

Йонка Кръстева

ИСТОРИЯТА КАТО РОМАН, РОМАНАТ КАТО ИСТОРИЯ: “ТИХИЯТ АМЕРИКАНЕЦ” НА ГРЕЪМ ГРИЙН И “ДОПИСКИ” НА МАЙКЪЛ ХЪР

“Тихият американец” на Г. Грийн, роман с дълбоко актуална проблематика, пресъздава обстановката в една от “най-горещите” точки на света в средата на ХХ в. – Виетнам в периода на междувластието, когато френските колониалисти се оттеглят от войната и на тяхно място остават американците, които до този момент са официално техни икономически партньори, а неофициално, както показва английският писател, подготвят десанта на “третата сила” в страната. Както и в много други случаи, и тук въображението на романиста и аналитичните способности на твореца изпревариха и предрекоха историческата действителност, илюстрирайки по този начин както познавателната и естетическата, така и социалната и моделираща функция на изкуството. Още през 1956 г., преди да се разразят най-критичните събития на амеркано-виетнамския конфликт, Грийн успя да предвиди изхода на войната и мотивирано определи своите идейно-естетически и политически позиции. Посрещнат с възмущение от американските културни и политически среди, романът беше забранен в САЩ, а авторът му беше обвинен в антиамериканизъм. Сега почти във всяко произведение на тази тема от американски автор ще открием присъствието на “Тихият американец”, чието пророчество тегне над героите “Може би за нас всичко бе свършено още когато трупът на Олдън Пайл бе изхвърлен от водата под моста на Дакоу...”¹ – размишлява авторът-разказвач в “Дописки”. Влизайки в “млечния бар на Греъм Грийн” в хотел “Континентал”, той си спомня за действителната експлозия в него през 1953 г. и за другата, през 1956 г., която Грийн описва в романа. Префирните на колегите му извикват спомена за “ония шумни мерзавци от хотел “Континентал” в “Тихият американец” (с. 180). По всеобщо признание художествената интерпретация на виетнамската война от Грийн се приема като свидетелство за историческите събития така достоверно, както и дописките и репортажите му през периода 1952–1953 г.

Проблемът за използването на езика като бариера към истината беше поставен сериозно от Джордж Оруел още през 1950 г. в есето “Политиката и английският език”, където той анализира функциите на типа реч, наречена от него “политически език”: “В наше време политическата реч и печат са предимно оправдание за това, което не може да се оправдае. Такива неща като продължението на британското господство в Индия, руските чистки и заточения, пускането на атомната бомба над Япония могат да бъдат оправдани, но само с такива аргументи, които много хора ще намерят за твърде брутални, за да бъдат приети, и които не

отговарят на издигнатите от политическите партии цели. Следователно политическият език трябва да съдържа предимно евфемизми, търсене на въпроси и обикновено мъглявост и неяснота на нещата...

Беззащитни селяни се бомбардират от въздуха, жители се прогонват от градовете, по добитъка се стреля с картечници, колибите се подпалват със запалителни куршуми и всичко това се нарича умиротворяване².

Последният абзац недвусмислено се отнася към военните действия във Виетнам и затова негови варианти откриваме във всяко произведение на тази тема.

Грийн е един от първите писатели, който ясно формулира проблема за фиктивния характер на съвременната история и недостоверността на реконструираното от нея минало, завършвайки посвещението си на Рене и Фуонг в "Тихият американец" с ироничното обяснение: "Настоящата книга е роман, а не исторически очерк и аз се надявам, че като роман за няколко измислени герои тя ще запълни и за двама ви не една топла сайгонска вечер"³. Зачиаването на границата между факт и фикция, невъзможността актуалната проблематика да бъде третирана с познатите похвати на репортажа и историческото изследване се превърнаха в основни теми и мотивираха търсенето на нови технически решения и адекватен език в произведенията на представителите на "новата публицистика". През 1968 г. Норман Мейлър категорично заяви за съществуването на проблема с "Армиите на нощта: историята като роман, романът като история" – книга, посветена на протестния поход срещу Пентагона през 1968 г. "Обяснението на мистериозността на тези събития не може да се даде чрез методите на историята, а само чрез интуицията на романиста"⁴ – посочва авторът. Тази теза е доказана убедително в "Дописки" на Хър – творба, която в основата си представлява бунт срещу историческата интерпретация на виетнамските събития – тенденция, очертана още от Грийн. До голяма степен книгата на английския писател се възприема от американските му колеги като един от малкото надеждни ориентири, на които могат да се опрат в осмислянето на този травматичен жизнен опит.

Идеята за типологически паралел между двата романа не е продиктувана само от идейното и текстовото присъствие на "Тихият американец" в макроструктурата на "Дописки", но и от общите проблеми, които разказвачите имат да разрешават, и от общите събития, спрямо които трябва да заемат определена позиция. И Фаулър, главният герой-разказвач на Грийн, и Хър са кореспонденти, дошли с убеждението, че са само наблюдатели и ще си останат такива. "Да не се меся в чужди работи бе правило на моето верую... Колегите ми журналисти се наричаха кореспонденти. Аз предпочитах титлата репортьор. Пиша, каквото виждам: не вземам участие – дори и едно мнение е вид действие" (с. 26) – заявява Фаулър. М. Хър също вярва, че пристига във Виетнам само в качеството си на безпристрастен очевидец. Но действителността го сварва твърде неподготвен за изненадите, които му предлага. "Трябваше ми цял месец, за да ме напусне чувството, че съм зрител на нещо, което бе отчасти игра, отчасти шоу" (с. 178). Традиционните очаквания и представи на героя се оказват напълно неприложими към реалността, в която попада. Целият комплекс от стереотипни реакции, предназначени да изградят адекватно на тази действителност поведение, се разпада и той остава оголен и безразличен в един чужд и враждебен свят. С течение на

времето и двамата герои откриват, че в критичен момент човек не може да остане настрана от общочовешките проблеми и е принуден да направи избор. В първата нощ на Тетската офанзива, която бележи и решителния поврат във военните действия, Хър разбира, че от наблюдател се е превърнал в участник в събитията, че “си еднакво отговорен за това, което виждаш и чуваш, както и за това, което вършиш”. Честността и болезнено изповедното чувство, с което е написана книгата, ни внушават, че авторът се чувства еднакво отговорен и за това, което пише.

Подобна е и ситуацията на Фаулър. Разочарован, апатичен и обезверен човек, той не само се отказва от решението си да не взема ничия страна, но в определен момент активно прави своя морален избор, като предава Пайл на виетнамските патриоти заради престъпната му дейност. И така, въпросът за дълга и моралната ангажираност оформят патоса и на двата романа. Проблемите на личното повествуване не са свързани толкова със стремежа за достоверно предаване на събитията, а по-скоро с проблема за изграждане на личността на повествователя и на неговото светоусещане. Разказвачът се приближава към “образа на автора” и в двете творби. Неговият нравствен облик е резултат от преосмисляне на конкретна историческа действителност. Категорията “образ на автора” е въведена за пръв път от В. Виноградов при разглеждане на теоретичните проблеми на риториката, която според него е “учение за изграждане на убеждението”⁵. Сигурността на читателя по отношение на правилното възприемане на текста и правдоподобната му интерпретация се влияе до голяма степен от типа разказвач. Уейн Бут в книгата си “Риторика на прозата” доказва, че не е от съществено значение разграничението между повествуване в първо или в трето лице, а това дали читателят се движи с надежден или с ненадежден разказвач⁶. Под надежден трябва да разбираме разказвач, който говори или действа в съответствие с нормите на автора, а под ненадежен – този, който не постъпва така. За нашето сравнение това разграничение е съществено. На първо място дистанцията между автор, герой и читател в двете творби е различна. В романа на Грийн съществува времева и нравствена отдалеченост на автора и героя от събитията – те са осмислени и оценени, преди да бъдат представени на читателя. От своя страна читателят също е отдалечен от тях. Фаулър е надежден водач и не се поражда съмнение относно правдоподобността на неговия разказ или правилността на взетото решение. Твърдението му: “ – Нямам вина!... А в себе си знаех, че това е самата истина” (с.15) – звучи правдоподобно.

При автора-герой в “Дописки” положението е по-сложно, тъй като читателят следва един изолиран, уязвим герой, който чрез процеса на писане, чрез творческия акт се стреми да овладее физическия хаос извън него и психическия срив вътре в него. Дистанция във времето по отношение на събитията няма, тъй като всъщност “събитийността” в романа представя откриването на смисъла на събития и образи, които лежат в миналото, но са неотделима част от психическото настояще на персонажа. Действието става “сега”, в съзнанието на автора, в процеса на артикулирането, а за читателя – в процеса на четенето. И двамата едновременно изживяват ужас, изненада и шок, търсят точната дума, с която да назоват непознатото. Това води до една пълна идентификация на читателя с героя и до по-пълно емоционално съпреживяване. Разказвачът-автор е честен, стремящ се към самопознание и по-точно познание за света млад човек, но е и една неза-

вършена личност, с не съвсем точно установени морални устои. Мъчителният процес на самообективация, на трудността да се каже "аз" се изживява в еднаква степен и от автор, и от читател, като по този начин и читателят взема активно участие в изграждането на художествения свят на творбата. В процеса на изграждане на една пълноценна личност, на търсене на тъждеството със самия себе си авторът използва принципа на "субективната автентичност"⁷, обусловен от факта, че той е едновременно обект и субект на повествованието. На структурно ниво функцията на героя представя еволюцията му от ненадежден към надежден разказвач, от първите дни на обърканост и смущение до постепенното освобождаване от илюзиите, достигане до съществени истини и признаване на необходимостта от социална ангажираност. В процес на развитие са и героят, и читателят, тъй като и двамата трябва да преосмислят и да определят отношението си към жизнен опит, който действителността най-неочаквано им поднася и за който не са подготвени. Произведението на Хър издава характеристиката на една проза с повишена функционална комуникативност, типична за "новата публицистика".

"Новата публицистика" се оформя като литературна тенденция в САЩ в началото на 60-те години. Общите теми – третирането на актуални събития и стремежът към една ясно заявена нравствена перспектива чрез нов тип слово, ставащо извън клишетата и традиционните изразни норми на журналистиката, обединиха в едно произведенията на Т. Улф, Х. Томпсън, Дж. Дидион, Н. Мейлър и др. Борбата със словото и неговата автентична интерпретация, а не фабулата, са носещата конструкция на художествената структура. Това обяснява и разликата във формата на двете творби. Нормите на имплицирания автор в "Тихият американец" са ясно очертани, фабулата логически се развива въз основа на причинноследствени връзки, което от своя страна гарантира една по-традиционна структура. В "Дописки" фабула няма. Основният композиционен принцип е контрапунктовият монтаж, изразен чрез съпоставянето и конфликтването на образи от различни семантични редове и темпорални слоеве, изграждащ една подчертано синтетична проза.

И двата романа представят превръщането на героя от безпристрастен наблюдател в съзнателно действащо лице и изследваща мисъл, определяща нови идейни и ценностни позиции. Персонажите пътуват към една истина, чието откриване води до радикални промени в поведението и мисленето им. При Фаулър откритието съдържа осъзнаването на една политическа реалност и на необходимостта от лична намеса, а за Хър пътуването предлага и преоткриване на собственото "аз" и на културните модели на средата, която го е формирала. Фаулър е фактически действащо лице в един ясно очертан събитийен свят. В "Дописки" повествованието се опира на "вътрешното действие", където главното "действащо лице" е съзнанието. Действието се пренася изцяло в него, споменът и отражението от художествени похвати се превръщат в композиционни принципи, илюстрирайки по този начин и извода на Ф. Бедлър: "Виетнам ще бъде преди всичко място без реално съществуващи обозначения и координати тогава, пък и сега. Само един пейзаж на съзнанието"⁸. Така например вместо със старите им названия хълмовете, на които се водят военните действия, се обозначават с цифри според тяхната височина. Показателен е начинът, по който започва книгата на

американския писател – със спомена за закачената на стената карта на Виетнам в апартамента му в Сайгон, в която той нееднократно се е взирал като в някаква загадка: “Тази карта бе едно чудо, особено сега, когато бе недействителна... Хартията се беше набръчкала между рамките от дългогодишната влага и жегата на Сайгон и *хвърляше тънко покривало* (п. м.— Й. Кр.) над провинциите, които очертаваше. Виетнам беше разделен на някогашните си територии..., когато е бил кралство. Сега беше краят на шестдесет и седма, но и най-подробните карти не можеха да кажат нещо повече... Знаехме също, че от години тук не съществува никаква страна, а само войната” (с. 1). Картата е вид език, начин, по който човек дефинира и обозначава. Още в първия абзац звучи темата за несъответствието между езиковата и историческата действителност, реализирана чрез основната за романа опозиция между начина, по който официалната, публична реч именува нещата, и индивидуалната реч на повествователя, стремяща се да се освободи от клишетата и щампите на първата и да представи нещата чрез точното и смислено слово. Снемането на “тънкото покривало” и откриването на истинския релеф на действителността мотивира ролята на автора в миналото. Напрежението между двата типа реч от своя страна придава и кохерентност на повествованието.

Невъзможността да се дефинира, да се опише Виетнам по някакъв познат начин, създава объркване и смут, разклаща всякакви предишни позиции и представи. Идеята за променената същност на войната и за несъответствието между представата за Виетнам, създадена с типични за една култура средства и методи, и истинския Виетнам се превръща в доминанта на всички произведения на тази тема. От дистанцията на времето авторът на “Дописки” се опитва да открие “тайната история” за войната зад официалната версия за нея; опитва се да анализира отношението си към събитията тогава и сега, поведението си, програмирано от конвенционални и неадекватни модели, и накрая да излезе от “калъпа”, утвърждавайки своето автентично аз. За всичко това е необходима и една ясна морална перспектива, такава, каквато предлага Грийн. Според Г. Тейлър именно нейното наличие в “Тихият американец” обяснява присъствието му в художествения свят на американските писатели: “Чрез способността си като че ли скромно да ни е казала всичко през 1956 г. книгата отговаря на колективния копнеж на американците за един съществувал в миналото ясен нравствен жалон, за който доскоро се смяташе, че е бил далеч от досегашната американска литература”. За Фаулър Виетнам има конкретна времева и пространствена характеристика, той е една по-зряла и завършена личност от Хър, с латентна, но не и несъществуваща система от нравствени ценности. Процесът на превръщането му от циничен и nihilистичен наблюдател в морално отговорен, способен на адекватни реакции човек, предопределя и използването на хронологичното повествование. В неговата основа е заложено биографичното време, отбелязващо качествени натрупвания в характера на героя, които, достигайки определена наситеност, водят и до кулминация в сюжета. За миналото на героя от “Дописки” преди Виетнам не знаем нищо. Тъй като не съществува фабула, няма и кулминация в сюжета. Творбата на Грийн повествува за съдбата на отделната личност, което е типично за романа, докато авторът-разказвач на Хър носи върху себе си следите и белезите на един колективно преживян исторически опит и се явява представител

на едно цяло поколение. Това от своя страна е съществен белег на “новата публицистика”.

Греъм Грийн използва схемата на детективския роман с любовна интрига – в случая един привидно развлекателен модел. Извършено е убийство. Разкриването на убиеца и на предполагаемите мотиви на престъплението, които не изключват и ревността, се превръща в двигател на действието. Но в процеса на разкриването на загадката читателят неочаквано открива по-важни неща от това кой е истинският убиец. Той научава конкретната истина за американската мисия във Виетнам, както и по-универсалната истина, че човек не може да остане безчувствен към болките и страданията на хората около себе си, незасегнат от моралните проблеми на света. Използваният парадокс както по отношение на художествената форма (защото всъщност това е политически, а не детективски роман), така и по отношение на действието и на главните герои, не само ангажира по-активно вниманието на читателя, но и внушава идеята за лъжливата природа на външната обвивка на нещата. Почти до самия край на романа Пайл е “добрият”, а Фаулър – “лошият” и циничен герой, докато накрая ролите напълно се разменят. Олдън Пайл е репрезентативна фигура на част от младежта в САЩ по онова време – патриотичен, порядъчен, скромен, сериозен, сякаш вярващ в прикритата риторика на Йорк Хардинг за “спасителната мисия” на Америка и ролята на Запада. Умелото представяне на двойствения характер на “невинността” на Пайл предопределя и промяната в отношението на читателя спрямо него, а съответно и спрямо Фаулър. Обект на изследване и при Грийн, и при Хър е същността на митичната “американска невинност”. Чувството за липса на обща вина мотивира и вярата на американеца в неговата уникалност. Както посочват Белхауз и Личфийлд, “невинност е двусмислена дума с парадоксален характер”¹⁰. Тя означава свобода от грях, престъпление и вина, липса на лукавство и притворство, простота и чистота на душата, но и липса на познание за света и на ценностно осмислен жизнен опит. Неясната нравствена перспектива може да доведе до извършването на сериозни престъпления с най-добри намерения – такова е художественото обобщение на образа на Пайл. Той е и престъпник, защото, преди “да умре, е бил причина за смъртта поне на петдесет души”, и жертва, чиято трагична съдба осъзнава единствено Фаулър. В обяснението, което последният дава на американския стопански аташе за причината за неговата смърт, звучи една истина, която никъде не е официално призната: “Да. Убиха го, защото беше твърде наивен за живота. Млад беше, но невежа и глупав, и се заплиташе във всичко. И той подобно на всички вас нямаше никаква представа какво става тук, във Виетнам, а вие му дадохте пари и книгата на Йорк Хардинг за Изтока и му казахте: “Хайде. Спечелвай Изтока за демокрацията! И той не виждаше повече от това, което бе чул в класната стая, а неговите автори и учители са създали от него само един глупак. Когато видеше труп, той не забелязваше дори раните. За него той беше или червена опасност, или войник на демокрацията.” Традиционните етикети “убиват” същността на явленията, парализират и аналитичните способности на съзнанието. Приведеният цитат е илюстрация на вредната практика на злоупотреба с езика и на фаталните последствия от неговото използване за манипулиране на съзнанието и за превръщането на личността от разсъждаващо същество в сяло действащ робот. Героят в романа на Хър е в състояние да извърши духовното

си и нравствено пътешествие именно поради осъзнаване на собственото си невежество и неадекватна представа за законите на историческото развитие: "Ден първи. Ако нещо бе предотвратило тази начална невинност, щях да взема следващия самолет и да замина. Да замина завинаги" (с. 22). Тези разсъждения са предизвикани от спомена за съвета на един ветеран: "Това тук не са ти скапаните филми, разбра ли?" Аз се изсмях и казах, че зная, но той знаеше, че аз не зная." Настоячиво звучащата тема за безнравствеността на масовото изкуство се преплита с темата за невежеството, което тя подхранва. Преди да дойде във Виетнам и през първия месец от пребиваването си там Хър е още един "Пайл" и постепенно, ако можем да се изразим образно, се превръща в един "Фаулър", което предполага радикална промяна както в нравствената позиция, така и в политическите убеждения. Възвърнатата способност да мисли чрез собствени представи, борбата със словото за точно назоваване на истини, които са носили заблуждаващи имена, са представени като единствена алтернатива за възстановяване на психическата цялост и на душевното равновесие на травмирания герой. И Грийн, и Хър виждат главната причина за формирането на неподготвена за конкретния исторически момент личност в недостатъчното внимание на обществото към възпитанието на младите хора, в съществуването в образованието и културата на явления, които внушават у тях сляпо доверие и безкритично отношение към официални формулировки и позиции.

Основна роля за изграждането на психиката и на ценностната ориентация и при Пайл, и при Хър играе митът за мисията на американската нация. Настолните книги на "тихия американец" са "Настъплението на червен Китай", "Ролята на Запада", "Заплахата за демокрацията". Хър посочва като главен виновник за заблужданията на младежта и пропагандните филми за войната, и дезинформацията по отношение на Виетнам: "Някъде всички митични пътеки се пресичаха. От най-долнопробната Джон Уейнова еротична фантазия до най-болезненото бълнуване на войника на пост... Те бяха безумни, но не войната ги бе направила такива..., не спирам да мисля за тези деца, които на седемнадесет години бяха вече унищожени от военните филми, преди още да дойдат във Виетнам, за да бъдат унищожени завинаги" (с. 19, 223). Безчувствеността по отношение на външния свят, неумението да се отдели реалното от нереалното, действителното от измисленото характеризират битието на американския войник. Съвсем осезателно е чувството за фиктивност на реалните събития. Те като че ли стават "на кино": "Някои от морските пехотинци тичаха насам-натам, когато знаеха, че има екип от телевизията наоколо: те всъщност разиграваха военни филми в главите си... Картечарят на един хеликоптер беше улучен и падна от хеликоптера. Падна от височина двеста фута и имаше такива, които аплодираха, когато тупна на земята" (с. 122). Книгата изобилства с примери, илюстриращи стремежа на средствата за масова информация да лишат действителното събитие от неговата актуалност, да го оприличат на друго. По този начин човек получава илюзията, че живее не в историческото, а в цикличното, митично време. Пет месеца след като изпраща репортажа си за битката за Хю, авторът го прочита в "Ескуайър" до такава степен променен, че му прилича на "появила се наскоро изгубена пописка за Кримската война". И тук се налага идеята, като ехо от Хемингуей, за несъвършенството, неточността и фалшифициращата функция на публичното слово, което в случая е

изразител на една авторитарна власт. За да илюстрираме тая теза, ще се позовем на речта на Линдън Джонсън през 1965 г. в университета “Джонс Хопкинс” – “Модел за мир в Югоизточна Азия”. В нея президентът прави една показателна аналогия между съвременната история, творена от “нашите синове в джунглите на Виетнам” и техните прадеди, които “се биха в равнините на Пенсилвания”¹¹. Аналогията с митичното свещено минало тук е буквална, докато в “Дописки” е пропита с горчива ирония, издаваща отрезвяването на личността от гръмките и красиви фрази и нейния бунт срещу пропагандната и заблуждаваща фразеология с официален произход.

Хър последователно излага разбирането си за специфичните теми и цели на новата документална проза, която трябва строго да се отграничи от традиционния репортаж и фактология, които срещаме например на страниците на “Тайм”: “Дори когато снимката беше контрастна и ясна, имаше нещо, което въобще не беше ясно, нещо прикрито, което натъкмяваше образите, така че да скрие някаква много важна информация” (с. 18). В книгата информация е най-често употребяваната дума и най-разтегливото понятие, функциониращо преди всичко в обратния си смисъл – дезинформация. Нашироко се коментира и изпразненият от съдържание език, с който се описват събитията във Виетнам. Войната се нарича “умиротворяване”, бомбите – “портокали”, военните операции носят митичните имена “Пегас”, “Феникс” и т.н. Както посочва авторът, “... във Виетнам се излюпи един жаргон с такива деликатни изрази, че често е невъзможно да получиш дори смътна представа за какво става дума... Беше въпрос на военна необходимост да се въведат нови понятия върху предишния, истински Виетнам...” (с. 96), така както е въпрос на добра дипломация скриването на фактите относно смъртта на Пайл. “Не си заслужаваше да се телеграфират подробности за неговата истинска служба: ... защото това би накърнило англо-американските отношения” (с. 19) – пояснява Фаулър. Като добра илюстрация за естеството на официалната информация могат да послужат няколко реплики от една пресконференция. Когато колегата на Хър Питър Брестрѝп, пита полковник Лаундз: “Какво ще кажете за морската пехота при Ке Сан?”, имайки предвид напълно разрушения военен лагер, получава следния отговор: “-Радвам се, че засегнахте въпроса... Бях за няколко часа в Ке Сан тази сутрин и искам да ви уверя, че тези пехотинци са чисти.

Настъпни злокобна тишина. Знаехме, че го чухме добре (каза чисти, нали?), но никой не можеше дори да предположи какво означаваше това” (с. 160). Убедително се разкрива практиката на хвърляне на “тънко покривало” върху фактите, на преднамерено изкривяване на значението на думите с цел замъгляване същността на нещата. Настойчиво се търси нов израз, нов изказ за обясняване на физическата и психическата реалност на човека. “От много неща трябва да се отучиш, преди изобщо да се опиташ да научиш нещо, но дори и когато разбираш нещата по-добре, не можеш да не забележиш как те се смесваха – самата война с тези части от нея, които бяха точно по филмите, така както в “Тихият американец” или “Параграф 22” (с. 224). Журналистът Флин в продължение на петнадесет минути слуша диалог, взет направо от страниците на романа на Хелър. Човек започва да съществува в някакъв сюрреалистичен свят, без ориентири, логичното и хронологичното възприемане и представяне на явленията е невъзможно. Истинският живот и животът на попартата се преливат, животът е като на филмова

лента, а филмите се възприемат като по-истински от самия живот. По един гротесков начин, благодарение на официални изявления като на Линдън Джонсън и на многобройните “художествени версии” на масовото изкуство, войната във Виетнам започва да се възприема като продължение и героично повторение на войната с индианците: “Хайде – подканва един капитан в “Дописки”, – ще ви изведем да играете на каубои и индианци” (с. 63). Създава се впечатлението за циклично, а не векторно и постъпателно развитие на историята, а оттам и илюзията, характерна за много американски герои (типичен пример е Гетсби на Фицджералд), че миналото може да се повтори и възкреси.

Както и всички сериозни произведения за този конфликт, и романът на Хър изследва специфична част от американското културно и историческо наследство, изпълнява критически функции и спрямо самия себе си, и в този смисъл е и метароман. Откриваме не само осезателното присъствие на “Тихият американец”, но и ехо от “Хъкълбери Фин” в заключителните редове “Виетнам, Виетнам, Виетнам, ние всички сме били там” (“Аз съм бил вече там” – в романа на Твен) и от “Фиеста” на Хемингуей: “Вместо щастливо детство имахме войната.” Инцидентът, при който героят взема разбития си в ботуша на друг войник нос за смъртоносна рана, веднага ни напомня за Хенри Флеминг на Стивън Крейн. Чести са и позоваванията на Уолъс Стивънс, на Джоузеф Хелър, Толстой, Стендал, Оруел, Дикенс, Конрад, асоциациите с “Голите и мъртвите” на Мейлър. Откриваме поезика, боравеща със съхранените в съзнанието на читателя текстове, които изпълняват двойствена функция – едновременно да ни приближават и приобщават към мъдростта на света в търсене на истината и да улесняват пътя за възприемане на новия текст. Междутекстовостта предлага възможност на читателя да участва в доизграждането на художествения свят на книгата според своя житейски и литературен опит. От друга страна, той трябва да намери и мястото на новата творба сред всички останали, с които тя се родее. Създава се напрежение между произведенията на споменатите автори, отличаващи се с хуманност и чувство за дълг по отношение на идеи и изразни средства, и безнравствените стереотипи на масовото изкуство. Взаимозаменяемостта между живота и изкуството, изразена чрез симбиозата на действителния военен кошмар със света на попарта, е една от основните теми. Военните действия се развиват на фона на рокендрола, на песните на Арета Франклин, Джими Хендрикс, Ролинг Стоунс, на асоциации със супергероите на Хенри Фонда, Джон Уейн, Стив Маккуин. В процеса на това огромно съпоставяне и изследване на културни модели и стереотипи авторът непрекъснато намира потвърждение на факта, че главният механизъм за манипулиране на съзнанието е езикът. Проблемът за изграждането на личността на повествователя е тясно свързан с проблема за живота, автентично слово, събуждащо и поддържащо духовните стремежи у човека. Чрез отделянето и отсяването на истинското от фалшивото, на нравственото от комерсиалното и пропагандното се подлага на разграждане и реконструкция и езикът, на който авторът е свикнал да се изразява, осъзнавайки, че основната задача на неговата професия е да бъде не само репортер, но и вещ интерпретатор. В случая това предполага на първо място отвърщане от нормите на вчерашния ден, отчуждаване от онази идентичност, пасивно и инстинктивно реагираща, създадена от определена социална среда и от типичния за нея език. И двата романа недвус-

мислено сочат, че публичното слово има официален, институционализиран характер. Съпоставката между сериозното и масовото изкуство, която на езиково ниво е реализирана чрез опозицията индивидуална реч – институционализирана реч¹², е израз на реално съществуващ проблем в американската култура – проблема за нравствеността в литературата и критиката. Процесът на изчистване и усъвършенстване на израза върви успоредно с процеса на самопознаване на личността, на нейното стабилизиране и морално пречистване. Произведенията за Виетнам са най-ярка илюстрация на личностно-изграждащата функция на езика чрез истинното, значимо слово, изразител на непреходни ценности. Еволюцията на общественото и личното функциониране на езика става модел на социална и индивидуална идентичност. И двете творби внушават идеята, че публичната употреба на езика най-често води по деградация на личността и до изгубване на истинността на отделното човешко битие. Това отстранено съдържание се компенсира чрез сътворяването на митове, т.е. чрез натрапването на “чужда” идентичност.

Мисленото пътуване на Хър във виетнамското му минало, своеобразното пътешествие през културната история на страната и света, пресичането на множество перспективи и гледни точки води до създаването на една изключително полифонична проза. “Дописки” има изповедна форма, но вътрешният монолог на автора-герой е силно драматизиран – това е диалог със самия себе си, с колегите-журналисти, с войници, с автори и с техните произведения, с читателя. Съпричастността на героя с вековната история като познание и поука и идентификацията с настоящето, носещо травми и разочарования, съставя основното конфликтно съдържание на романа. Самото заглавие подсказва и художествената структура – поредица от привидно независими един от друг репортажи, които чакат своята достоверна интерпретация. Търсейки техния истински смисъл, героят прави равносметка и на своя жизнен път, търси фаталната грешка, стреми се към катарзис и освобождение от греха. При липса на традиционен опит и характери като носеща конструкция можем да определим присъствието и своеобразната интерпретация на два типично американски мита – за “границата” и за “покорителя на нови територии”. Те започват да се възприемат като национална история, непрекъснато попълваща се с нови събития и произведения. Повторяемостта на приличащи си факти и събития, на които се реагира чрез стереотипни оценъчни реакции, накрая превръща тази история в литература и идеология. Хър отбелязва много такива “митопатични моменти”, когато военните действия се оприличават на сюжети от популярни филми за войните с индианците, а на войната се гледа само като на едно приключение. За един от най-добрите убийци авторът с горчивина отбелязва: “Той беше изгубил пътя за духовно прераждане чрез насилие” – фраза, която ни препраща към книгата на Р. Слоткин “Прераждане чрез насилие”¹³. От времето на войните с индианците, през войната с Мексико, Първата и Втората световна война до Корея и Виетнам американският воин е бил мотивиран от митичната вяра в своята “кръстоносна мисия”, в призиването да утвърди американския модел на демокрация като универсален и най-разумен. Митът за Границата беше отново съживен през 60-те години под името “Новата граница”, в случая Виетнам, и се превърна в идеологическа позиция и политическа мотивация за действие. Както посочва Б. Богданов, такива митове “носят парадигмата, чрез която миналото се поддържа като структура в настоящето”¹⁴. Показателна е и констатацията на Хър,

че голяма част от войниците са били до такава степен луди и объркани, че “невинаги знаеха в коя война участват, фантазирайки си тайно за други, предишни войни, за Първата и Втората, въздушни войни на острови, неясни колониални действия срещу страни, чиито имена оттогава са се променили много пъти” (с. 200).

Явното или скрито присъствие на мита, например само като фраза, отправяща към него, играе ролята на скелет, придава смислово единство на мозайката от епизоди. Всички те са изоморфни на един вариант, драматизиращ деградацията на мита за покорителя на нови земи, който сам бива “усвоен” от чуждата земя. “Аз дойдох да опиша войната, а тя изписа мен” – с ирония констатира авторът на “Дописки”. Като основна цел на творбата може да се определи оголването и развенчаването на мита и най-вече на неговата словесна обвивка като главен фактор за жилавата му устойчивост въпреки неприложимостта към конкретния исторически момент.

Проблемът за начина на употреба на езика и ролята му за моделирането на личността съществува и в “Тихият американец”. Той намира израз в противопоставянето на точното, иронично слово на разказвача Фаулър на абстрактното, отвлечено чуждо слово, което “натъкмява образите”, именува по нов начин познатите неща, изкривявайки истинския им смисъл. Взривните материали например, които Пайл внася, носят невинното име “пластмаси”. Словото на разказвача играе ролята на коректив, на точен фокус, който връща яснотата на картината и на образите. Иронията в него служи за разобличаване на дезинформиращата и дезориентираща функция на чуждата реч: “Пайл беше много сериозен мъж и постоянно трябваше да го слушам да ми говори за Далечния Изток, който той бе опознал за толкова месеци, за колкото години – аз. Демокрацията бе друга негова тема на разговор и той имаше категорично и надутото мнение за това, което Съединените щати допринасят за човечеството” (с. 8–9). Словото на повествователя и чуждото слово разкриват противоположни и несъвместими жизнени позиции, което се илюстрира и от невъзможността на двата вида слово да водят диалог, да се поясняват едно друго. Фаулър често разсъждава над своите отчаяни опити “да превъзпита Пайл, да го научи да вижда нещата в дълбочина, т.е. да **тълкува** словото: “... Той дори не чу какво му казах: бе погълнат вече от дилемата за демокрацията и отговорността на Запада. Той бе решил – това аз твърде скоро узнах – да принесе полза не на някое отделно лице, а на една страна, на един континент, на света. Е да, сега той бе в естествената си среда – ще може да преобрази цялата вселена. – В моргата ли е Пайл? – попитах Виго” (с. 15). Резкият контраст между високите идеали на героя и убийствената прозаичност и реалност на неговата смърт внушава наивността и обречеността и на “хуманните” цели, на които посвещава живота си. Съдбата на героите в разглежданите от нас произведения е силно и мотивирано осъждане на определени тенденции в американската култура и категорично внушава необходимостта от внимателно подбиране на средствата и методите за възпитание на младите хора. В борбата за изграждане на съзнателни и отговорни граждани на обществото литературата е на предни линии, нейната социална роля става все по-отговорна. Нравствените качества на човека се изразяват както в делата, така и в думите му. Грийн и Хър недвусмислено показват какво могъщо оръжие е словото и колко съвестно трябва да си служим с него.

Новите идейни и естетически търсения на прозата за вьетнамската война са израз на наболял проблем в американската художествена и критическа мисъл – на проблема за гражданската отговорност и хуманизма на писателя и критика, за неговия дълг към себе си, към изкуството, историята и своя народ. Добра илюстрация на вниманието, което този проблем получава, е книгата на американския писател и критик Джон Гарднър “За нравствеността в литературата”, с която българският читател е вече запознат. Със своята критическа насоченост, честност и болка по пропиления човешки потенциал, с повика си за нов тип художествено и мирогледно мислене американските романи за Виетнам, чийто типичен представител е “Дописки” на М. Хър, продължават демократичните и хуманистичните традиции на американската литература и успешно противодействуват на идеите на възродилите се през 70-те и 80-те години нов конформизъм и консерватизъм.

БЕЛЕЖКИ

¹ М. Herr. *Dispatches*. New York, 1978, p. 51.

² G. Orwell. *Shooting an Elephant and other essays*. New York, 1950, p. 88. (Вж. също: Г. Грийн. *Тихият американец*. С., 1956, с. 3).

³ *Ibidem*, p. 88.

⁴ P. MacInerney. “Straight” and “Secret” History in Vietnam war Literature”. – *Contemporary Literature*, XXII, 2, Spring, 1981, p. 189.

⁵ В. Виноградов. О языке художественной прозы. Поэтика и реторика. М., 1980, с. 123.

⁶ W. Booth. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961, p. 211–234.

⁷ (Вж. см. *Литературна мисъл*, 1986, кн. 6, с. 133).

⁸ Ph. Beidler. *American Literature and the experience of Vietnam*. Athena, 1982, p. 16.

⁹ G. Taylor. *American Personal Narratives of the war in Vietnam*. – *American Literature*, 52, May 1980, p. 295.

¹⁰ M. Bellhouse, L. Lychfield. *Vietnam and the Loss of Innocence*. – *Journal of popular Culture*, 1982, Winter 16 [3], p. 257.

¹¹ P. MacInerney. “Straight” and..., p. 94.

¹² Термин на Ю. Шлерегел. Срв.: Ü. Schlägel. *Vom Selbstgespräch zum Institutionalisierten Dialog zur Genese der bürgerlichen Gesprächskultur in England*. – In: *Das Gespräch Poetik und Hermeneutik*, München, s. 361–376.

¹³ R. Slotkin. *Regeneration through Violence*. Wesleyan University Press, 1975.

¹⁴ Б. Богданов. *Мит и литература*. С., 1985, с. 58.