диаграма:

чисто странно	фантастично странно	фантастично вълшебно	чисто вълшебно
------------------	------------------------	-------------------------	-------------------

В схемата чистото фантастично е представено от средната отвесна линия, която разделя фантастично-странното и фантастично-вълшебното. Тази линия отразява природата на фантастичното като граница между две съседни области.

Да започнем с фантастично-странното. При него събития, които в цялата фабула са изглеждали свръхестествени, в края получават рационално обяснение. Ако тези събития дълго са карали персонажа и читателя да вярват в свръхестествена намеса, то е, защото са били от странен порядък. Критиката е описвала (и често е изобличавала) този вариант под името „обяснено свръхестествено“.

Като пример за фантастично-странно отново ще дадем „Ръкопис, намерен в Сарагоса“. В края на романа всички чудеса намират рационално обяснение. Алфонс среща в една пещера отшелника, който го е посрещнал в началото и който е самият велик шейх от рода Гомелес. Той му разкрива механизма на случилите се събития: „Дон Емануел де Са, губернатор на Кадис, е един от посветените. Той праги Лопес и Москито, които те изоставиха при извора Алкорноке. (...) Приспаха те с омайно биле и на другата сутрин ти се събуди под бесилките на братята Сото. Оттам дойде в моето отшелническо жилище, където срещна обсебения от зли духове Пачеко, който всъщност е бискайски танцьор. (...) На другия ден ти бе подложен на още по-жестоко изпитание: лъжливата инквизиция те заплаши с ужасни мъчения, но не успя да сломи твоя кураж“ (с. 734 от немското издание) и пр.

Както си спомняте, дотогава съмнението се е люшкало между два полюса: приемането на свръхестественото като реалност и поредица от рационални обяснения. Нека сега да изброим видовете обяснения, които се опитват да редуцират свръхестественото: на първо място това са съвпаденията и случайността, защото в свръхестественния свят няма нищо случайно: напротив — в него цари нещо като „пандетерминизъм“ (случайността е обяснението, което редуцира свръхестественото в „Инес де лас Сиерас“). На следващо място идва сънят (предложеното решение във „Влюбеният дявол“), въздействието на упойващи вещества (сънищата на Алфонс през първата нощ), хитростите и нечестните игри (основно решение в „Ръкопис, намерен в Сарагоса“), сетивните илюзии (по-нататък ще разгледаме примера с „Мъртвата любовница“ от Теофил Готие и „Горещата стая“ от Джон Диксън Кар) и накрая лудостта, например в „Принцеса Брамбила“. Тук очевидно има две групи „извинения“, които съответстват на опозициите реално-въображаемо и реално-илюзорно. В първата група не се случва нищо свръхестествено, защото нищо не се е случило: онова, което се е привиждало на някого, е било плод на развнатеното му въображение (сън, лудост, дрога). Във втората група събитията наистина са се случили, но могат да бъдат обяснени рационално (случайности, хитрости, илюзии).

Навярно си спомняте, че рационалното решение в дадените по-горе дефиниции на фантастичното се разглеждаше като „напълно лишено от вътрешна вероятност“ (Соловьев) или като „вратичка достатъчно тясна, за да не можем да я използваме“ (М. Р. Джеймс). Всъщност реалистичните обяснения в „Ръкопис, намерен в Сарагоса“ или „Инес де лас Сиерас“ са абсолютно неправдоподобни; напротив — свръхестествените решения биха били напълно правдоподобни. В разказа на Нодие съвпадението е прекалено изкуствено. Колкото до „Ръкопис, намерен в Сарагоса“, неговият автор дори не се стреми да му даде правдоподобен завършек: историята за съкровището, кухата планина и империята на Гомелес по-трудно може да се преглътне, отколкото историята за жената, превърната в мърша! Ето защо правдоподобното не се противопоставя на фантастичното: първото е категория, свързана с вътрешната кохерентност, с подчинеността на жанра⁸, а второто произтича от двусмислено-

⁸ За повече подробности вж. *Le Vraisemblable* (Communications, 11). — Бел. авт.

то възприятие на читателя и персонажа. В самия фантастичен жанр е правдоподобно да има „фантастични“ реакции.

Освен тези случаи, при които се озоваваме в странното като че ли без да искаме (поради необходимост да обясним фантастичното), съществува и странното в чист вид. В принадлежащите към този жанр творби се разказват събития, които много лесно могат да се обяснят със законите на разума, но които по един или друг начин са невероятни, необичайни, шокиращи, особени, тревожни, странни и поради това предизвикват у персонажа и читателя реакция, подобна на реакцията към фантастичните текстове. Както се вижда, дефиницията е прекалено широкообхватна и неточна, но такъв е и жанрът, за който се отнася: обратно на фантастичното, странното не е ясно очертан жанр; и по-точно, той е отграничен само от едната страна — откъм фантастичното; от друга страна, той се разтваря в по-общото поле на литературата (например романите на Достоевски могат да се причислят към категорията на странното). Ако можем да се доверим на Фройд, усещането за странност (*das Unheimliche*) е свързано с появата на образ от детството на индивида или на расата (тази хипотеза следва да се провери, защото това значение на термина не се припокрива с нашето). Чистата литература на ужасите принадлежи към странното — за пример биха могли да ни послужат много от разказите на Амброуз Биърс.

Както се вижда, странното изпълнява само едно от условията за фантастичност: описването на реакции, в частност — на страха. То е свързано единствено с чувствата на персонажите, а не с противопоставящо се на здравия разум материално събитие (вълшебното, напротив, се характеризира само със съществуването на свръхестествени факти и не имплицира реакцията, която те предизвикват у персонажите).

Ето един разказ от Едгар По, който илюстрира разновидност на странния жанр, близък до фантастичния: „Пропадането на дом Ушър“. Една вечер повествователят отива на гости у приятеля си Родерик Ушър, който го моли да постои при него известно време. Родерик е свръхчувствителен и нервен човек, обожаваш сестра си, която по онова време е тежко болна. Тя умира след няколко дена и вместо да я погребат, двамата приятели полагат тялото ѝ в мазето. Една вечер се извива буря; докато двамата мъже стоят в стаята, където повествователят чете на глас стара рицарска история, описаните в нея звуци като че ли са ехо от шумовете, които отекват в къщата. Накрая Родерик

Ушър става и едва чуто казва: „Ние сме я погребали жива!“ (с. 105 от фр. изд. на „Нови невероятни истории“). И действително, вратата се отваря и на прага застава сестрата. Двамата с брат си се прегръщат и падат мъртви. Повествователят успява да избяга от къщата почно навреме, преди тя да пропадне в езерцето, на чийто бряг е построена.

Тук странното има два източника. Първият са съвпаденията (които се наблюдават и при обясненото свръхестествено). Като свръхестествени могат да се окачествят възкресението на сестрата и пропадането на къщата след смъртта на нейните обитатели. Но По не пропуска да даде рационално обяснение и на двете събития. Ето какво пише той за къщата: „Един по-внимателен наблюдател вероятно би забелязал слабата пукнатина от покрива до основите, потопени в злокобните води на езерцето“ (с. 90). И за лейди Мадлин: „Честите, макар и краткотрайни кризи от каталептично естество бяха нейната обичайна диагноза“ (с. 94). Така че свръхестественото обяснение просто е загатнато и следователно не може да се приеме за основно.

Другите елементи, които създават впечатление за странност, не са свързани с фантастичното, а с така нареченото „преживяване на границите“, което е характерно за цялото творчество на По. За него Бодлер пише следното: „Никой друг не е разказвал по-вълшебно *изключителните ситуации* от живота на човека и природата“, а Достоевски отбелязва, че По „почти винаги избира най-необичайната реалност, поставя героя си в най-необичайната ситуация във външен или психологически план...“ (впрочем По е автор на един „метастранин“ разказ, озаглавен „Ангелът на странността“). В „Пропадането на дом Ушър“ читателят е смутен от крайната болнаост на брата и сестрата. В други разкази същия ефект предизвикват сцените на жестокост, на наслада от злото, на убийства. Следователно усещането за странност се поражда от гореспоменатите теми, свързани с малко или много стари табута. Ако допуснем, че в основата на първоначалното преживяване стои трансгресията, можем да приемем теорията на Фройд за произхода на странното.

И така, фантастичното окончателно е изключено от „Дом Ушър“. Най-общо казано, в творчеството на По няма фантастични разкази в тесен смисъл, освен може би „Спомените на мистър Бедлоу“ и „Черната котка“. В жанрово отношение почти всички тези разкази се вписват в странното, а някои и във вълшебното. Но благодарение и на темите, и на техниките си По остава близък до авторите на фантастични произведения.

Знаем също, че По е родоначалник на съвременния криминален роман. Близостта с този жанр не е случайна — често се пише, че криминалните истории са заместили разказите за призраци. Нека уточним от какво естество е тази връзка. Криминалните романи със загадка, в които целта е да се открие самоличността на виновника, са построени по следния начин: от една страна, има няколко лесни, на пръв поглед изкушаващи решения, които обаче отпадат едно по едно като неверни. От друга страна, има едно абсолютно неправдоподобно решение, до което ще се стигне едва на края и което ще се окаже единствено правилното. Вече е ясно кое доближава полицейския роман до фантастичния разказ. Да си припомним дефинициите на Соловьев и Джеймс: фантастичната фабула също съдържа две решения: едното правдоподобно и свръхестествено, а другото — неправдоподобно и рационално. Ето защо в полицейския роман е достатъчно второто решение да бъде трудно откриваемо дотам, че да „се противопоставя на здравия разум“, за да бъдем готови да приемем съществуването на свръхестественото, а не отсъствието на всякакво обяснение. Класически пример за това е романът „Десет малки негърчета“ от Агата Кристи. Десет герои са затворени на един остров. На запис върху грамофонна плоча им се казва, че всички ще умрат заради извършено престъпление, което не се наказва от закона. Нещо повече: начинът, по който ще умре всеки от тях, е описан в песента „Десет малки негърчета“. Осъдените на смърт, а с тях и читателят, напразно се опитват да разберат кой изпълнява поредицата от наказания. Намират се на остров и умират един след друг по описания в песента начин; до последния, който не се самоубива, а бива убит — и това създава усещането за нещо свръхестествено. Никакво рационално обяснение не изглежда възможно — следва да се допусне присъствието на невидими същества или духове. Разбира се, тази хипотеза не е необходима, защото накрая ще бъде дадено рационално обяснение. Криминалният роман със загадка се доближава до фантастичното, но е и негова противоположност: във фантастичните творби сме склонни да търсим по-скоро свръхестествено обяснение, а след прочита на криминалния роман у нас не остава никакво съмнение, че липсват свръхестествени събития. Тази съпоставка важи само за определен тип криминални романи със загадка (в затворено помещение) и за определен тип странни разкази (обясненото свръхестествено). Нещо повече, в двата жанра акцентът се поставя на различни места: в криминалния роман — върху разкриване-

то на загадката, а в текстовете, причислявани към странното (както във фантастичния разказ) — върху предизвиканите от загадката реакции. Въпреки това следва да се отбележи една прилика като резултат от тази структурна близост.

Има един автор, който заслужава да му отделим повече внимание, когато говорим за връзката между криминални романи и фантастични истории. Това е Джон Диксън Кар, автор на книгата, която поставя проблема със завидно умение — „Горещата стая“. Също както в романа на Агата Кристи, тук читателят е изправен пред един привидно нерешим за разума проблем: четирима мъже отварят една крипта, където няколко дни по-рано е бил положен труп. Криптата обаче се оказва празна и не е възможно някой да я е отварял междувременно. Нещо повече: в хода на цялата история се говори за фантоми и за свръхестествени явления. Има и свидетел на извършеното престъпление, който твърди, че е видял как убийцата излиза от стаята на жертвата през място в стената, където преди двеста години е имало врата. От друга страна, едно от замесените в аферата лица — млада жена — сама вярва, че е вещица и по-точно отровителка (убийството е извършено именно чрез отравяне), принадлежаща към особен вид хора — *недоумрелите*. „Накратко, недоумрелите са онези хора — предимно жени, — които са били осъдени на смърт заради убийство чрез отравяне и чиито тела са били изгаряни на клада, живи или мъртви“ — научаваме по-нататък (с. 167). Но докато прелиства ръкописа, който е получил от издателството, където работи, Стивънс (съпругът на тази жена) попада на снимка, под която се чете: „*Мари д'Обре, гилотинирана за убийство през 1861 година*“. Текстът продължава: „Това беше снимка на жената на Стивънс“ (с. 18). Нима е възможно младата жена да бъде същата известна отровителка от XIX век, гилотинирана преди седемдесет години? Много лесно, ако трябва да вярваме на жената на Стивънс, готова да поеме отговорността за настоящото убийство. Поредица от други съвпадения като че ли потвърждава присъствието на свръхестественото. Накрая идва детектив и всичко започва да се изяснява. Жената, която уж видели да излиза през стената, била плод на зрителна измама, дължаща се на някакво огледало. Трупът не бил изчезнал, а просто бил умело прикрит. Младата Мери Стивънс нямала нищо общо с отдавна умрели отровителки, макар че някой е искал да ѝ го внуши. Цялата свръхестествена атмосфера е била създадена от убиеца, за да обърка разследването и да отклони подозренията от себе си. Истинските винов-

ници са разкрити, но остават ненаказани.

Следва епilog, чрез който успяваме да отделим „Горещата стая“ от класа на криминалните романи, споменаващи просто свръхестественото, и да я причислим към класа на фантастичните разкази. Мери отново е в къщата, мисли си за историята. И ето — фантастичното отново се появява. Мери твърди (пред читателя), че тъкмо тя е отровителката, че детективът всъщност е бил неин приятел (това не е лъжа) и че е дал това рационално обяснение, за да я спаси („Той наистина им даде много ловко обяснение, опирайки се само на триизмерното пространство и на препятствието, каквото са каменните стени“, с. 237).

Светът на недоумрелите възстановява своите права, а с него и фантастичното: ние неистово се двоумим какво решение да вземем. Но следва да отбележим, че тук в крайна сметка става дума не толкова за прилика, колкото за синтез между два жанра.

А сега нека прекрачим от другата страна на тази междинна линия, която нарекохме фантастичен жанр. Намираме се във фантастично-вълшебното, иначе казано — в класа на разказите, които се представят като фантастични и завършват с приемане на свръхестественото. Това са най-близките до чистото фантастично разкази, тъй като то — именно защото си остава необяснено, нерационализирано — ни загатва за съществуването на свръхестественото. Ето защо границата между двете ще бъде несигурна. Въпреки това наличието или отсъствието на някои детайли винаги ще ни позволява да вземаме решение.

„Мъртвата любовница“ от Теофил Готие може да послужи за пример в тази насока. Това е историята на един монах, който в деня на своето подстрижение се влюбва в куртизанката Кларимонда. След няколко бегли срещи Ромюалд (така се казва монахът) става свидетел на смъртта на Кларимонда. От този ден нататък тя започва да му се явява насън. Впрочем сънищата му имат едно странно свойство: вместо да се опират на впечатления от всеки изминал ден, те са един непрекъснат разказ. В тези сънища Ромюалд не води строгия живот на монах, а живее във Венеция в разкоша на безкрайни празници. И същевременно си дава сметка, че Кларимонда се поддържа жива благодарение на факта, че всяка нощ идва да смуче неговата кръв...

Дотук събитията биха могли да имат рационално обяснение. Голяма част от подобни рационални обяснения е предоставена от съня („Дай боже това да е сън!“ — възкликва Ромюалд

(с. 79) и в това отношение се доближава до Алваро във „Влюбения дявол“), а друга част — от сетивните илюзии. Ето няколко примера: „Една вечер, както се разхождах по алеите с чимшир в моята градинка, като че ли мярнах през храстите някаква женска фигура“ (с. 93); „За миг дори ми се стори, че кракът ѝ помръдна...“ (с. 97); „Не знам дали това не беше илюзия или отражение от лампата, но като че ли кръвта отново започваше да тече под бледата кожа“ (с. 99 — курсивът мой, Ц. Т.) и т.н. Накрая цял един низ от събития могат да се разглеждат просто като странни и случайни. Ромюалд обаче е склонен да вижда в тях намесата на дявола: „Странността на това приключение, свръхестествената [!] красота на Кларимонда, фосфоресциращият блясък на нейните очи, парещият допир на нейната ръка, смутът, в който ме хвърли, ненадейната промяна у мен — всичко това ясно доказваше присъствието на дявола и тази сатенено-мека ръка навярно е била ръкавицата, с която той е прикрил своите нокти“ (с. 90).

Това действително може да бъде дело на дявола, но и на случайността, така че дотук си оставаме в чистия фантастичен жанр. Но тогава се случва събитие, което преобръща хода на фабулата. Друг един абат на име Серапион научава незнайно как за приключението на Ромюалд и го води до гробището, където почива Кларимонда; изравя ковчегата, отваря го и Кларимонда се появява също така свежа, както в деня на своята смърт, и с капчица кръв на устните... Обхванат от религиозен гняв, абат Серапион напръсква трупа със светена вода. „Бедната Кларимонда едва бе докосната от светлата роса и красивото ѝ тяло се превърна в прах; от нея остана само една ужасно безформена купчина пепел и полуизгорели кости“ (с. 116). Цялата тази сцена и особено метаморфозата на трупа не може да се обясни с общопризнатите природни закони — намираме се във фантастично-вълшебния жанр.

Подобен пример откриваме и във „Вера“ от Вилие дьо л'Ил-Адан. Тук за пореден път през целия разказ се двоумим между вярата в задгробния живот и мисълта, че графът, който вярва в него, е луд. Но накрая графът открива в дома си ключа от гробницата на Вера, който някога сам е хвърлил вътре — следователно само мъртвата Вера е можела да го донесе.

И накрая съществува един „чисто вълшебен“ жанр, който също като странния няма ясно очертани граници (в предходната глава видяхме, че негови елементи могат да бъдат открити в

коренно различни творби). При вълшебното свръхестествени-те елементи не предизвикват никаква особена реакция нито у персонажите, нито у имплицитния читател. Вълшебното е ха-рактеризирано не от някакво отношение към разказваните съ-бития, а от самото им естество.

Да отбележим мимоходом колко произволно е старото раз-граничение между форма и съдържание: пресъздаването съби-тие, принадлежащо по традиция към „съдържанието“, тук става елемент от „формата“. Обратното също е вярно: в „Аурелия“ видяхме, че стилистичният (и следователно „формален“ елемент) на модализация може да има точно определено съдържание.

Вълшебният жанр обикновено се свързва с детските при-казки. В действителност те просто са разновидност на вълшеб-ното и в тях свръхестествените събития с нищо не ни изненад-ват: нито стогодишният сън, нито говорещият вълк, нито чаро-дейните способности на феите (ако трябва да се ограничим са-мо с няколко примера от приказките на Шарл Перо). Онова, което отличава детските приказки, е определен начин на писа-не, а не статутът на свръхестественото. Хофмановите приказки много добре илюстрират тази разлика: по своя начин на напис-ване „Лешникотрошачката“, „Чуждото дете“, „Царската годя-ница“ се родят с детските приказки; „Избор на невеста“ обаче, макар и да запазва същия статут на свръхестественото, не е дет-ска приказка. Би следвало да определим и „Приказки от хиляда и една нощ“ по-скоро като вълшебни, отколкото като детски приказки, но този въпрос изисква отделно изследване.

За да опишем чистото вълшебно, следва да открием някол-ко типа фабули, в които свръхестественото все още получава известно оправдание.

1. Най-напред бихме могли да говорим за *хиперболично въл-шебно*. В него явленията са свръхестествени само по своите раз-мери, надхвърлящи добре познатите. Например в „Приказки от хиляда и една нощ“ Синдбад мореплавателят твърди, че е виж-дал „риби, дълги по сто, че и по двеста лакти“ или „змии, толко-ва дълги и дебели, че могат да изядат цял слон“ (с. 241). Но може би става дума само за определен маниер на разказване (ще проу-чим този въпрос, щом се заемем с поетичната или с алегорична-та интерпретация на текста) или разказвачът говори така просто защото „очите на страха са големи“. Така или иначе този вид свръхестественост не противоречи особено на разума.

2. Близко до този първи тип вълшебни истории е *екзотич-но вълшебното*. В него се разказват свръхестествени събития,

но не се представят като такива — имплицитният адресат на тези приказки не следва да познава земите, където се развива действието, и следователно няма право да се съмнява в тяхното съществуване. Второто пътешествие на Синдбад дава няколко отлични примера в тази насока. В началото е описана огромна-та птица Рух: тя скривала слънцето, а „единият ѝ крак бил де-бел колкото стъблото на голямо дърво“ (с. 241). Разбира се, тази птица не съществува за съвременната зоология, но слуша-телите на Синдбад не са били особено сигурни в това и пет века по-късно Галан⁹ пише: „Марко Поло в пътеписите си и отец Мартини в своята *История на Китай* говорят за тази птица“ и т.н. Малко по-нататък Синдбад описва по същия начин добре познатия ни носорог: „На същия остров има носорози — жи-вотни, които са по-малки от слона и по-големи от бивола. На носа си имат рог с дължина един лакът; този рог е много здрав и е разрязан надлъжно от единия до другия край. Върху него се виждат бели черти, изобразяващи човешко лице. Когато носо-рогът се бие със слона, го пробожда с рога си в корема, вдига го и го носи на глава; но понеже кръвта и маста на слона потичат по очите му и го заслепяват, той пада на земята и за най-голямо ваше учудване [действително] долита птицата Рух, сграбчва ги и двамата с нокти и ги носи в гнездото си да нахрани своите малки“ (с. 244-245). Чрез смесването на естествени и свръхес-тествени елементи този виртуозен разказ показва особения ха-рактер на екзотично вълшебното. Смесване има, разбира се, само за нас, съвременните читатели, тъй като имплицитният повествовател на разказа ситуира всичко на едно ниво — върху плоскостта на „естественото“.

3. Бихме могли да открием и един трети тип — така нарече-ното *инструментално вълшебно*. В него се наблюдават играчки и технически средства, неосъществими в описваната епоха, ко-ито обаче са напълно възможни. В „Историята на принц Ах-мед“ от „Хиляда и една нощ“ например такива вълшебни инст-рументи са: летящото килимче, лековитата ябълка, „тръбата за далечно виждане“ и пр. Днес в хеликоптера, антибиотиците или бинокъла, надарени със същите свойства, няма нищо въл-шебно. Същото се отнася и за летящия кон в „Историята на

⁹ Става дума за Антоан Галан (1646-1715), френски ориенталист, професор в Колеж дьо Франс. Претруфеният му превод на „Приказки от хиляда и една нощ“, публикуван в дванайсет тома (1704-1717), дълги години е бил на почит във Франция. — Бел. прев.

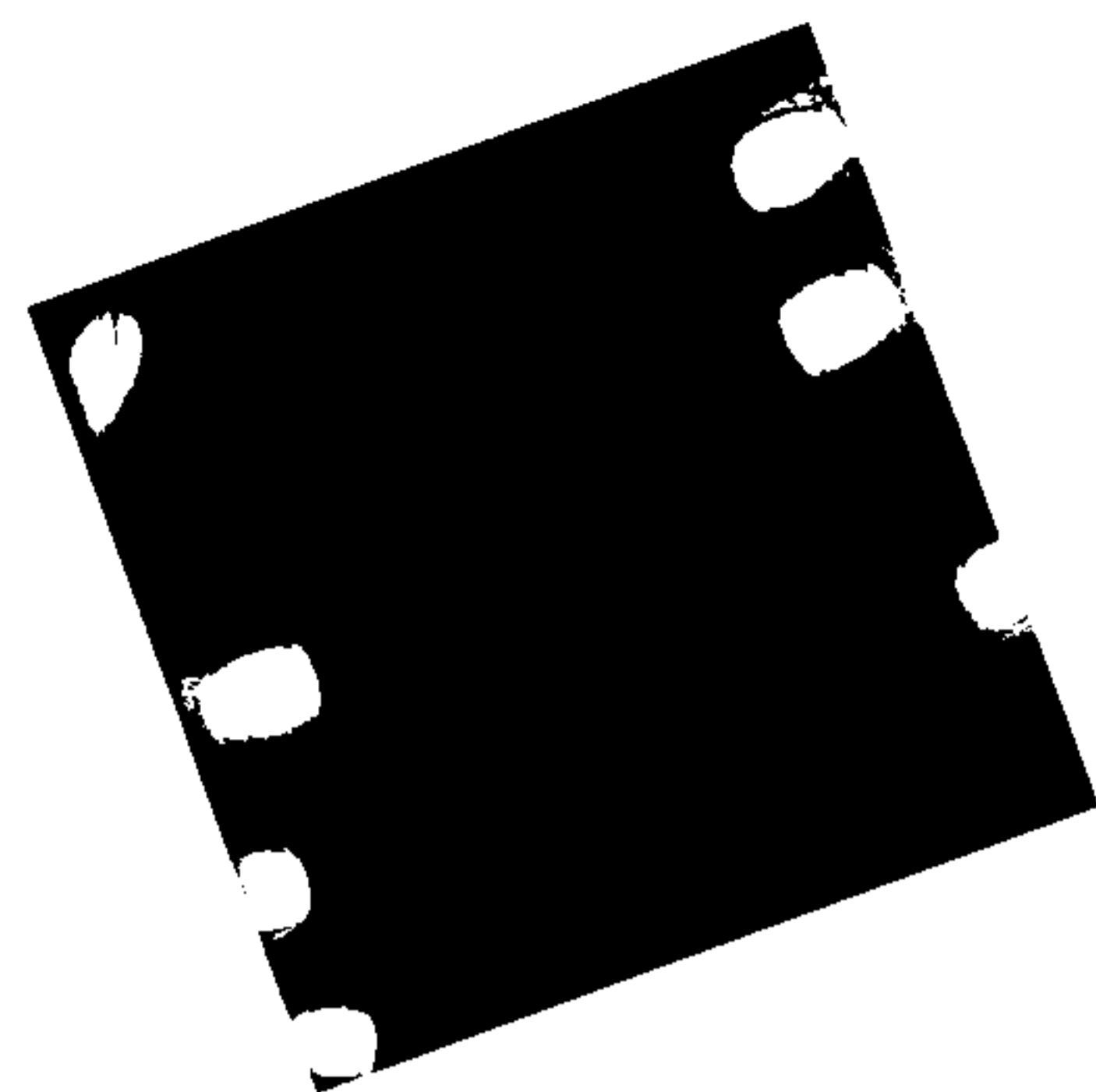
вълшебния кон“ или за въртящия се камък в „Историята на Али Баба“ — достатъчно е да си припомним шпионския филм „Лодката със стъклена кърма“¹⁰, където един сейф се отваря само когато гласът на неговия собственик произнася определени думи. Трябва да се прави разлика между тези произведения на човешката сръчност и някои привидно сходни инструменти, които обаче са с вълшебен произход и служат за общуване с други светове: например лампата и пръстенът на Аладин или конят от „Историята на третия дервиш“, които се отнасят към различен вид вълшебно.

4. Инструменталното вълшебно ни доближи до така нареченото през XIX век във Франция *научно вълшебно* и което днес се нарича научна фантастика. Тук свръхестественото се обяснява по рационален начин, но въз основа на непризнати от съвременната наука закони. В епохата на фантастичния разказ това са историите за магнетизъм, които се числят към научно вълшебното. Магнетизмът обяснява „научно“ някои свръхестествени събития, само че като такъв е от порядъка на свръхестественото. Към тази разновидност спадат „Сгоденият призрак“ или „Магнетистът“ от Хофман, „Истината в случая с господин Валдемар“ от По или „Луд ли?“ от Мопасан. Днешната научна фантастика, когато не се приплъзва към алегорията, се подчинява на същия механизъм. Това са фабули, в които въз основа на ирационални предпоставки, фактите се свързват по съвсем логичен начин. Структурата на тяхната интрига е различна от тази на фантастичния разказ. (На този въпрос ще се върнем в X глава.)

На всички разновидности на „извинения“, оправдания, несвършения вълшебен жанр се противопоставя чистото вълшебно, което не се обяснява по никакъв начин. Няма смисъл да се спираме на него: от една страна, защото елементите на вълшебното като теми ще бъдат разгледани по-нататък (гл. VII-VIII), и от друга, защото стремежът към вълшебното като антропологичен феномен надхвърля рамката на едно литературно изследване. Не бива да съжаляваме за това, тъй като в тази перспектива вълшебното е било обект на много сполучливи съчинения; и вместо заключение ще заема от „Огледалото на вълшебното“ от Пиер Мабий едно изречение, което сполучливо дефинира смисъла на този жанр: „Отвъд любопитството, от-

¹⁰ Филм на Франк Ташин (1966 г.) с участието на Дорис Дей и Род Тейлър. — Бел. прев.

въд удоволствието и всички емоции, каквито ни доставят разказите, приказките и легендите, отвъд необходимостта от развлечение, забрава и приятно страховити усещания действителната цел на вълшебното пътешествие (сега вече сме в състояние да я проумеем) е по-цялостното изследване на универсалната реалност“ (с. 24).



4. ПОЕЗИЯ И АЛЕГОРИЯ

Нови опасности пред фантастичния жанр. — Поезия и фикция: категорията на репрезентативността. — Поезията като непроницаемост на текста. — Два съня в „Аурелия“. — Алегоричен и буквален смисъл. — Дефиниции на алегоричното. — Шарл Перо и Алфонс Доде. — Индиректната алегория („Шагренова кожа“ и „Вера“). — Колебаещата се алегория: Хофман и Едгар По. — Анти-алегория: „Нос“ от Гогол.

Видяхме какви опасности дебнат фантастичното на едно първо ниво — когато имплицитният читател съди за разказваните събития, като се идентифицира с персонажа. Тези опасности са симетрични и инверсивни: или читателят допуска, че привидно свръхестествените събития могат да получат рационално обяснение (и тогава преминаваме от фантастичното в странното), или допуска тяхното съществуване като такива (и така попадаме във вълшебното).

Но опасностите пред фантастичното не спират дотук. Ако преминем на друго ниво, на което все така имплицитният читател се пита за естеството не на събитията, а на споменаващия ги текст, за пореден път виждаме, че нещо заплашва съществуването на фантастичното. Това ще ни изправи пред нов проблем, за чието решаване трябва да уточним взаимоотношенията между фантастичното и два съседни жанра: *поезия* и *алегория*. Тази артикулация е по-комплексна от другата, характерна за връз-

ките на фантастичното със странното и вълшебното. Първо, защото жанрът, който се противопоставя на поезията, от една страна, и на алегорията, от друга, не е фантастичното, а всеки път едно много по-голямо множество, от което то е част. Второ, защото — обратно на странното и вълшебното — поезията и алегорията не са в опозиция помежду си: всяка една от двете се противопоставя на друг жанр, на който фантастичното е само поджанр и който не е един и същ в двата случая. Следователно двете опозиции трябва да се изучават поотделно.

Да започнем с по-обикновената: *поезия* и *фикция*. Още в началото на настоящото изследване стана ясно, че всяка опозиция между два жанра трябва да почива върху структурно свойство на литературната творба. Това свойство е самата природа на речта, която може да бъде или да не бъде репрезентативна. Но трябва да внимаваме с термина „репрезентативен“. Литературата не е репрезентативна, както могат да бъдат някои изречения от всекидневната реч, защото не се позовава (в точния смисъл на думата) на нещо извън себе си. Разказваните от даден литературен текст събития са литературни „събития“ и подобно на персонажите съществуват само в текста. Но отричането на всякаква репрезентативност в литературата означава смесване на референцията с референта, на способността за денотиране на предметите — със самите предмети. Нещо повече: репрезентативността е определяща за една част от литературата, която за удобство се обозначава с термина *фикция*, докато *поезията* отрича способността за извикване на нещо в съзнанието и за репрезентиране (впрочем тази опозиция все по-рядко се наблюдава в литературата на ХХ век). Неслучайно в първия случай най-разпространените термини са: персонажи, действие, атмосфера, рамка и др. — все понятия, които обозначават и нетекстова реалност. За сметка на това, когато става дума за поезия, говорим за рими, ритъм, реторични фигури и пр. При тази опозиция, подобно на повечето такива в литературата, няма крайности, а по-скоро степени. Поезията също съдържа репрезентативни елементи, а фикцията има свойства, които правят текста непроницаем, непроходим. Но това не премахва опозицията.

Без да правим тук исторически преглед на проблема, ще посочим, че тази концепция за поезията невинаги е била доминираща. Най-разгорещени спорове се водеха около реторичните фигури: авторите се питаха дали фигурите трябва да се прев-

ръщат в представи, дали трябва да се преминава от формулата към репрезентацията. Например според Волтер „за да бъде сполучлива една метафора, винаги трябва да бъде картинна, все едно е излязла изпод четката на художника“ („Бележки върху Корней“). Това наивно изискване, което впрочем никога поет никога не е изпълнявал, бе оспорено още през XVIII век. Но (поне що се отнася до Франция) трябваше да дочакаме Маларме, за да започнем да разглеждаме думите като думи, а не като незабележими поставки за образи. В съвременната критика руските формалисти първи наблегнаха върху непроходимостта на поетическите образи. По този повод Шкловски говори за „сравнението на зората с глухонemi демони у Тютчев или на небето с Божии одежди у Гогол“ (с. 77). Днес се приема, че поетическите образи не са описателни и че следва да се разглеждат само на нивото на изгражданата от тях словесна верига (в тяхната литературност), а не на референциално ниво. Поетическият образ е комбинация от думи, а не от предмети; ето защо е ненужно и дори вредно тази комбинация да се превежда с отнасящи се до сетивата термини.

Сега вече е ясно защо поетическият прочит е клопка за фантастичното. Ако, четейки даден текст, отричаме всякаква репрезентативност и разглеждаме всяко изречение като чисто семантична комбинация, фантастичното няма да се прояви: спомняме си, че то изисква реакция към събитията такива, каквито се случват в художествения свят. Ето защо фантастичното може да се запази само във фикцията. Поезията не може да бъде фантастична, въпреки че има антологии на „фантастичната поезия“... Накратко, фантастичното имплицира фикцията.

Поетическата реч обикновено съдържа множество вторични свойства и ние знаем, че в такъв текст не бива да се търси нищо фантастично: римите, стъпката, емоционалната реч и пр. биха ни попречили. Тук няма голяма опасност от объркване. Но някои прозаични текстове изискват различни нива на прочит. Нека отново се позовем на „Аурелия“. В повечето случаи разказваните от Нервал сънища следва да се четат като фикция и читателят би трябвало да си представя какво описват те. Ето пример за такъв вид сънища. „Едно същество с огромни размери — не помня дали беше мъж или жена — бавно се рееше в простора и като че ли се бореше с тежките облаци. По едно време, когато дъхът и силите му вече не стигаха, то падна насред неосветения двор и при падането изпомачка крилата си о покривите и балюстрадите“ (с. 255) и т.н. Този сън описва виде-

ние, което следва да се разглежда като такова. Тук става дума за свръхестествено събитие.

Ето сега друг пример за сън, зает от „Незабравимите“, който илюстрира друго отношение към текста. „В смълчаните недра на мрака отекнаха две ноти — една ниска и една висока — и вечното кълбо веднага започна да се върти. Бъди благословена, о, първа октаво, която започна божествения химн! От неделя до неделя обвивай всички дни с твоята вълшебна мрежа. Върховете те възпяват пред долините, изворите пред реките, а реките пред океана. Въздухът трепти и светлината хармонично окосява наболите цветя. От набъбналото лоно на земята доли-та въздишка и любовна тръпка, а сърцата на звездите се реят из безкрая, завиват и се връщат назад, свиват се и се разширяват и сеят надалеч семето на новите творения“ (с. 311-312).

Ако се опитаме да преодолеем думите, за да стигнем до чистото видение, ще трябва да го класираме в категорията на свръхестественото: и октавата, която обвива дните, и песента на върховете, долините и пр., и излизащата от земята въздишка. Но не бива да се подлъгваме по този път: цитираните изречения изискват един поетически прочит, защото целта им не е да описват някакъв измислен свят. Такъв е парадоксът на литературния език: думите трябва да се разглеждат буквално именно когато са употребени в преносен смисъл.

Ето че посредством реторичните фигури стигнахме до другата опозиция, която ни интересува: *алегоричен* и *буквален* смисъл. Думата *буквален*, която употребяваме тук, би могла да се използва в друго значение за обозначаване на този прочит, който ни се струва характерен за поезията. Трябва да внимаваме да не смесваме двете употреби: в единия случай „буквално“ е противоположно на „референциално“, „дескриптивно“, „репрезентативно“, а в другия случай, който ни засяга, става дума по-скоро за така наречения пряк смисъл, противоположен на преносния (или алегоричен).

Нека най-напред дефинираме алегорията. Тук също има много дефиниции: и по-конкретни, и по-общи. Странно, но най-отворената дефиниция е дадена неотдавна в тази същинска енциклопедия на алегорията, каквато е книгата на Ангъс Флечър „Алегорията“. „Ако трябва да се изразим по-просто, алегорията казва едно, а означава друго“ — пише Флечър в началото на своята книга (с. 2). Впрочем, както знаем, всички дефиниции са произволни. Но тази съсем не е привлекателна — поради своя

общ характер тя превръща алегорията в „торба за всичко“, в свръхфигура.

В другата крайност се намира едно също така модерно, но по-рестриктивно значение на термина, което бихме могли да резюмираме така: алегорията е изречение с двоен смисъл, чието пряко (или буквално) значение изцяло се е изличило. Например в поговорката „един път стомна за вода, два пъти стомна за вода, на третия се чупи“ никой или почти никой не си представя стомна, вода и чупене, а веднага долавя алегоричния смисъл: когато предизвикваме съдбата, колкото и да сме уверени в успеха си, винаги можем да се провалим. Разбирана по този начин, алегорията често е бивала изобличавана от съвременните автори като противопоставена на литературността.

Представата на древните за алегорията ще ни помогне в нашето начинание. Квинтилиан пише: „Една продължителна метафора се развива и приема формата на алегория.“ Иначе казано, отделната метафора е просто образен начин на изразяване; но ако метафората е продължителна, т.е. ако има продължение, определено разкрива намерение да се говори и за нещо друго освен по първоначалната тема. Тази дефиниция е ценна, защото е формална. Тя посочва средството, чрез което може да се идентифицира алегорията. Ако например първо наречем държавата кораб, а държавния глава — капитан, ще можем да кажем, че свързаните с корабоплаването образи са алегория на държавата.

Според Фонтание (последния голям френски ретор) „алегорията е изречение с двоен смисъл — буквален и духовен едновременно“ (с. 114). Той я илюстрира със следния пример:

*По-добре ручей, който по меката почва
през цветна ливада бавно се проточва,
вместо буен поток, който след бури
влачи камънаци по кални мочури.*

Тези четири александрийски стиха могат да ни се сторят наивни и не особено сполучливи, ако не знаем, че са откъс от „Поетическото изкуство“ на Никола Боало. Разбира се, Боало цели описанието не на някакъв поток, а на два стила, както самият Фонтание не пропуска да обясни: „Боало иска да каже, че един свеж, изискан стил е за предпочитане пред буйния, грапав изказ без правила“ (с. 115). Очевидно не ни е необходим коментарът на Фонтание, за да го проумеем. Достатъчно е дори само да

знаем, че строфата е част от „Поетическото изкуство“, за да го разглеждаме в алегоричен смисъл.

Да обобщим. Първо, алегорията предполага наличието поне на две значения в едни и същи думи. Някои казват, че първото трябва да изчезне, а други — че и двете значения трябва да присъстват едновременно. Второ, в творбата това двойно значение е посочено *експлицитно*, а не зависи от интерпретацията (произволна или не) на някой читател.

Нека се облегнем на тези две заключения и да се върнем към фантастичното. Ако четеният от нас текст описва свръхестествено събитие и ако думите трябва да се разглеждат не в буквален, а в друг смисъл, който не препраща към нищо свръхестествено, вече няма място за фантастичното. Следователно между фантастичното (принадлежащо към текстовете, които следва да се приемат буквално) и чистата алегория (която запазва само второто — алегорично — значение) съществува цяла гама от литературни поджанрове, която се конституира като функция от два фактора: експлицитно указание и изчезване на първото значение. Няколко примера ще ни позволят да конкретизираме този анализ.

Баснята е жанрът, най-близък до чистата алегория, при която първото значение на думите е склонно да избледнее съвсем. Детските приказки, които обикновено съдържат свръхестествени елементи, понякога се доближават до басните — това важи за приказките на Шарл Перо. В тях алегоричният смисъл е *експлициран* в най-висша степен: резюмиран е под формата на няколко стиха в края на всяка приказка. Да вземем за пример „Рике с перчема“. Това е историята на един умен, но много грозен принц, който е способен да прави умни като себе си хора по свой избор. Една много красива, но глупава принцеса е получила подобна дарба, само че по отношение на красотата. Принцът помага на принцесата да поумнее, а след едногодишни колебания принцесата решава да дари принца с красота. Това са свръхестествени събития, но в самата приказка Перо ни внушава да разбираме думите в алегоричен смисъл. „Принцесата едва произнесла тези думи и Рике с перчема ѝ се сторил най-красивият, най-снажният и най-любезният мъж, когото някога е виждала на света. Някои хора твърдят, че не чарът на феята, а силата на любовта извършила това преображение. Казват, че като се замислила за упорството, дискретността и всички душевни качества на своя любим, принцесата вече не забелязвала безформеността на неговото тяло или грозотата на неговото лице.

Гърбицата му вече ѝ се струвала просто като част от стойката на човек, който си извива гърба като котка, а дотогавашното му ужасно куцане намирала за очарователна приведеност на тялото. Казват още, че кривогледите му очи ѝ се сторили сияещи, че за нея това не било дефект, а признак за силна любов и че в големия му червен нос според нея имало нещо войнствено и героично“ (с. 252). За да се уверим, че правилно сме разбрали замисъла, Перо добавя в края и една „Поука“:

*Каквото се случи във тази история,
не е празна приказка, а чиста истина.
Всичко е красиво у тоя, що любим;
а каквото любим, надарено е със ум.*

Очевидно след тези указания вече не е останало нищо свръхестествено: всеки от нас е получил власт да преобразява и за тази цел вече не ни трябва феи. Alegорията е също така очевидна и в другите приказки на Перо. Впрочем той прекрасно го е съзнавал и в предговорите към своите сборници говори предимно за този проблем на алегоричния смисъл, който смята за основен („поуката — основното във всички видове басни...“, с. 22).

Трябва да добавим, че читателят (този път реален, а не имплицитен) има пълното право да не обръща никакво внимание на посочения от автора алегоричен смисъл и при четенето на текста да открива съвсем различен смисъл. Точно това се случва днес с Перо: съвременният читател е впечатлен много повече от сексуалната символика и не обръща внимание на отстоявания от автора морал.

Алегоричният смисъл може да се прояви също така ясно в творби, които не са детски приказки или басни, а „модерни“ разкази. „Човекът със златния мозък“ от Алфонс Доде е точно такъв случай. В него се разказват негодите на един човек, чиито „теме и мозък били от злато“ (с. 217-218 — цитирам първото издание според антологията на Кастекс). Изразът „от злато“ е употребен в пряк, а не в преносен смисъл (със значение на „съвършен“). Въпреки това още от самото начало авторът загатва, че по-верният смисъл е алегоричният: „Дори ще призная, че бях надарен с ум, който изненадваше хората и за чиято тайна знаехме само аз и моите родители. Кой не би бил умен с такъв мозък като моя?“ (с. 218). Този златен мозък често се оказва единственото средство на своя притежател да се сдобие с така необходимите на него и семейството му пари. И разказът прос-

ледява именно как мозъкът постепенно се изчерпва. Всеки път, когато заемат злато от мозъка, авторът не пропуска да внуши „истинското“ значение на подобно действие. „Тук пред мен се появи ужасно възражение: чрез това парче мозък, което щях да извадя, не се ли лишавах от същото количество ум?“ (с. 220). „Трябваша ми пари — мозъкът ми струваше пари и следователно съм похарчил собствения си мозък“ (с. 223). „Най-учудващо беше количеството богатства в моя мозък и усилията, които положих, докато ги изчерпя“ (с. 224) и т.н. Изчерпването на мозъка не крие никаква физическа опасност, а заплашва само ума. И както при Перо, в края на разказа (ако читателят случайно не е разбрал алегорията) е добавено следното: „После, докато съжалявах и ронех горчиви сълзи, си помислих за толкова несретници, които живеят от мозъка си, както аз бях живял, за бедните художници и писатели, принудени да превръщат в хляб своя ум, и си казах, че не съм бил единственият мъж на земята, преживял страданията на човека със златния мозък“ (с. 225).

В този вид алегория буквалният смисъл няма особено голямо значение. Намиращите се на това ниво неправдоподобия не смущават никого, тъй като цялото внимание е насочено към алегорията. Да отбележим, че в наши дни подобни разкази не се радват на особен успех: експлицитната алегория се смята за сублитература и не е трудно да видим в това осъждане известна доза идеология.

А сега нека направим още една стъпка напред. Алегоричният смисъл е безспорен, но се посочва с по-изкусни средства от обикновената „поука“ в края на текста. Пример за това е „Шагренена кожа“. Свръхестественият елемент е самата кожа: първо поради невероятните си физически качества (издържа на всички опити, на които е подложена) и най-вече поради вълшебното си въздействие върху живота на своя притежател. На кожата има надпис, който обяснява нейната власт: тя е едновременно образ на живота на своя собственик (повърхнината ѝ съответства на дължината на неговия живот) и средство за осъществяване на неговите желания. Но при всяко сбъднато желание тя се свива по малко. Нека отбележим формалната комплексност на този образ: кожата е метафора на живота и метонимия на желанието и установява обратнопропорционална връзка между това, което представлява в единия и другия случай.

Точното значение, което трябва да придадем на кожата, ни приканва да не я свеждаме до нейния буквален смисъл. От друга страна, редица персонажи в книгата развиват теории, в които

се проявява същата тази обратнопропорционална връзка между дължината на живота и сбъдването на желанията. Например старият антиквар, който дава кожата на Рафаел: „Това тук е съчетание на *искането и моженето* — каза той с гръмкия си глас, сочейки шагреновата кожа. — Тук се намират вашите социални идеи, вашите непомерни желания, вашата необузданост, вашите убийствени радости, вашите болки, от които само се живее повече“ (с. 39). Същото разбиране се отстоява и от Растиняк, приятел на Рафаел, далеч преди да се появи кожата. Растиняк твърди, че вместо да се самоубиваме бързо, бихме могли (и това е по-приятно) да си погубим живота в удоволствия — резултатът е същият. „Невъздържанието, драги мой, е цар на всички видове смърт. Нима то не ръководи мълниеносния мозъчен удар? Той е pistolетен изстрел, който винаги улучва. Оргиите ни доставят всички физически удоволствия — не е ли това опиум в малки дози?“ и т.н. (с. 172). В действителност Растиняк казва същото, каквото е значението и на шагреновата кожа: осъществяването на желанията води до смърт. Алегоричният смисъл на образа е *непряк*, но ясно обозначен.

За разлика от това, което видяхме на първото ниво на алегорията, тук буквалният смисъл не се губи. Доказва го фактът, че фантастичното колебание се запазва (а знаем, че то се ситуира на ниво буквален смисъл). Появата на кожата е подготвена чрез описание на странната атмосфера в магазинчето на стария антиквар. По-нататък никое желание на Рафаел не се осъществява по неправдоподобен начин. Пирът, който пожелава да му се даде, вече е бил организиран от неговите приятели. Парите му идват под формата на наследство. Смъртта на неговия противник по време на дуел може да се обясни със страха на последния от невъзмутимия му вид и накрая Рафаел май умира от охтика, а не поради намесата на свръхестествени сили. Единствено невероятните свойства на кожата открито потвърждават намесата на вълшебното. Това е пример за отсъствие на фантастичност поради неспазване не на първото условие (колебание между странното и вълшебното), а на третото: убийството му е алегорично и тази алегория е посочена индиректно.

Същият е случаят с „Вера“. Тук колебанието между двете възможни обяснения — рационално и ирационално — се поддържа (рационално обяснение би била *лудостта*) в частност от наличието на две гледни точки едновременно: на граф Д'Атол и на стария слуга Реймон. Графът вярва (а Вилие дьо л'Ил-Адан иска и читателят да вярва), че когато силно обичаме и искаме

нещо, можем да победим смъртта, да възкресим любимия човек. Тази идея е непряко загатната и то неведнъж: „Д'Атол действително живееше в абсолютно неведение за смъртта на своята любима! Можеше само да я намира за по-реална — до такава степен формата на младата жена беше преплетена с неговата“ (с. 150). „Това беше отрицание на Смъртта, издигната най-сетне до ранга на неизвестна сила!“ (с. 151). „Смъртта като че ли си играеше с невидимото като някое дете. Чувстваше се толкова обичана! Това беше *естествено*“ (с. 151-152). „Ах, Идеите са живи същества!... Графът бе изваял във въздуха формата на своята любов и сега тази празнота трябваше да бъде запълнена с единственото подобно на нея същество, иначе Вселената ще се сгромоляса“ (с. 154). Всички тези изречения ясно изразяват смисъла на предстоящото свръхестествено събитие — възкресението на Вера.

От това фантастичното отслабва твърде много, още повече, че разказът започва с абстрактна формула, която го сродява с първата група алегии: „Любовта е по-силна от смъртта, е казал Соломон: да, мистериозната ѝ власт е безкрайна“ (с. 143). Така целият разказ се явява илюстрация на една идея, но фантастичното понася тежък удар.

Третата степен на отслабване на алегорията откриваме в разказа, където читателят *се колебае* между алегорична и буквална интерпретация. Нищо в текста не указва подобен алегоричен смисъл, но той все пак си остава възможен. Нека разгледаме няколко примера. Първият е „Историята на изгубения огледален образ“, съдържаща се в „Приключение в новогодишната нощ“ от Хофман. Това е историята на младия немец Еразмус Спикхер, който при едно пътуване до Италия среща някоя си Джулиета, влюбва се лудо в нея и забравя жена си и детето си, които го чакат у дома. Но един ден си тръгва. Тази раздяла го отчайва — същото се отнася и за Джулиета. „Все по-силно и по-задушевно Джулиета притискаше Еразмус до себе си, като му шепнеше тихо: Остави ми твоя огледален образ, сърдечно любими, нека бъде мой и да остане завинаги при мен.“ И когато вижда колко е объркан, добавя: „Свиди ли ти се — въздъхна Джулиета — да ми оставиш дори само този сън на твоето Аз, който проблясва от огледалото, макар че искаше да бъдеш мой телом и духом завинаги? Не ще ли ми оставиш дори само своя непостоянен образ, като придружник в бедния живот, който ще влача без отрада и любов, след като побягна оттук?“ Горещи сълзи бликнаха от прекрасните тъмни очи на Джулиета. Тога-

ва Еразмус, обезумял от убийствена любовна мъка, извика: „Нима наистина се налага да се разделя с теб? Щом трябва, нека моят огледален образ остане твой навеки.“ (т. I, с. 263-264).

Речено-сторено: Еразмус губи своето отражение. Тук сме на ниво буквален смисъл — Еразмус не вижда абсолютно нищо, когато се оглежда в някое огледало. Но постепенно в хода на неговите приключения ще бъде внушено някакво обяснение за свръхестественото събитие. Понякога отражението се отъждествява с общественото достойнство — например при едно пътуване Еразмус е обвинен, че няма отражение в огледалото. „Изпълнен с ярост, покрусен от срам, Еразмус избяга в стаята си. Едва се бе озовал там обаче, когато от полицията му съобщиха, че трябва в срок от един час да се яви пред началството със своя пълен, абсолютно сходен огледален образ или да напусне града.“ (с. 267). По-късно и жена му ще заяви: „Впрочем, ти сам ще проумееш, че без огледален образ ставаш за присмех на хората и не можеш да бъдеш редовен, пълноценен глава на семейство, който вдъхва уважение на жена си и децата си.“ (с. 273). Фактът, че персонажите не се учудват от самата липса на отражение (те я намират по-скоро за неблагоприятна, отколкото за необичайна), ни навежда на мисълта, че тази липса не следва да се приема буквално.

Същевременно ни се внушава, че отражението обозначава просто една част от личността (и в такъв случай не би имало нищо свръхестествено в неговото изгубване). Самият Еразмус реагира така: „Той се помъчи да докаже, че самата мисъл за възможността да загуби човек огледалния си образ била наистина пълна нелепица, но че всъщност такава загуба не била чак толкова голяма, тъй като всеки огледален образ бил чиста илюзия, самонаблюдението водело към суетност, а на всичко отгоре един такъв образ раздвоявал собственото Аз на действителност и съновидение.“ (с. 267-268). Това като че ли е указание за алегоричния смисъл, който трябва да се припише на изгубеното отражение, но това указание си остава изолирано и непотвърдено от останалата част на текста — следователно читателят е в правото си да се поколебае дали да го приеме.

„Уилям Уилсън“ от По е друг подобен пример по същата тема. Това е историята на човек, преследван от своя двойник. Трудно можем да разберем дали този двойник е човек от плът и кръв, или авторът ни предлага притча, в която мнимият двойник е част от личността на героя, нещо като въплъщение на съвестта му. В полза на втората интерпретация свидетелства най-

вече крайно неправдоподобната прилика между двама мъже: носят едно и също име, родени са на една дата, тръгват на училище в един и същ ден, външният вид и походката им си приличат. Единствената значителна разлика между двамата (но няма ли и тя алегоричен смисъл?) е гласът: „Моят съперник имаше недостатък в говорния апарат, който му пречеше да говори *по-силно от едва доловим шепот*“ („Нови невероятни истории“, с. 46). Този двойник не само се появява като по чудо във всички важни мигове от живота на Уилям Уилсън („този, който бе осуетил амбициите ми в Рим, отмъщението ми в Париж, страстната ми любов в Неапол и погрешно приписваната ми алчност в Египет“, с. 58), но се и оставя да бъде идентифициран по труднообясними външни атрибути. Например мантото при скандала в Оксфорд: „Мантото, което бях донесъл, беше направено от много качествена животинска кожа — ненужно е да уточнявам колко рядка и скъпа стока. Кройката му беше артистична, плод на моето въображение... И така, когато г-н Престън ми подаде мантото, което бе вдигнал от пода до вратата на стаята, забелязах с близко до ужаса удивление, че вече нося, предметно през ръката ми, моето собствено манто, без да съм запомнил кога съм го взел. Това, което той ми показва, беше точна имитация до най-малките подробности“ (с. 56-57). Както виждаме, съвпадението е невероятно, освен ако не си помислим, че мантата може би не са две, а само едно.

Крайт на историята ни тласка към алегоричния смисъл. Уилям Уилсън предизвиква своя двойник на дуел и го ранява смъртоносно. Тогава „другият“, олюлявайки се, му казва: „Ти спечели и аз умирам. Но занапред ти също ще си мъртъв — за Света, за Небето и за Надеждата! У мен ти поне съществуваше, а сега виж в моята смърт, виж и в този образ, който е твоят собствен, как всъщност уби себе си!“ (с. 60). Тези думи като че ли напълно експлицират алегорията, но си остават определящи и верни на буквално ниво. Не можем да кажем, че тук става дума за чиста алегория, а по-скоро за колебание у читателя.

„Нос“ от Гогол е граничен случай. Тази повест не спазва първото условие на фантастичното — колебанието между реално и илюзорно или въображаемо — и с лекота се вмества във вълшебното (един нос се отделя от лицето на своя собственик, превръща се в личност и заживява независим живот; по-късно се връща на мястото си). Но много други свойства на текста внушават една различна перспектива и в частност алегорията. Най-напред това са метафоричните изрази, въвеждащи отново

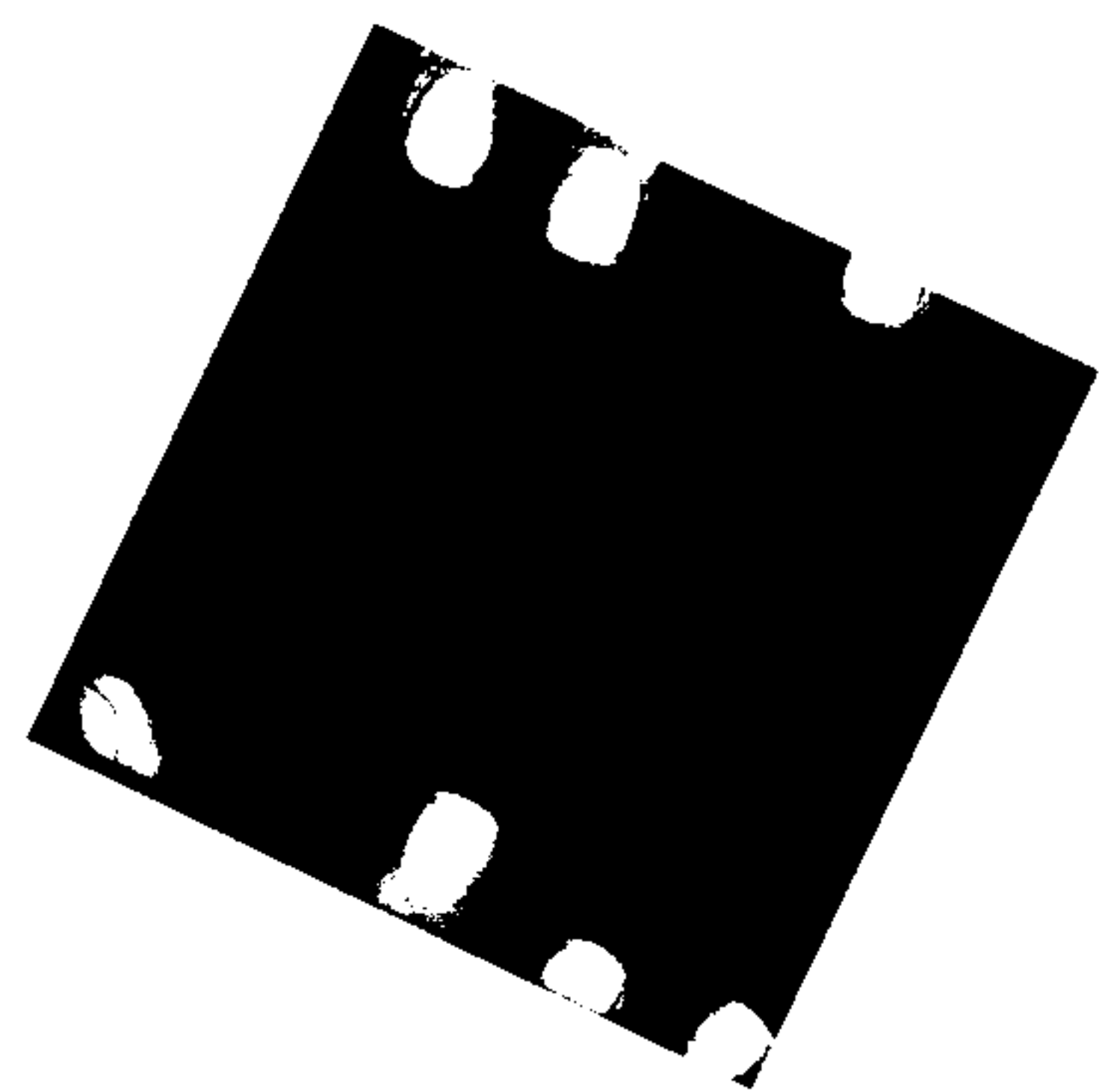
думата *нос*: от нея се прави фамилно име (г-н Носов); казват на героя на историята, Ковальов, че никой не би лишил от нос един порядъчен човек; и накрая преобразуват израза „вземам носа на някого“ в „оставям някого с нос“ — идиом, който означава „смайвам, изумявам“. Читателят следователно има известно право да се пита дали и другаде *носът* няма друг смисъл освен буквалния. Нещо повече: описваният от Гогол свят не е свят на възшебното, както бихме могли да си помислим, напротив — това е животът на Петербург до най-малките подробности от всекидневието. Свръхестествените елементи следователно нямат за цел да препрашат към свят, различен от нашия. Това ни изкушава да се опитаме да им дадем алегорична интерпретация.

Но щом стигне дотук, обърканият читател спира. Макар и задоволително, психоаналитичното тълкуване (изчезването на носа било равно на кастрация) не е алегорично по смисъл: нищо в текста не ни дава експлицитно основание да мислим така. Освен това не е обяснено преобразяването на един нос в отделна личност. Същото важи и за социалната алегория (загубата на носа е равностойна на изгубеното отражение при Хофман): вярно, че има повече указания в нейна полза, но тя не отчита по-сполучливо основното преобразяване. Впрочем по отношение на събитията читателят остава с впечатлението за произволност, противоречаща на изискването за алегоричен смисъл. Това противоречиво усещане се засилва в заключението: авторът се обръща пряко към читателя, като по този начин прави експлицитна тази вътрешноприсъща на текста читателска функция и дори улеснява появата на алегоричния смисъл; но същевременно твърди, че този смисъл не може да бъде открит. „Но най-странното, най-необяснимото е, че автори могат да избират такива сюжети. (...) На първо място, това не носи никакво предимство за страната; на второ място... и на второ място не води до нищо полезно“ (с. 112). Невъзможността да се придаде алегоричен смисъл на свръхестествените събития от повестта ни препраща към буквалния смисъл. На това равнище „Нос“ се превръща в чисто възплъщение на абсурда, на невъзможното: дори и да приемем метаморфозите, не можем да си обясним липсата на реакция у персонажите, които са им станали свидетели. Гогол утвърждава именно нонсенса. ●

И така, „Нос“ два пъти поставя проблема за алегорията: от една страна, показва, че може да се породи усещане за някакъв алегоричен смисъл, който всъщност отсъства, и от друга, говорейки за метаморфозите на един нос, той разказва приключе-

нията на самата алегория. Чрез тези (и някои други) свойства „Нос“ се явява предвестник на свръхестествената литература на ХХ век (вж. глава X).

Нека резюмираме разгледаното дотук. Различихме няколко степени: от очевидната алегория (Перо, Доде) до илюзорната (Гогол), минавайки през индиректната (Балзак, Вилие дьо л'Ил-Адан) и „колебаещата се“ алегория (Хофман, Едгар По). Във всеки един от случаите фантастичното непрекъснато се поставя под въпрос. Трябва да подчертаем, че не може да се говори за алегория, освен ако няма изрични указания в самия текст. Иначе би се стигнало до най-обикновена читателска интерпретация и тогава няма да има литературен текст, който да не е алегоричен, защото за литературата е характерно, че безкрайно се интерпретира и реинтерпретира от своите читатели.



5. ФАНТАСТИЧНИЯТ ДИСКУРС

Защо работата ни не е довършена. — Образната реч. — Хиперболичното вълшебно. — Вълшебното, произтичащо от буквалния смисъл на фигурите. — Фигурите като междинни етапи към свръхестественото. — Репрезентираният повествовател. — Той улеснява идентификацията. — Малко вероятно, но е възможно неговата реч да бъде лъжлива. — Градацията е незадължителна. — Но необратимостта на прочита — задължителна. — Фантастични истории, криминални романи и остроумия.

Току-що ситуирахме фантастичното в съпоставка с два други жанра: поезия и алегория. Не всяка фикция и не всяко буквално значение са свързани с фантастичното, но всеки негов вид е свързан с фикцията и с буквалния смисъл. Следователно същите са необходими условия за съществуването на фантастичното.

Сега вече можем да смятаме дефиницията на фантастичното за пълна и експлицитна. Какво остава да се направи, когато се изследва даден жанр? За да отговорим на този въпрос, трябва да си припомним една от предпоставките за нашия анализ, която бе спомената накратко в първоначалната дискусия. Ние твърдим, че всеки литературен текст функционира като система. Това означава, че има необходими и произволни връзки между съставните части на този текст. Спомняме си, че Кювие си е спечелил възхищението на своите съвременници, като е

отгатвал животното само по единствения прешлен, с който е разполагал. Познавайки структурата на литературната творба, би трябвало да можем да реконструираме и останалите въз основа на един-единствен белег. Впрочем аналогията е валидна именно на жанрово ниво: и Кювие е претендирал, че дефинира вида, а не отделното животно.

Щом допуснем този постулат, лесно можем да разберем защо имаме още работа. Не е възможно един от белезите на творбата да е фиксиран, без това да повлияе на останалите. Ето защо трябва да открием как изборът на този белег засяга другите белези и да извадим наяве последиците от това. Ако литературната творба наистина образува структура, трябва да открием на всички нива последиците от двусмислената читателска рецепция, характерна за фантастичното.

Поставяйки това изискване, трябва същевременно да не изпадаме в крайности, както редица изследователи на фантастичната литература. Някои представят *всички* белези на творбата като задължителни, стигайки понякога до най-малките подробности. Например в книгата на Пенцолт за фантастичното откриваме щателно описание на готическия роман (то обаче не претендира за оригиналност). Пенцолт говори изчерпателно дори за шахти и катакомби, за средновековния декор, за пасивността на фантома и пр. Такива детайли могат да бъдат исторически верни и ние съвсем не отричаме съществуването на организация на ниво първично литературно „означаващо“, но трудно бихме могли да намерим теоретично оправдание за тях (или поне при днешното състояние на нашите познания) и затова трябва да ги изследваме във всяка отделна творба, а не в перспективата на жанра. Тук ще се ограничим само до твърде общите белези, чието структурно основание бихме могли да открием. Освен това няма да обръщаме същото внимание на всички аспекти: ще разгледаме накратко няколко белега на творбата, които са част от нейния вербален и синтактичен аспект, но затова пък семантичният аспект ще ни занимава до края на нашето изследване.

Да започнем с три свойства, които особено добре показват как се осъществява структурното единство. Първото зависи от изказа, второто — от изказването (т.е. и двете произтичат от вербалния аспект), а третото — от синтактичния аспект.

I. Първият открит белег е определена употреба на образната реч. Свръхестественото често се поражда при буквално въз-

приемане на преносния смисъл. Всъщност реторичните фигури са свързани с фантастичното по няколко начина и ние трябва да различаваме тези връзки.

Вече говорихме за първата по повод на хиперболичното вълшебно в „Приказки от хиляда и една нощ“. Понякога свръхестественото може да произтича от стилистичната фигура, да бъде нейна последна степен — например огромните змии или птици в разказите за Синдбад: така от хиперболата преминаваме към фантастичното. Във „Ватек“ от Бекфорд откриваме системна употреба на този похват: там свръхестественото се явява продължение на реторичната фигура. Ето няколко примера от описанието на живота в двореца на Ватек. Този халиф обявява голяма награда за тоя, който дешифрира един надпис, но за да отстрани неспособните, решава да накаже всеки, който не успее, с изгаряне на брадата „до последния косъм“. Какъв е резултатът? „Учените, полуучените и всички, които не били нито от едните, нито от другите, но вярвали, че са всичко, смело заложили брадите си и ги загубили. Евнусите само горели бради, но от това се вмиришали на опърлено — доста неприятно за жените в сарая — и се наложило да дадат тази работа на други“ (с. 78-79).

Преувеличението води до свръхестественото. Ето и един друг пасаж: халифът е осъден от дявола на вечна жажда. Бекфорд не се задоволява само с думите, че халифът поглъща много течности, а говори за количествата вода, което ни води в свръхестественото. „Мъчела го свръхестествена [!] жажда; и устата му, раззината като фуния, денонощно поглъщала тонове течности“ (с. 80). „Всички бързали да пълнят големи кристални купи с вода и да му ги подават, но усърдието им не можело да намогне на жаждата му — той често падал ничком на земята, за да лочи вода“ (с. 81).

Най-красноречив е примерът с индиеца, който се превръщал в топка. Ситуацията е следната: индиецът — преоблечен нисш дявол — участвал в пира на халифа, но се държал толкова неприлично, че Ватек не се стърпял и „с един ритник го изхвърлил от сцената, подгонил го и го заудрял с бързина, която насърчила всички присъстващи да го последват. Никой не се задоволявал само с един ритник. Индиецът не останал по-назад. Понеже бил дребен, се свил на топка и търкаляйки се, отбягвал ударите на своите нападатели, които го преследвали навсякъде с нечувано ожесточение. Топката се търкаляла от стая в стая и повличала след себе си всички, които срещала по пътя си“ (с. 84). Така от израза „свивам се на топка“ разказвачът преминава

към същинската метаморфоза (как иначе да си представим това търкаляне от стая в стая?) и преследването постепенно добива гигантски размери. „След като обходил всички зали, стаи, кухни, градини и конюшни на палата, индиецът се насочил към дворовете. Халифът, най-ожесточен от всички, го следвал отблизо и го ритал с все сила, като дори отнесъл няколко ритника, предназначени за топката. (...) Достатъчно било човек да види тази адска топка, за да хукне след нея. Дори мюезините, макар че я зърнали отдалече, слезли от минаретата и се присъединили към тълпата. Тя нараснала до такава степен, че накрая в къщите на Самара останали само парализираните, безкраките, умиращите и кърмачетата, които дойките зарязали, за да бягат по-бързо. (...) И накрая проклетият индеец, след като минал във вид на топка по всички улици и мегдани, изоставил опустелия град, поел по пътя към Катулската равнина и навлязъл в една долина в полите на Планината с четирите извора“ (с. 87).

Този пример ни въвежда във втората връзка между реторичните фигури и фантастичното, което тогава реализира *прекия* смисъл на един *преносен* израз. Пример за това видяхме в началото на „Вера“: в разказа се възприема буквално изразът „любовта е по-силна от смъртта“. Същият похват се наблюдава и при Потоцки. Ето един епизод от историята на Ландулфо де Ферара: „Горката жена била с дъщеря си и се канела да сядат на масата. Когато видяла сина си на вратата, го попитала дали Бланка ще дойде да вечеря [впрочем тази Бланка, която била любовница на Ландулфо, тъкмо била убита от вуйчо му]. „Дано дойде — рекъл Ландулфо — и да те отведе в пъкъла заедно с брат ти и целия ви род Сампи!“ Бедната майка паднала на колене и казала: „Боже, прости му сквернословията!“ В този миг вратата се отворила с трясък и в стаята влязъл един блед, надупчен от нож призрак, който ужасно приличал на Бланка“ (с. 94). Така обикновеното проклятие, чийто пряк смисъл обикновено не се забелязва, тук е възприето буквално.

Но за нас най-интересна е третата употреба на реторичните фигури: и в двата предходни случая фигурата беше източник на свръхестествения елемент — връзката помежду им беше диахронна, а във втория случай е *синхронна*: фигурата и свръхестественото присъстват на едно и също ниво и връзката помежду им е функционална, а не „стимологична“. Тук появата на фантастичния елемент се предхожда от поредица сравнения, фигуративни или просто идиоматични изрази, които често се срещат в разговорната реч, но ако бъдат възприети буквално, обознача-

чават свръхестествено събитие — именно това, което ще се случи в края на историята. Примери за това видяхме в „Нос“. Такива има и в безброй други произведения. Да вземем „Венера от Ил“ на Проспер Мериме. Свръхестественото събитие се случва, когато една статуя оживява и убива с прегръдката си младоженец, проявил неблагоприятното да остави на пръста ѝ своята венчална халка. Ето как читателят бива „обработен“ от предхождащите събития стилистични фигури. Един селянин описва статуята така: „Тя ви гледа с големите си бели очи... Като че ли се взира във вас“ (с. 145). Да се каже, че очите на един портрет изглеждат като живи, е баналност, но тук тази баналност ни подготвя за реално „оживяване“. По-нататък младоженецът обяснява защо никого не иска да прати да вземе халката от пръста на статуята: „Какво ще си помислят хората за моята разсеяност? (...) Ще ме нарекат Съпруг на статуята...“ (с. 166). Отново имаме обикновена стилистична фигура, но в края на историята статуята действително се държи като съпруга на Алфонс. Ето как повествователят описва трупа на Алфонс след произшествието: „Разкопчах ризата му и на гърдите му видях блед отпечатък, който продължаваше по ребрата и гърба. Човек би казал, че са го стягали в железен обръч“ (с. 173). „Човек би казал“ — именно това ни внушава свръхестествената интерпретация. По същия начин и в разказа на младоженката след фаталната нощ: „Някой влезе. (...) След миг леглото изкрещя, сякаш беше натоварено с огромна тежест“ (с. 175). Виждаме, че всеки път стилистичната фигура е въведена от модализираща формула: „като че ли“, „ще ме нарекат“, „човек би казал“, „сякаш“.

Този похват не е присъщ само на Мериме. Откриваме го при почти всички писатели фантасти. Например в „Инес де лас Сиерас“ Шарл Нодие описва появата на едно странно същество, което трябва да възприемаме като призрак: „Нищо земно не остана в тази физиономия...“ (с. 682). Ако наистина става дума за призрак, това трябва да е призракът от една легенда, който наказва враговете си, като полага върху сърцето им горещата си ръка. Какво точно прави Инес? „Много добре — каза Инес, обгръщайки с ръка врата на Сержи (единия от помощниците) и полагайки от време на време върху сърцето му другата си ръка, гореща като ръката, за която говорихме в легендата за Естебан“ (с. 687); сравнението е съпроводено и с едно „съвпадение“. Същата тази Инес, потенциален призрак, не спира дотук: „О чудо! — добави тя изведнъж. — Някой добър дух е мушнал в пояса ми кастанети...“ (с. 689).

Същият похват се наблюдава и във „Вера“ от Вилие дьо л'Ил-Адан: „При тях духът така добре проникваше в тялото, че техните форми им се струваха интелектуални...“ (с. 147). „Бисерите още не бяха изстинали, а блясъкът им като че ли беше омекотен от топлината на плътта [...]. Тая вечер опалът светеше, като че ли току-що е бил напуснат...“ (с. 152): и двете внушения за възкресението са въведени от израза „като че ли“.

Същия похват използва и Мопасан: в „Косата“ повествователят открива плитка в тайно чекмедже на едно писалище. Не след дълго остава с впечатлението, че тази коса не е отразяна, а заедно с нея там присъства и жената, на която принадлежи. Ето как се подготвя това видение: „Един предмет... ви съблазнява, смущава и завладява като женско лице.“ „Галим предмета с очи и с ръце, като че ли е плът [...] ще го съзерцаваме с нежността на любовник“ (с. 142). Така сме подготвени за „анормалната“ любов на повествователя към този неодушевен предмет — косата — и отново забелязваме употребата на „като че ли“.

Ето примери и от „Кой знае?“. „Голямата купчина дърва приличаше на гробница, в която бе заровена моята къща“ (с. 96). Това ни въвежда пряко в гробовната атмосфера на разказа. „Крачех така, както рицарите от минали времена са прониквали в омагьосан дом“ (с. 104). В този момент ние влизаме именно в царството на магията. Броят на примерите ясно показва, че не става дума за изолиран стилистичен похват, а за свойство, свързано със структурата на фантастичния жанр.

Разгледаните връзки между фантастичното и образната реч се изясняват една по една. Фантастичното непрекъснато си служи с реторични фигури, защото в тях открива своя произход. Свръхестественото се ражда от езика, то е едновременно негова последица и доказателство: дяволът и вампирите съществуват само на думи. Нещо повече — единствено езикът позволява да се схване нещо, което винаги отсъства, а именно свръхестественото. То следователно е символ на езика, също както реторичните фигури, а както видяхме, фигурата е най-чистата форма на буквалността.

II. Употребата на образната реч е част от изказа. Да преминем сега към изказването и по-точно към проблема за повествователя, за да наблюдаваме едно второ структурно свойство на фантастичната фабула. Във фантастичните истории повествователят обикновено казва „аз“: това е емпиричен факт, който лесно можем да проверим. „Влюбеният дявол“, „Ръкопис, на-

мерен в Сарагоса“, „Аурелия“, разказите на Готие, на По, „Венера от Ил“, „Инес де лас Сиерас“, новелите на Мопасан, някои Хофманови приказки: всички тези творби се съобразяват с правилата. Изключенията почти винаги са текстове, които по много други показатели се отдалечават от фантастичното.

За да разберем правилно този факт, трябва да се върнем към едно наше първоначално твърдение относно статута на литературния дискурс. Въпреки че изреченията от литературния текст най-често имат утвърдителна форма, това не са истински твърдения, защото не отговарят на едно основно изискване — проверката за истинност. Иначе казано, когато една книга започва с изречение от типа „Жан лежеше на леглото си в стаята“, нямаме право да се питаме дали това е вярно или не — подобен въпрос е неуместен. Литературният език е конвенционален език, в който е невъзможно истината да се подлага на проверка: истината е връзка между думите и означаваните от тях неща, а в литературата тези „неща“ не съществуват. За сметка на това в литературата има изискване за валидност или за вътрешна свързаност: ако на следващата страница същата въображаема книга ни казва, че в стаята на Жан няма никакво легло, текстът не отговаря на изискването за свързаност и затова я прави проблематична, въвежда я в своята тематика. Това не е възможно при истината. Трябва също така да внимаваме да не смесваме въпроса за истината и въпроса за репрезентацията: *единствено* поезията отхвърля репрезентацията, но *цялата* литература се изплъзва от категориите вярно и невярно.

Въпреки това следва да въведем още едно разграничение в самата творба: всъщност само това, което в текста е дадено от името на автора, се изплъзва от проверката за истинност. Речта на героите може да бъде вярна или невярна, както всекидневната реч. Криминалният роман например непрекъснато залага на лъжливите показания на персонажите. Проблемът се усложнява, когато имаме поведовател-персонаж — т.е. който казва „аз“. Като поведовател речта му не следва да се проверява за истинност, но като персонаж той може да лъже. Както знаем, такава двойна игра има в романа на Агата Кристи „Убийството на Роджър Акройд“, в който читателят никога не подозира поведователя, забравяйки, че и той е персонаж.

Следователно репрезентираният поведовател идеално подхожда на фантастичното. Той е за предпочитане пред обикновения персонаж, който лесно може да лъже, както ще видим в няколко примера. Но е за предпочитане и пред нерепрезенти-

рания поведовател по две причини. Първо, ако свръхестественото събитие се разказва от такъв поведовател, това означава, че творбата принадлежи към вълшебния жанр: действително не би имало основание да се съмняваме в неговите думи. Но, както знаем, фантастичното изисква съмнение. Неслучайно във вълшебните приказки рядко се пише в първо лице (но определено не в „Приказки от хиляда и една нощ“, приказките на Перо или на Хофман, нито във „Ватек“): това не се налага, защото свръхестественият им свят не бива да буди съмнения. Фантастичното ни изправя пред една дилема: да вярваме или не. Вълшебното осъществява това невъзможно единение, предлагайки на читателя да вярва, но не съвсем. На второ място (и това е свързано със самата дефиниция на фантастичното), „разказващото“ първо лице най-много улеснява идентификацията на читателя с персонажа, понеже, както знаем, местоимението „аз“ принадлежи на всички. Освен това, за да улесни идентификацията, поведователят ще бъде „среден човек“, в когото (почти) всеки читател може да припознае себе си. Така навлизаме възможно най-директно във фантастичната вселена. Въпросната идентификация не следва да се разглежда като индивидуална психологическа игра: тя е вътрешнотекстов механизъм, структурно вписване. Разбира се, нищо не пречи на реалния читател да се дистанцира от света на книгата.

Няколко примера ще докажат ефективността на този похват. Целият „съспенс“ в разказ като „Инес де лас Сиерас“ се дължи на факта, че необяснимите събития се разказват от лице, което е едновременно герой от историята и поведовател — той е човек като всички хора и заради тези му две качества може да се вярва на неговите думи. Иначе казано, събитията са свръхестествени, а поведователят е естествен: отлични условия за поява на фантастичното. Същото се отнася и за „Венера от Ил“ (където имаме по-скоро вълшебно-фантастично, докато при Нодие имаме по-скоро фантастично-странно): ако се прояви фантастичното, то е, защото признаците на свръхестественост (белезите от прегръдка, стъпките по стълбището и най-вече намирането на пръстена в спалнята) се забелязват именно от поведователя — заслужаващ доверие археолог, убеден в правотата на науката. Ролята на поведователя в тези два разказа напомня донякъде доктор Уотсън от романите на Артър Конан Дойл или ролята на многобройните му превъплъщения: повече свидетели, отколкото дейци, в които всеки читател би могъл да припознае себе си.

И така, в „Инес де лас Сиерас“, както и във „Венера от Ил“ повествователят-персонаж улеснява *идентификацията*. Други примери илюстрират първата функция, която открийме: *удоверяване* на разказаното, без да се налага безрезервно приемане на свръхестественото. Например сцената във „Влюбеният дявол“, в която Соберано проявява магическите си способности: „Той повишава тон: „Калдерон, елате да вземете лулата ми, запалете я и ми я донесете обратно.“ Тъкмо привърши заповедта и лулата изчезна и преди да се замисля как стана това и да се попитам кой беше този Калдерон, който изпълнява заповедите му, лулата се върна запалена и моят събеседник продължи заниманията си“ (с. 110-111).

Същото се наблюдава и в „Луд ли?“ от Мопасан. „На масата ми лежеше двустър нож, с който разрязвах колите на книгите. Той протегна ръка към него. Тя като че ли пълзеше, приближавайки се бавно. Изведнъж видях, да, видях как ножът помръдна, после бавно се плъзна от само себе си по дървената плоскост към спрялата ръка, която го чакаше, и се мушна под пръстите. Развиках се от ужас“ (с. 135).

В никой от тези примери не се съмняваме в свидетелството на повествователя, а по-скоро заедно с него търсим рационално обяснение на тези странни факти.

Персонажът може да лъже, но повествователят не би трябвало: такова заключение можем да направим от романа на Потоцки. Разполагаме с два разказа за едно и също събитие — нощта на Алфонс с двете му братовчедки: версията на Алфонс, в която няма свръхестествени елементи, и версията на Пачеко, който вижда как двете братовчедки се превръщат в трупове. Но докато разказът на Алфонс (почти) не може да бъде неверен, Пачековият може да е чиста проба лъжа — така подозира Алфонс (и с основание, както научаваме по-нататък). Или Пачеко може да има халюцинации, да бъде луд и т.н., но не и Алфонс, доколкото се смесва с вечно „нормалната“ инстанция на повествователя.

Разказите на Мопасан илюстрират различните степени на доверие, което ще гласуваме на текстовете. Можем да различим две такива степени според това дали повествователят е извън историята, или е един от основните ѝ protagonisti. Ако е външен, може сам да потвърждава или не думите на персонажа и първият случай прави фабулата по-убедителна, както в цитирания откъс от „Луд ли?“. Иначе читателят ще се изкушава да обяснява фантастичното с лудост, както в „Косата“ и в първата

версия на „Орла“ от Мопасан, още повече, че декорът на фабулата винаги е болнично заведение.

Но в най-добрите си фантастични разкази — „Той?“, „Нощта“, „Орла“, „Кой знае?“ — Мопасан прави повествователя героиня на историята (това е похватът на Едгар По и на много други след него). Така се акцентира на факта, че става дума за речта повече на персонаж, отколкото на автора: тя е съмнителна и ние можем да предполагаме, че всички тези персонажи са луди. Въпреки това поради факта, че не са въведени чрез отделна реч на повествователя, ние още веднъж парадоксално им гласуваме доверие. Не ни е казано, че повествователят лъже, и възможността да ни лъже ни шокира, така да се каже, структурно. Но тази възможност съществува, понеже той е и персонаж — сега вече у читателя може да се появи колебанието.

В резюме: репрезентираният повествовател подхожда на фантастичното, защото улеснява необходимата идентификация на читателя с персонажите. Речта на този повествовател има двусмислен статут и отделните автори са я изследвали различно, акцентирайки върху един или друг неин аспект: речта на повествователя не подлежи на проверка за истинност, за разлика от речта на персонажа.

III. Третото свойство на структурата на творбата, което ни интересува, се отнася до нейния синтактичен аспект. Под името *композиция* (или „структура“ в по-ограничен смисъл) този аспект на фантастичната фабула често е привличал вниманието на критиците. Пенцолт му е посветил отделна глава в едно свое изчерпателно изследване. Ето накратко теорията на Пенцолт: „Структурата на идеалната история за привидения — пише той — може да бъде представена като възходяща линия, която води към кулминацията. (...) Връхната точка на една история за привидения очевидно е появата на призрака (с. 16). Повечето автори се опитват да постигнат известна градация, визирайки кулминацията, отначало по неопределен начин, а после все по-директно“ (с. 23). Всъщност тази теория за интригата във фантастичния разказ произлиза от теорията на По за разказа изобщо. Според По разказът се характеризира с наличието на уникален ефект в края и със задължението всички негови елементи да допринасят за този ефект. „В цялата творба не трябва да има нито една дума, която пряко или косвено да не цели осъществяването на това предварително намерение“ (цит. по Айхенбаум, с. 207).

Можем да дадем множество примери в потвърждение на

това правило. Да вземем „Венера от Ил“ на Мериме. Финалният ефект (или кулминационната точка, както е у Пенцолт) е в одушевяването на статуята. От самото начало различни детайли ни подготвят за това събитие и от гледна точка на фантастичното те създават свършена градация. Както видяхме, още от самото начало един селянин разказва на повествователя за намирането на статуята и я описва като живо същество (тя е „зла“, „взира се във вас“). По-нататък е описан истинският ѝ вид и се стига до извода за „известна илюзия, напомняща за действителността, за живота“. Същевременно се развиват и другите теми в разказа: скверният брак на Алфонс, сладострастните форми на статуята. По-нататък идва историята с пръстена, случайно оставен на безименния пръст на Венера: Алфонс не успява да го издърпа. „Венера си е свила пръста — твърди той. — Май това е моята жена.“ Оттук нататък се сблъскваме със свръхестественото, макар то да остава извън зрителното ни поле: това са стъпките, от които скърцат стълбите, „легло със счупени дървени таблетки“, белезите по тялото на Алфонс, откритият в стаята пръстен, „няколкото дълбоки следи в пръстта“, разказът на младоженката и накрая доказателството, че рационалните обяснения не са задоволителни. Следователно финалното оживяване на статуята е било грижливо подготвяно, следвайки плавна градация: отначало статуята просто е имала вид на живо същество, после един персонаж твърди, че си е свила пръста, и накрая тя май убива същия този персонаж. „Инес де лас Сиерас“ следва подобна градация.

Но не и други фантастични разкази, например „Мъртвата любовница“ от Готие. До първата поява на Кларимонда в съня на героя има известна, макар и несвършена градация, но случващите се впоследствие събития съвсем не са свръхестествени — до развързката, а именно разлагането на трупа на Кларимонда. Същото се отнася и за разказите на Мопасан: кулминацията на фантастичното в „Орла“ не е в края, а по-скоро при първото явяване на привидението. „Кой знае?“ е построен по съвсем различен начин: там всъщност няма никаква подготовка за фантастичното — то връхлита ненадейно (преди това имаме по-скоро непряк психологически анализ на повествователя), после се случва събитието: мебелите сами напускат къщата. След това свръхестественото събитие изчезва за известно време, отново се появява (макар и отслабено) при откриването на мебелите в антикварното магазинче и малко преди края се връща с пълна сила (когато мебелите отново са в къщата). В самия край обаче няма

никакъв свръхестествен елемент — това не пречи читателят да го усети като кулминация. В един свой анализ Пенцолт описва подобна конструкция и заключава: „Можем да представим структурата на тези разкази не като обичайната възходяща линия, която води до една-единствена връхна точка, а като хоризонтална права, която, след като закратко се е издигнала в увода, остава фиксирана на ниво, намиращо се точно под нивото на обичайната кулминация“ (с. 129). Но подобна забележка очевидно анулира твърде общия предходен закон. Да отбележим мимоходом склонността на всички критици формалисти да представят структурата на творбата като пространствена фигура.

Тези анализи ни водят до следния извод: наистина има един белег на фантастичната фабула, който е задължителен, но е много по-общ, отколкото Пенцолт първоначално го представя — и това не е градацията. От друга страна, следва да се обясни защо този аспект е необходим на фантастичния жанр.

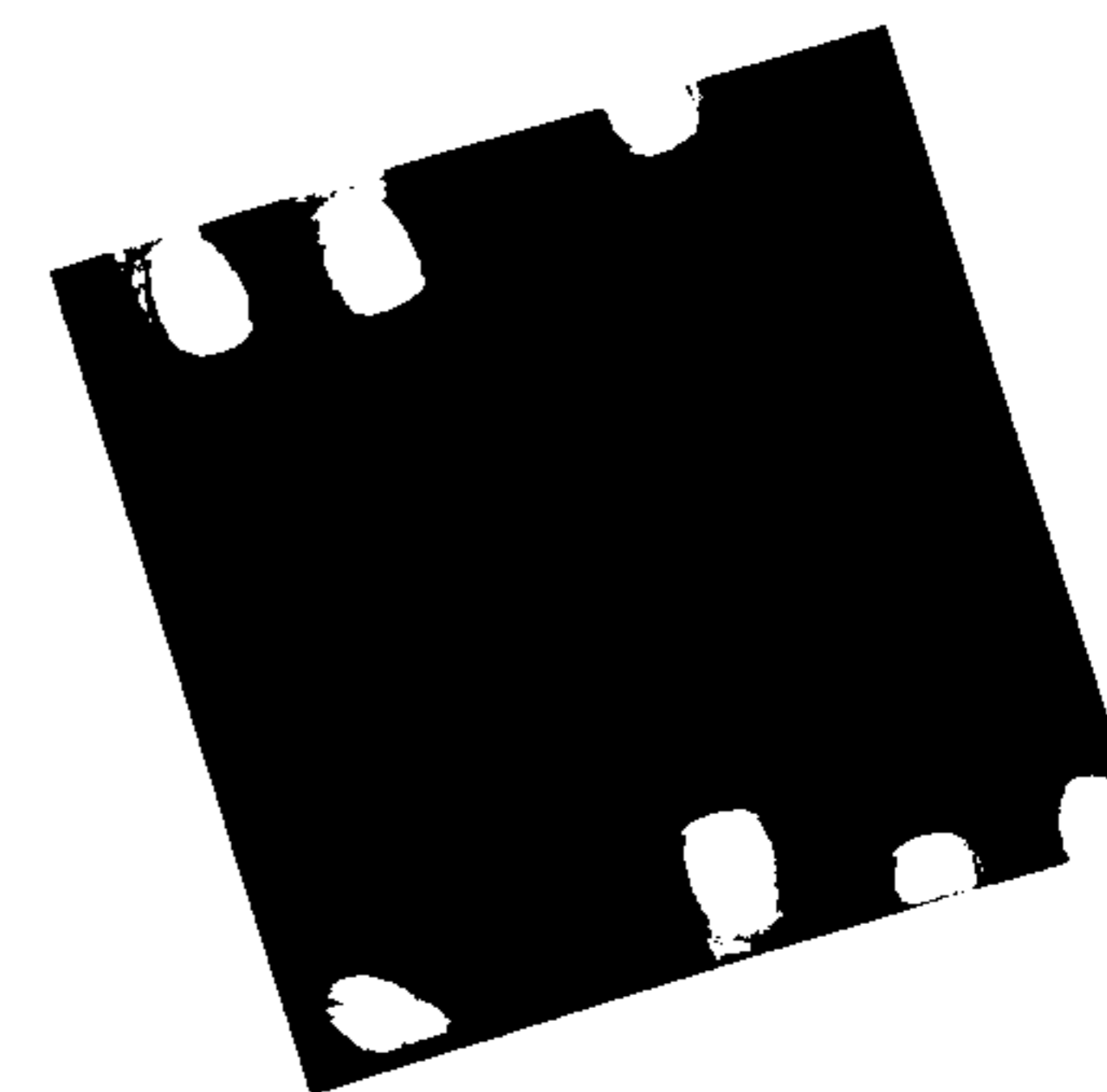
Да се върнем отново към нашата дефиниция. За разлика от много други жанрове фантастичният съдържа *многобройни* указания за ролята на читателя (което не означава, че такива няма във всеки текст). Видяхме, че това свойство обикновено произтича от процеса на изказването, както е представен в самия текст. Друг компонент от този процес е темпоралността: всяка творба съдържа указание за времето на своето възприемане. Фантастичната фабула, която силно подчертава процеса на изказването, акцентира същевременно върху времето на прочита. А първата характеристика на това време е да бъде конвенционално необратимо. Всеки текст съдържа имплицитно указание: че трябва да бъде четен от началото до края, от горната част на страницата към долната. Това не означава, че някои текстове не ни задължават да променяме този ред. Подобна промяна има смисъл именно по отношение на условността, предполагаща четене отляво надясно. Фантастичният жанр демонстрира тази условност по-ясно от другите.

Трябва да четем от начало до край някой обикновен (нефантастичен) роман например от Балзак, но ако решим да прочетем пета глава преди четвърта, загубата няма да бъде толкова голяма, колкото ако творбата беше фантастична. Ако узнаем още отначало как свършва един фантастичен разказ, постъпваме нечестно, защото като читатели вече не можем да следваме стъпка по стъпка идентификационния процес, а това е първото условие за жанра. Впрочем не става дума непременно за градация, макар тази имплицитна идея за време фигура да е

често срещана: в „Мъртвата любовница“ и в „Кой знае?“ има необратимост на времето без градация.

Ето защо първият и вторият прочит на дадено фантастично произведение дават много различни представи за него (много повече, отколкото при други типове фабули). Всъщност при втори прочит идентификацията вече е невъзможна — прочитът неминуемо става метапрочит: открояваме фантастичните похвати, вместо да им се наслаждаваме. Нодие, който е знаел това, в края на „Инес де лас Сиерас“ кара повествователя да каже следното: „Не съм способен да направя тази история достатъчно привлекателна, за да бъде чута два пъти“ (с. 715).

Да отбележим накрая, че фантастичната фабула не е единствената, която акцентира върху времето на възприемане на творбата: този акцент е още по-силен в криминалния роман със загадка. Щом целта е да се открие някаква истина, ще бъдем изправени пред здрава верига, от която не можем да отместим и най-малката брънка. Не препрочитаме криминалните романи именно по тази причина, а не заради евентуална стилистична слабост. При остроумията, изглежда, има подобни принуди. Описанието, което Фройд им е дал, се прилага към всички жанрове с акцент върху времето: „На второ място, ние разбираме тази особеност на остроумието, която се състои във факта, че то постига пълен ефект върху слушателя си само ако съдържа нещо ново, някаква изненада. Това свойство, отговорно за краткия живот на остроумията и за необходимостта непрекъснато да бъдат създавани нови, явно се дължи на факта, че в самата природа на изненадата или на капана е да не сработват втори път. Когато повтаряме остроумие, вниманието се насочва от спомена за първия разказ“ („Остроумието“, с. 176-177). Изненадата е само частен случай на необратимата темпоралност: така абстрактният анализ на вербалните форми ни позволява да откриваме сходства там, където при първия прочит не сме ги и подозирали.



6. ТЕМИТЕ НА ФАНТАСТИЧНОТО: ВЪВЕДЕНИЕ

Защо семантичният аспект е толкова важен? — Прагматична, синтактична и семантична функция на фантастичното. — Фантастични теми и литературни теми изобщо. — Фантастичното: преживяване на границите. — Форма, съдържание, структура. — Тематичната критика. — Нейният сенсуалистки постулат. — Нейният експресивен постулат. — Изследване на фантастичните теми: преглед. — Трудности поради естеството на текстовете. — Как да действваме по-нататък.

А сега да се обърнем към третия аспект на творбата, който нарекохме семантичен или тематичен и на който ще се спрем по-обстойно. Защо акцентираме толкова точно на този аспект? Отговорът е прост: фантастичното се дефинира като особено възприемане на странни събития, ние подробно описахме това възприемане. Сега трябва да разгледаме отблизо и другата част от формулата — самите странни събития. Квалифицирайки дадено събитие като странно, обозначаваме един факт от семантичен порядък. Дистинкцията синтаксис/семантика, с която се занимаваме сега, би могла да се експлицира по следния начин: определено събитие ще се разглежда като синтактичен елемент, доколкото е част от една по-пространна фигура и поддържа отношения на близост с други, малко или много сходни елементи.

За сметка на това едно и също събитие ще образува семантичен елемент, щом го сравним с други елементи, сходни или противоположни, без те да имат непосредствена връзка с този елемент. Семантичното се ражда в парадигматиката, така както синтаксисът се конструира върху синтагматиката. Като говорим за *странно* събитие, държим сметка не за връзките му със съседните събития, а за връзките му с други събития, отдалечени по веригата, но сходни или противоположни на него.

В крайна сметка фантастичната история може да се характеризира или да не се характеризира с дадена композиция, с даден „стил“, но без „странни събития“ фантастичното не може да се появи. То, разбира се, не се състои в тези събития, но те са необходимо условие за него. Ето защо им отделяме толкова внимание.

Бихме могли да очертаем проблема и по друг начин въз основа на *функциите*, които фантастичното изпълнява в творбата. Следва да се запитаме: какво носят на творбата фантастичните елементи? От тази функционална точка можем да намерим три отговора. Първо, фантастичното има особен ефект върху читателя (страх, ужас или просто любопитство), какъвто другите литературни жанрове или форми не могат да имат. Второ, фантастичното служи на повествованието, поддържа съспенса: наличието на фантастични елементи позволява да се изгради една особено сбита интрига. И накрая, фантастичното изпълнява на пръв поглед тавтологична функция: позволява да се опише една фантастична вселена и тази вселена няма друга реалност извън езика — описанието и описаното не са от различно естество.

Наличието само на три функции (на това общо ниво) не е случайно. Според общата теория за знаците — а ние знаем, че литературата попада в нейното поле — знакът има три възможни функции. Прагматичната съответства на връзката между знаците и техните потребители, синтактичната отговаря на връзката между знаците, семантичната визира връзката на знаците с означаваното от тях, с тяхната референтност.

Тук няма да се занимаваме с първата функция на фантастичното: тя е от компетенцията на психологията на четенето, твърде чужда на чисто литературния анализ, който се опитваме на правим. Във връзка с втората вече отбелязахме наличието на известен афинитет между фантастичното и композицията (ще се върнем на този въпрос в края на настоящото изследване). Именно третата най-силно привлича нашето внимание и оттук нататък ще се посветим на изучаването на една отделна семантична вселена.

Веднага бихме могли да дадем един прост отговор, който обаче не решава въпроса по същество. Може основателно да се предполага, че това, за което говори фантастичното, не е качествено различно от онова, за което говори литературата изобщо. Всъщност разликата е в интензитета, който във фантастичното достига максимална степен. Иначе казано (и така ние се връщаме към израз, който вече употребихме по отношение на Едгар По), фантастичното е преживяване на границите. Но да не се лъжем: този израз все още нищо не обяснява. Да говорим за „границите“ (които могат да бъдат най-различни видове) на един континуум, за който нищо не знаем, означава да останем при всички положения в областта на догадките. Но тази хипотеза ни дава две полезни указания: първо, всяко изследване на темите във фантастиката е свързано с изследването на темите в литературата изобщо и, второ, суперлативът, ексцесията са норма за фантастичното. Ще се опитаме да не забравяме тези указания.

Следователно типологията на фантастичните теми ще бъде сходна с типологията на литературните теми изобщо. Вместо да се радваме, трябва по-скоро да съжаляваме за това. Защото тук се докосваме до най-комплексния, най-неясен проблем в цялата литературна теория: *как да говорим за това, за което говори литературата?*

Схематизирайки проблема, можем да кажем, че съществуват две симетрични опасности. Първата е свеждане на литературата до чисто съдържание (т.е. привързаност само към нейния семантичен аспект) — тази нагласа би ни попречила да опознаем литературната специфика и би ни подвела да поставим литературата на едно ниво например с философския дискурс. Това означава да изследваме темите, но в тях вече няма да има нищо литературно. Втората опасност, напротив, се състои в свеждането на литературата до чиста „форма“ и в отричане на уместността на темите за литературния анализ. Под претекст, че в литературата важи единствено „означаващото“, някои отказват да възприемат семантичния аспект (като че ли творбата не е означаваща на всичките си многобройни нива).

Лесно може да се види защо всяка от тези опции е неприемлива: в литературата казаното е също толкова важно, колкото и начинът на казане. „Какво“ е равностойно на „как“ и обратно, ако предположим (макар и да не споделяме това виждане), че двете могат да се разграничават. Но не бива да се заблуждаваме, че трябва да правим хомогенна смес от двете тенденции,

дозирайки правилно изучаването на формите и на съдържанията. Дори дистинкцията форма/съдържание следва да бъде преодоляна (това изречение сигурно е банално на теоретично ниво, но е актуално, ако разгледаме отделните днешни критически студии). Една от причините за съществуването на понятието „структура“ е следната: преодоляване на старата дихотомия форма/съдържание и разглеждане на творбата като цялост, като динамично единство.

В концепцията за литературната творба, която сме предлагали досега, понятията „форма“ и „съдържание“ никъде не са се появявали. Говорихме за множество аспекти на творбата, всеки от които притежава структура и значение. Никой от тях не е чиста форма или чисто съдържание. Биха ни възразили, че и вербалният, и синтактичният аспект са по-„формални“ от семантичния и могат да бъдат описвани, без да се обсъжда смисълът на отделно произведение. Когато говорите за семантичния аспект обаче, няма как да не се запитате за смисъла на творбата и следователно да не откриете някакво съдържание.

Трябва веднага да разсеем това недоразумение, защото така ще успеем да прецизираме по-добре задачата, която сме си поставили. Не бива да смесваме изучаването на темите, както го разбираме тук, с критическата интерпретация на творбата. Разглеждаме литературното произведение като структура, която може да получи неопределен брой интерпретации, зависещи от времето и мястото на тяхното извършване, от личността на критика, от тогавашната конфигурация на естетическите теории и т.н. Нашата задача обаче е описването на тази куха структура, запълвана от интерпретациите на критици и читатели. Така ще останем настрана от интерпретацията на отделните творби подобно на частта, в която разгледахме вербалния или синтактичния аспект. Както и преди, целта ни ще бъде да опишем по-скоро конфигурация, отколкото да дефинираме смисъл.

Ако приемем сходството на фантастичните теми с литературните изобщо, задачата ни особено ще се затрудни. Разполагаме с глобална теория за вербалния и синтактичния аспект на творбата и можехме да впишем в нея своите наблюдения за фантастичното. Тук, напротив, не разполагаме с нищо. Ето защо трябва да си поставим две основни задачи: да проучим темите във фантастиката и да предложим обща теория за изучаване на темите.

Като твърдим, че не съществува никаква обща теория за темите, сякаш забравяме една критическа тенденция, която се

радва на огромен престиж — тематичната критика. Налага се да кажем защо изработеният от тази школа метод не ни задоволява. Ще взема за пример няколко текста на Жан-Пиер Ришар, който определено е нейният най-блестящ представител. Подбрал съм ги тенденциозно и нямам претенции да съдя едно критическо творчество с такова капитално значение. Ще разгледам само няколко предговора, които вече са поостарели: в по-новите текстове на Ришар се наблюдава известна еволюция. От друга страна, дори в по-старите текстове въпросите за метода се оказват много по-сложни, щом разгледаме конкретните анализи (на които няма да се спираме).

Най-напред трябва да кажем, че сама по себе си употребата на термина „тематична критика“ е спорна. Действително бихме очаквали да открием в нейно лице изследване на всички теми, каквито и да са те. Всъщност критиците правят избор между възможните теми. Този избор най-ясно определя тяхната нагласа, която бихме окачествили като „сенсуалистка“. И наистина, според тази критика достойни за внимание са единствено темите, свързани с усещанията (в тесен смисъл). Ето как Жорж Пуле описва това изискване в предговора си към първия труд по тематична критика на Ришар, „Литература и усещане“ (самото заглавие е показателно): „Някъде в дълбините на съзнанието, отвъд областта, където всичко *е станало* мисъл, в противоположната точка на мястото, откъдето сме проникнали, е имало и има светлина, предмети и дори очи, за да ги видят. Критиката не може да се задоволи само с осмислянето на една мисъл. Трябва също така, чрез тази мисъл, от образ на образ, тя да стигне до тези усещания“ (с. 10, курсивът мой — Ц. Т.). В този откъс има ясна опозиция между конкретно и абстрактно, от една страна, имаме предмети, светлина, очи, образ, усещане, от друга страна — мисъл, абстрактни понятия. Първият термин в опозицията е двойно подчертан: той е първи по време (срв. „*е станало*“) и е най-богат, най-важен — и следователно е предпочитаният предмет на критиката.

В предговора към следващата си книга „Поезия и дълбочина“ Ришар подхваща точно тази идея. Описва труда си като опит „да преоткрия и опиша основното намерение, проекта, който доминира тяхното приключение. Стремил съм се да схвана този проект на най-елементарното му ниво, на което се утвърждава най-смирено, но и най-откровено: нивото на чистото усещане, на първичното чувство или на зараждащия се образ. (...) За мен идеята е по-маловажна от манията, а теорията — по второсте-

пенна от бляна“ (с. 9-10). Жерар Женет правилно определи тази отправна точка като „сенсуалистки постулат, според който фундаменталното (и следователно автентичното) съвпада с чувственото преживяване“ („Фигури“, с. 94).

Вече имахме възможност (във връзка с Нортърп Фрай) да изразим несъгласието си с този постулат. И отново ще се съгласим с Женет, че „постулатът (или пристрастието) на структурализма е почти обратен на постулата в Башларовия анализ: работата е там, че някои елементарни функции на най-архаичното мислене вече са част от една висша абстракция, че схемите и операциите на интелекта са може би по-„дълбоки“, по-изначални от бляновете на чувственото въображение и че съществува логика и дори математика на несъзнаваното“ (с. 100). Виждаме, че става дума за опозиция между две теоретични течения, които всъщност надхвърлят структурализма и Башларовия анализ: от една страна са както Леви-Строс, така и Фройд или Маркс, а от другата — Башлар и тематичната критика, Юнг и Фрай.

И тук, както по отношение на Фрай, бихме могли да си помислим, че постулатите не се оспорват, че са резултат от произволен избор, но би било полезно отново да разгледаме техните последици. Нека премълчим импликациите, отнасящи се до „примитивното мислене“, и да обърнем внимание само на тези, които засягат литературния анализ. Отказът на Ришар да придаде значение на абстракцията в описвания от него свят го кара да подценява нуждата от абстракция в критическата работа. Категориите, с които си служи, за да описва усещанията на изучаваните от него поети, са конкретни като самите усещания. За да се убедим, достатъчно е да погледнем „Съдържанията“ в края на неговите книги. Ето няколко примера: „Диаболична дълбочина — Пещера — Вулкан“, „Слънце — Камък — Розова тухла — Каменна плоча — Зеленина — Туфа“, „Пеперуди и птици — Литнало шалче — Оградена земя — Прах — Кал — Слънце“ и т.н. (главата за Нервал в „Поезия и дълбочина“). Отново за Нервал: „Поетът бленува например за битието като за изгубен, погребан огън и затова търси едновременно изгряващото слънце и розовите тухли, които блестят на залеза, контакта с пламналите коси на младите жени или дивата топлина на тяхната плът, „руса и пишна“ (*bionda e grassota*)“ (с. 10). Описаните теми са слънцето, тухлата, косата, описващият ги термин е „изгубен огън“.

Има какво да се каже за този критически език. Ние не оспорваме неговата уместност: специалистите по всеки отделен

автор ще кажат доколко тези наблюдения са правилни. Но подобен език може да бъде разкритикуван на самото аналитично ниво. Толкова конкретни термини очевидно не образуват никаква логическа система (тематичната критика първа ще се съгласи с това), но ако списъкът с термини е безкраен и разбъркан, с какво е по-добър от самия текст, който в крайна сметка съдържа всички тези усещания и ги организира по определен начин? На този етап тематичната критика, изглежда, не е нищо друго освен перифраза (несъмнено гениална при Ришар), но перифразата не е анализ. При Башлар или Фрай имаме система, макар и на нивото на конкретното: четирите стихии или четирите сезона и пр. При тематичната критика разполагаме с безкраен списък на термини, който трябва да изготвяме от нулата за всеки отделен текст.

От тази гледна точка има два вида критика: да ги наречем наративна и логическа. Наративната следва хоризонтална линия на движение от тема на тема и се спира на някой малко или много произволен момент; тези теми са една от друга по-абстрактни, образуват безкрайна верига и критикът, който в това отношение прилича на повествователя, избира почти напосоки началото и края на своята фабула (както например раждането и смъртта на даден персонаж са произволно избрани моменти за начало и край на един роман). Женет цитира изречение от „Въображаемият свят на Маларме“, в което тази нагласа се явява в чист вид: „Гарафата вече не е лазур и все още не е лампа“ (с. 499). Лазурът, гарафата и лампата образуват хомогенна поредица, по която критикът се движи винаги на еднаква дълбочина. Структурата на книгите по тематична критика илюстрира тази хоризонтална нарративна нагласа: те най-често са сборници с есета, всяко от които портретира отделен писател. Преминаването на по-общо ниво е, така да се каже, невъзможно: там теорията като че ли няма право на престой.

Логическата нагласа следва по-скоро вертикална линия: гарафата и лампата могат да образуват едно първо, по-общо ниво, но впоследствие ще бъде необходимо да се премине на по-високо, по-абстрактно равнище; очертаната при този преход фигура има формата по-скоро на пирамида, отколкото на линия по повърхността. Тематичната критика, напротив, не иска да напусне хоризонтала и затова изоставя всякаква аналитична и дори обяснителна претенция.

Вярно, че понякога в текстовете по тематична критика и най-вече при Жорж Пуле откриваме теоретични занимания. Но

като избягва опасността от сенсуализъм, тази критика противоречи на друг постулат, който изложихме още в началото: че литературната творба следва да се разглежда не като превод на съществуваща от по-рано мисъл, а като мястото, където се ражда смисъл, който не може да съществува никъде другаде. Да се предполага, че литературата е просто израз на някои мисли или преживявания на автора, означава да се отрича литературната специфика, да се отрежда на литературата второстепенна роля на най-обикновен посредник. Впрочем това е единственият начин, по който тематичната критика схваща появата на абстракцията в литературата. Ето няколко типични за Ришар твърдения: „Обичаме да разглеждаме литературата като *израз* на различните видове избор, на маниите и проблемите, които се намират в сърцевината на личното съществуване“ („Литература и усещане“, с. 13). „Стори ми се, че литературата е едно от местата, където най-просто и дори наивно *проличава* това усилие на съзнанието за осмисляне на битието“ („Поезия и дълбочина“, с. 9; курсивът мой — Ц. Т.). Израз или проличаване, литературата явно е само превод на някои проблеми, които съществуват извън нея и независимо от нея. Това е виждане, което трудно бихме могли да приемем.

Този бърз анализ разкрива, че по антиуниверсална дефиниция тематичната критика не ни дава средства за анализ и обяснение на общите структури на литературния дискурс (по-нататък ще посочим на кое ниво този метод ни се струва най-уместен). Ето че отново сме лишени от метод за анализ на темите, въпреки това открихме две клопки, които трябва да избягваме: отказа да се напусне полето на конкретното (да се признае съществуването на абстрактни правила) и употребата на нелитературни категории за описване на литературните теми.

А сега с този лек теоретичен багаж да се обърнем към критическите студии, посветени на фантастичното. В тях откриваме изненадващо методологично единодушие.

Да вземем няколко примера за класификация по теми. В една от първите посветени на този въпрос книги „Свръхестественото в съвременната английска художествена литература“. Дороти Скарбъро предлага следната класификация: съвременни фантоми, дяволът и неговите съюзници, свръхестественният живот. У Пенцолт откриваме едно по-детайлно деление (в главата „Основният мотив“): фантом, привидение, вампир, върколак, вещици и магьосничество, невидимо същество, животни-приз-

раци. (Всъщност това деление е подкрепено от друго, много по-общо, към което ще се върнем в IX глава.) Вакс предлага един твърде сходен списък: „Върколак, вампир, отделни части от човешкото тяло, психически смущения, игри между видимо и невидимо, регресия, нарушения на причинността, на пространството и времето.“ Странно, но тук имаме преход от образите към техните причини: темата за вампира може да е последица от психическо смущение. Списъкът е не толкова кохерентен, колкото предходните, но е по-сугестивен.

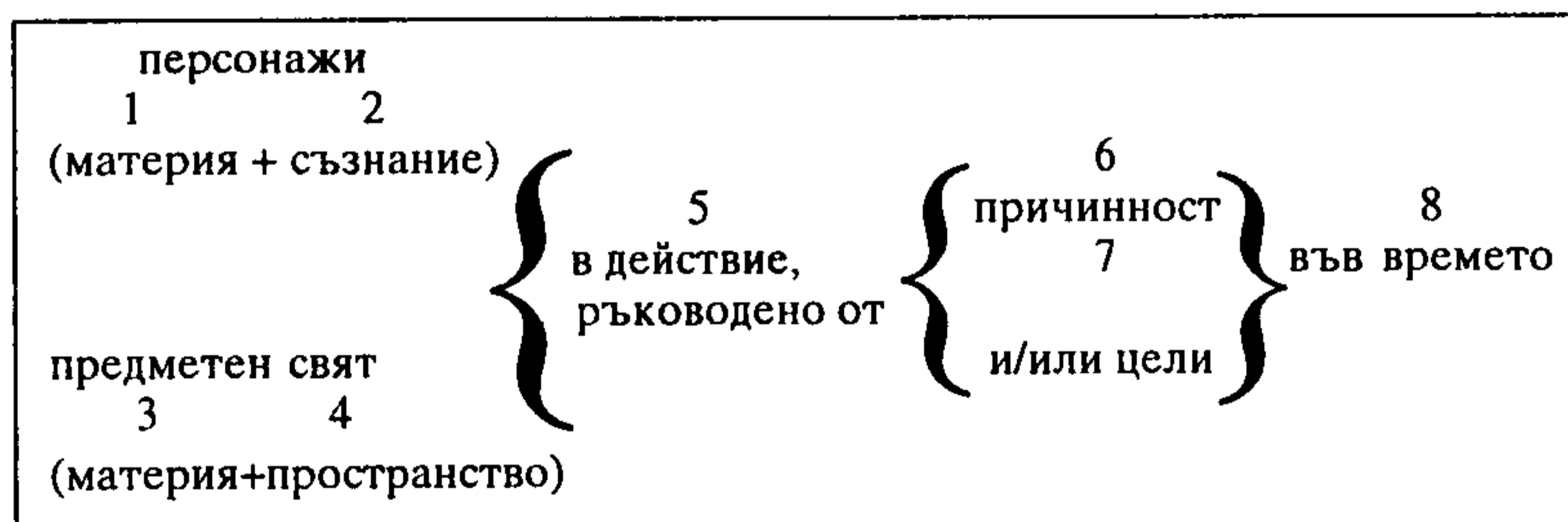
Роже Кайоа дава още по-подробна класификация. Неговите тематични класове са следните: „договор с демон (например „Фауст“); измъчена душа, която иска нещо да бъде направено, за да почива в мир; призрак, осъден на вечно, безцелно скитане (например „Мелмот“); олицетворената смърт, появяваща се сред живите (например „Призракът на Червената смърт“ от Едгар По); неопределимо и невидимо „нещо“, което обаче тежи и се усеща (например „Орла“); вампири, т.е. мъртъвци, които си осигуряват вечна младост, смучейки кръвта на живите (многобройни примери); статуя, манекен, броня, машина, които изведнъж оживяват и придобиват опасна независимост (например „Венера от Ил“); проклятие на магьосник, което причинява ужасна, свръхестествена болест (например „Белегът на звяра“ от Киплинг); дошла от отвъдното жена-фантом, смъртоносна прелъстителка (например „Влюбеният дявол“); разменяне на местата на реалността и света на сънищата; стая, апартамент, етаж, къща, улица — заличени от пространството; спиране или повтаряне на времето (например в „Ръкопис, намерен в Сарагоса“); („Образи, образи...“, с. 36-39).

Както се вижда, списъкът е много богат. Същевременно Кайоа силно набляга на систематичния, затворен характер на фантастичните теми: „Може би съм прекалил с твърдението, че е възможно да се изброят тези теми, които обаче са силно зависими от дадена ситуация. Въпреки това продължавам да ги смятам за преброими и извлечими, така че могат да се предполагат до безкрай липсващите в поредицата, както Менделеевата таблица позволява да се изчисли атомната маса на химическите елементи, които още не са открити или не са познати в природата, но съществуват виртуално“ (с. 57-8).

Можем само да се присъединим към подобно желание, но напразно бихме търсили в текстовете на Кайоа логическото правило, позволяващо такова класиране. Не мисля, че отсъствието му е случайно. Всички изброени дотук класификации противо-

речат на първото правило, което приехме, а именно да класираме не конкретни образи, а абстрактни категории (с непоказателното изключение на Вакс). Напротив, на описаното от Ка-йоа ниво тези „теми“ са неограничени и не се подчиняват на строги закони. Бихме могли да преформулираме същото възражение така: в основата на класификациите откриваме идеята за непроменения смисъл на всеки елемент от творбата независимо от структурата, в която ще бъде интегриран. Класирането на всички вампири заедно предполага, че вампирът винаги означава едно и също нещо, в какъвто и контекст да се явява. А щом се осланяме на идеята, че творбата е еднородна цялост, структура, трябва да допуснем, че смисълът на всеки елемент (в случая — на всяка тема) не може да се отчлени извън връзките му с другите елементи. Тук ни се предлагат етикети, привидности, а не истински тематични елементи.

В една своя неотдавнашна статия Витолд Островски отива по-далече от тези изброявания и се опитва да изгради теория. Студията носи показателното заглавие „Фантастично и реалистично в литературата. Предложения за дефиниция и анализ на фантастичната литература“. Според Островски можем да представим човешкия опит чрез следната схема (с. 57):



Всяка от темите на фантастичното се дефинира като трансгресия на един или повече от осемте елемента на тази схема.

Тук имаме опит за систематизация на абстрактно ниво, а не за каталогизация на равнище образност. Въпреки това трудно бихме допуснали подобна схема поради (както веднага се вижда) априорността и още повече нелитературността на категориите, от които се очаква да описват литературни текстове.

Накратко, всички тези анализи на фантастичното са бедни на конкретни предложения също както тематичната критика е бедна на указания от общ порядък. Досега критиците (с изключение на Пенцолт) са се задоволявали само с това да правят спи-

съци на свръхестествени елементи, без да успеят да обяснят как са организирани те.

И сякаш не ни стигат всички проблеми, които срещаме на прага на семантичното изследване, но има и други, резултат от самата природа на фантастичната литература. Да припомним какво е дадено в задачата: в описваната от текста вселена се случва събитие (действие) от порядъка на свръхестественото (или на привидно свръхестественото), което на свой ред предизвиква реакция у имплицитния читател (и обикновено у героя на историята): именно тази реакция нарекохме „колебание“, а текстовете, които я пораждаат — фантастични. Когато възниква въпросът за темите, „фантастичната“ реакция се поставя в скоби и се изследва само природата на събитията, които я предизвикват. Иначе казано, от тази гледна точка дистинкцията фантастично/вълшебно вече не ни интересува и ние ще разглеждаме без разлика творби, принадлежащи към единия или другия жанр. Възможно е обаче текстът така да акцентира върху фантастичното (т.е. върху реакцията), че да затули свръхестественото, което го е предизвикало: реакцията пречи да видим действието, вместо да ни води към него; тогава извеждането на фантастичното в скоби става извънредно трудно и дори невъзможно.

С други думи: когато говорим за възприемането на предмет, можем да наблегнем както на възприятието, така и на предмета. Но ако прекалено наблегнем на възприятието, самият предмет вече не се възприема.

Има много примери за тази невъзможност да се стигне до темата. Да видим най-напред при Хофман (чието творчество направо е репертоар на фантастичните теми): явно за него е важно не толкова за какво мечтае човек, колкото самото мечтаене и радостта от него. Възхищението, което поражда у него съществуването на свръхестествения свят, често му пречи да ни каже от какво е направен той. Акцентът се мести от изказа към изказването. В това отношение заключението на „Златната делва“ е показателно. След като разказва чудните приключения на студента Анселмус, повествователят излиза на сцената и заявява: „Но сега внезапно почувствах, че ме пронизва, че ме разкъсва остра болка. Ах, щастливецо Анселмус — извиках аз. — Ти отхвърли бремето на делничния живот, в любовта си към милата Серпентина разпери бодро криле и сега живееш радостно и блажено в рицарското си имение в Атлантида! А аз нещастният! Скоро — дори само след няколко минути — ще трябва да напусна тази хубава зала, която далеч не е и рицарско имение в

Атлантида, и ще се озова в таванската си стаичка, където нищетата на оскъдния живот ще потисне мислите и хиляди беди ще забулят като гъст мрак погледа ми, така че никога навярно не ще мога да видя лилията!...

Тогава архивариусът Линдхорст ме потупа по рамото и каза:

— Не говорете, не говорете така, уважаеми! Не се оплаквайте! Не бяхте ли току-що и вие в Атлантида, ако не иначе, то поне като управител на едно прекрасно имение, изявило се като поетично притежание в съкровения ви мисли и чувства? Нима висшето щастие на Анселмус е изобщо нещо друго, а не живот в поезията, в която светото съзвучие ни се разкрива като най-дълбока тайна на природата?“ (т. I, с. 238-239).

Този забележителен пасаж поставя знак за равенство между свръхестествените събития и възможността да бъдат описани, между съдържанието на свръхестественото и неговото възприемане: щастието на Анселмус е сходно със щастието на повествователя, въобразил си и написал неговата история. Но заради тази радост от съществуването на свръхестественото едва успяваме да го опознаем.

При Мопасан ситуацията е противоположна, но ефектите са сходни. Тук свръхестественото предизвиква такава тревога, такъв ужас, че не успяваме да видим на какво се дължи. Разказът „Кой знае?“ може би е най-добрият пример за този процес. Свръхестественото събитие, с което започва творбата, е неочакваното, странно оживяване на мебелите в една къща. В поведението им няма никаква логика и ние не се питаме „какво означава“ този феномен, а по-скоро сме втрещени от странността на самия факт. От значение е не толкова оживяването на мебелите, колкото фактът, че някой е могъл да си го въобрази и да го преживее. За пореден път възприемането на свръхестественото хвърля дебела сянка върху самото свръхестествено и затруднява достъпа до него.

The Turn of the Screw от Хенри Джеймс е трети вариант на този особен феномен, който възприятието по-скоро забулва, вместо да го разбули. Както в предишните текстове, вниманието е толкова силно съсредоточено върху акта на възприемане, че никога няма да разберем природата на възприеманото (какви са пороците на бившите слуги?). Тук преобладава тревогата, но тя е много по-двусмислена, отколкото при Мопасан.

След тези лутания пред прага на изследването на фантастичните теми знаем със сигурност само няколко негативни не-

ща, т.е. какво не трябва, а не какво трябва да правим. Ето защо ще действваме предпазливо и ще се ограничим само до прилагането на елементарна техника, а не с изработването на метод по принцип.

Първо ще групираме темите по чисто формален и по-точно дистрибутивен начин: ще тръгнем от изследване на *съвместимостите* и *несъвместимостите* между тях. Така ще получим няколко групи теми; всяка група ще обединява тези, които е възможно да се явят заедно, и тези, които реално са заедно в отделните произведения. Щом получим тези формални класове, ще се опитаме да *интерпретираме* самата класификация. Следователно нашата работа ще се извърши на два етапа, съответстващи най-общо на двете фази: описание и обяснение.

Тази процедура може да изглежда безобидна, но в действителност не е. Тя предполага две хипотези, които съвсем не са проверени: първата — че на формалните класове съответстват семантични класове, т.е. че различни теми задължително имат различно разпределение; втората — че творбата притежава такава степен на кохерентност, че никога не може да наруши законите за съвместимост и несъвместимост. А това съвсем не е сигурно — дори само поради множеството заемки, характерни за всяка литературна творба. Например народната приказка, която не е толкова хомогенна, често съдържа елементи, които никога не се явяват заедно в литературни текстове. Следователно трябва да се водим по интуиция, която засега трудно бихме експлицирали.