

**ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ
„НЕОФИТ РИЛСКИ”, БЛАГОЕВГРАД
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА ПО ЛИТЕРАТУРА**

ЛЮБА ПЕТРОВА АТАНАСОВА
докторант на самостоятелна подготовка

**ПРОЗАТА НА ТОМАС ПИНЧЪН.
ИДЕОЛОГИИ. НАРАТИВНИ ТЕХНИКИ**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на образователната
и научна степен „доктор”

Научно направление: 2.1. (Филологии)

Научна специалност:

*Литература на народите на Европа, Америка,
Африка, Азия и Австралия*

РЕЦЕНЗЕНТИ:

ПРОФ. Д. Ф. Н. ВЛАДИМИР ТРЕНДАФИЛОВ
ПРОФ. Д. Ф. Н. КАЛИНА ЛУКОВА

БЛАГОЕВГРАД
2012

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на разширено заседание на Катедрата по литература при Филологическия факултет на ЮЗУ „Неофит Рилски”, Благоевград, проведено на 06. 03. 2012 г.

Дисертационният труд се състои от увод, основна част, заключение и библиография. Основната част съдържа седем тематично обособени глави. Общият обем на изследването е 149 страници, три от които библиография.

Публичната защита ще се проведе на 29. 05. 2012 г. от 14.00 часа в зала 412, на Учебен корпус № 1, ул. „Иван Михайлов” № 66, Благоевград.

Материалите по защитата са на разположение в кабинет 439, Учебен корпус № 1, ул. „Иван Михайлов” № 66, Благоевград.

Съдържание на дисертационния труд:

Увод.	3
Гл. 1. Томас Пинчън – „призракът на американската литература”, биографията му или „смъртта на автора”. . .	11
Гл. 2. Постмодерният герой.	27
Гл. 3. Едипа Маас – между заблудата и откровението. . .	35
Гл. 4. Жанрови стратегии в романа „Обявяване на серия № 49”.	71
Гл. 5. Къси разкази преди „V”.	77
Гл. 6. Първият роман на Томас Пинчън. Между прагматичната реалност и замъгленото четене.	108
Гл. 7. “Gravity’s Rainbow”: нова стратегия на четенето.	130
Заклучение.	145
Библиография.	147

Обект на моето изследване е прозата на Томас Пинчън до романа му „Балистична крива“, тоест до 1973 година (оригиналното заглавие на въпросния е “Gravity’s rainbow”). Следващите му романи, “Vineland” от 1990 г., “Mason and Dixon” от 1997 година, “Against the Day” от 2006 г. и последния – “Inherent Vice” от 2009 год., ще бъдат обект евентуално на следващ етап от работата ми.

Още в самото начало на дисертационния си труд бих искала да мотивирам избора на автора и неговите произведения, през призмата на които, както е видно от заглавието, ще се опитам да изведа основните характеристики на постмодерния роман (а също така и на късния модерен). Вероятно подобно задача звучи твърде амбициозно, а е и доста оспорима, но още сега бих искала да подчертая, че двата основни металитературни термина (единият жанров, другият – литературнопериодизационен) са (при цялото им масирано битуване в литературната наука) неокончателно дефинирани, хлъзгави, а често и доста разтегливи като конкретно съдържание. Имам предвид романа като жанр и постмодернизма като епоха в развитието на европейската култура. Въпреки вече вековното си съществуване и демонстрираната изключителна виталност романът като жанр се оказва толкова гъвкав, толкова приспособим към все по-бързо променящата се културна ситуация, че всякакви опити той да бъде дефиниран, както ни предупреждава и Михаил Бахтин „Епос и роман” (Бахтин 1983:496-535), се оказват или половинчати, или направени с безбройни договорки за изключения от правилото, или направо неуспешни. От друга страна, вече очевиден е и фактът, че именно романът ще се окаже най-устойчивият жанр. Имам предвид съвременната културна ситуация, в която отливът от четенето едва ли се нуждае от доказване. В подобна тотална преориентация към други форми на културна комуникация (извън четенето на книги на хартиен носител и четенето на художествена литература изобщо) именно романът се оказва достатъчно вътрешноподвижен да реагира на острите завой в читателските предпочитания, на генералната промяна на ценностите и на преобърналата се европейска култура.

Що се отнася до термина постмодернизъм, ситуацията е почти същата, да не кажа и по-сложна. Тук ще си позволя да цитирам Ихаб Хасан (Хасан 2000), според когото самият термин `постмодернизъм` съдържа в себе си вътрешни противоречия. Големите трудности при очертаването на неговите граници (и чисто хронологически, и като присъствие на конкретни имена) идват от няколко посоки. На първо място това е фактът, че трудно се дефинират и описват изчерпателно синхронните ни литературни явления. Тоест няма я необходимата дистанция във времето, от позицията на която осмислянето, дефинирането и систематизацията на художествените текстове са далеч по-лесно постижими. На второ място, проблематично е и присъствието на определени автори в „списъка” на постмодернизма поради това, че за някои от произведенията им няма известни колебания, че принадлежат към модернизма, но за други е повече от очевидно, че имат съвсем различна концептуална основа, стилистика и език, т. е. че принадлежат на нещо ново, на нещо, следващо модернизма, което в последно време (вече без особени спорове при цялото разногласие в позициите спрямо него) наричаме постмодернизъм. Ще посоча станалия вече хисторически пример за „Портрет на художника като млад” и „Бдението над Финеган” на Джеймс Джойс.

И така. Защо при цялото множество от автори, сочени като представители на постмодернизма: „(...) и различни автори от Самюел Бекет, Йожен Йонеско, Хорхе Луис Борхес, Макс Бенс и Владимир Набоков до Харолд Пинтър, Б.С. Джонсън, Райнер Хепенстал, Кристин Брук-Роуз, Хелмут Хайсенбютел, Юрген Бекер, Петер Хандке, Томас Бернхард, Ернст Яндл, Габриел Гарсия Маркес, Хулио Кортасар, Ален Роб-Грийе, Мишел Бютор, Морис Роше, Филип Солерс и, в Америка, Джон Барт, Уилям Бъроус, Томас Пинчън, Доналд Бартълми, Уолтър Абиш, Джон Ашбъри, Дейвид Антин, Сам Шепърд и Робърт Уилсън” (Хасан 2000) избирам Томас Пинчън? Подобно предпочитание към американски автор е предизвикано от тъжния факт, че в университетските курсове по западноевропейска литература, поради непрекъснатото редуциране на хорариума, рядко остава време дори за бегъл поглед върху

американската национална литература (с изключение на отделни представители като У. Фокнър например). С други думи изборът ми има до някаква степен и чисто педагогически импулс. Няма да крия, разбира се, и личните си пристрастия към Томас Пинчън. Още в студентските си години, когато за първи път прочетох „Обявяване на серия № 49” безумно харесах романа. Оттогава десетки пъти препрочитам тази книга и винаги, когато затворя последната ѝ страница, у мен остава усещането, че нещо съм пропуснала, че нещо не съм доразбрала (макар чисто теоретически да знам, че няма начин да бъдат намерени окончателни отговори), което е странно, защото подобно усещане нямам нито по отношение на Умберто-Ековите романи, нито по отношение на тези на Вирджиния Улф, нито за тези на френския „нов роман”. Някак все оставам вцепенено вгледана в ръцете на Пасърайн, през очите на Едипа Маас, притаявам дъх и очаквам обявяването на серия № 49.

Наред с вече декларираните вече две основни задачи, ще се опитам паралелно да очертая синхронната на Томас Пинчън ситуация в американската романистика, тоест да очертая контекста, в който се развива неговото творчество, за да мога евентуално да изведа някакви закономерности за постмодерния роман (като през цялото време, естествено, ще подчертавам и особеностите и отличителните характеристики на белетристиката му).

Нека да подчертая още сега, че амбициите на този труд не са да теоретизира постмодерния роман, а да се вгледа в един от знаковите му представители и на тази основа да покаже основните му характеристики. Ето защо настоящият текст няма теоретически да се спира нито на романа като жанр, нито постмодернизма като литературноисторически и културен период.

И само като последен щрих към избора на автор. Томас Пинчън е от така наречените „криещи се автори”, което (независимо дали става въпрос за чисто пазарен трик, или за житейска позиция) безспорно поддържа интереса към личността му.

Глава 1

Томас Пинчън – „призракът на американската литература”, биографията му или „смъртта на автора”

Към началото на осемдесетте години на двайсети век се оформя изключително активна дискусия, свързана с т. нар. „смърт на автора”. Не става въпрос за своего рода литературна смърт, а по-скоро за наложителното освобождаване на всеки текст, носещ името на конкретен автор от авторовото Аз (биографично, стилово, концептуално и пр.). Множество критици смятат, че подобно „освобождаване” от името на автора е наложително, но като че най-репрезентативен в тази посока е трудът на Ролан Барт „Смъртта на автора” (Барт 1968:3).

Значението на подобни съображения е повече от видимо, когато става въпрос за Томас Пинчън. Той успява да изчезне не просто от текстовете си, но и почти буквално. Нито един съвременен автор не е постигал толкова слава и анонимност по едно и също време. Може би нито един съвременен автор не е направил толкова много за създаването – раждането може би е по-точно казано – на нов тип читател, читател, комуто се налага да свърши „поне половината работа”.

Полагането на определен автор, обект на научно изследване, по традиция изисква поне очертаване (ако не задълбочено вглеждане) в житейската и творческата му биография. Когато обаче този обект е Томас Пинчън, подобна задача се оказва повече от трудно осъществима. Преди да се спрем на Томас Пинчън като „автор” – „неговия характер, неговия живот” и, ако това се окаже непосилно, поне „неговия вкус, неговите пристрастия и стил”, нека да поставим акцент върху една постоянна черта в творчеството на американските писатели, която разкрива подчертано недоверие към всякакъв вид биографичност и нарастваща непрязън към публичността (да припомним, че американците ефективно използват масмедии още от началото на 19. век).

Най-вероятно всичко това не представлява никаква патрицианска надменност, аристократична непрязън към популярните медии, а е по-скоро усещане за съдържаност, резервираност, уваже-

ние на уединението, на скромността, даже на свенливостта. Естествено, всичко това по някакъв начин допринася за раждането на определена антипатия към представата за излагане на показ на актуалния авторов живот. Друг мотив, предизвикващ неприязън към прекалената публичност на автора, е възможността този живот да бъде взет, манипулиран и експлоатиран до превръщането му в запомнящ се, лесно продаваем, конвертируем образ. В подобна ситуация обаче смесването и дори подмяната на произведение и авторово биографично аз е повече от вероятно. Или биографията на автора става доминиращото „фикционално произведение”, пред което може да отстъпи (тоест да не издържи на натиска му) дори сам авторът (Хемингвей е приемлив пример за това), в ущърб (или даже до игнорирането) на творческия „живот” (тоест заряда) в/на неговите произведения.

При Томас Пинчън наблюдаваме диаметрално противоположно поведение. Той става известен и напълно невидим в почти един и същи момент (по-невидим дори от „невидимя поет” Т. С. Елиът). Почти никой от „биографите”, познавачите и изследователите на Пинчън не се наема да обясни тази почти пълна абдикация. Видно е обаче, че тя е уникална за контемпоралните/синхронните/съвременните автори. Дори херметично затвореният Самюел Бекет е по-добре познат, по-често виждан и по-често фотографиран от Томас Пинчън (последният факт, при все че изглежда крайно тривиален, е показателен. Има ли друг модерен автор с еднаединствена позната фотография?). „Изчезването” на Пинчън, допускам, има връзка (макар и вероятно индиректна) с неговите произведения, която връзка, надявам се, ще можем да очертаем. Нека преди това обаче, да се опитаме да систематизираме (или поточно да поднесем) малкото известни биографични факти, като през цялото време не забравяме „the fleeing of the Biographied” или бягството на биографирания.

Изключително проблемно е да се очертават биографичните линии около Томас Пинчън, когато литературната история разполага с толкова малко „факти” (при това в този контекст факти задължително изисква кавички, защото много малка част от

споменатите със сигурност бихме могли да квалифицираме като факти в прекия смисъл на думата). Като цяло ще се опирам предимно на книгите на Тони Танер (Танер 1982: 11-20) и на Франк Кермоуд (Кермоуд 1973:72-91). От оскъдните „факти“, с които успях да се запозная, ще избира само онези, които, по мое мнение, са потенциално релевантни по отношение на разглежданите тук произведения на Пинчън.

През 1971 г. в мартенския брой на списание „Плейбой“ излиза най-неглижирият и най-ниско информативният текст, свързан с Томас Пинчън (Сийгъл 1977:168-174). Неговият автор, Джулс Сийгъл (Jules Siegel), който е бил състудент на Пинчън в Корнълския университет през 1954 год., избира някак ненадминатото заглавие „Кой е Томас Пинчън и защо се заиграва със съпругата ми?“ („*Who is Thomas Pynchon and why did he take off with my wife?*“). В статията Сийгъл си припомня някои детайли (странни като избор впрочем, тъй като по никакъв начин не задоволяват интереса на публиката, жадна да разбере нещо повече за „призрака на американската литература“): „Том Пинчън беше тих и спретнат и винаги пишеше съвестно домашните си работи. Изглежда странно, но ходеше на литургии и се изповядваше“. Никаква изненада не представлява информацията, че той бил „много затворена личност“ („private person“). Като вземем предвид някои намекнати във „В.“ Моменти, от значение е твърдението на Сийгъл, че Пинчън се срамувал от зъбите си и си правил болезнена и продължителна дентална реставрация в Мексико. Очевидно за състудента на Пинчън този факт е изключително важен, тъй като според него тези „уродливи секири“ („misshapen choppers“), както подигравателно нарича зъбите на Пинчън, са предопределили живота му и са го оттласнали в неспецифична посока, чиято важност е известна единствено на самия Пинчън.

Друг момент, който, струва ми се, заслужава внимание, е, че майката на Пинчън, която била католичка, имала, ако не антисемитски настроения, то в никакъв случай не се радвала детето ѝ да бъде заобиколено от евреи. Бащата на Пинчън очевидно е бил протестант. В Корнълския университет обаче, както Сийгъл твърди,

Томас е имал приятелка еврейка. Влияние на тази видима религиозна колебливост дава отражение в прозата му – немалка част от персонажите му са със смесена религия. Например Клинт Сийгъл (Cleanth Siegel) само да вметнем, че Сийгъл твърди, че част от героите в произведенията на Пинчън са базирани на него самия) от разказа „Смърт и милосърдие във Виена” („Mortality and Mercy in Vienna”) и Бени Профейн (Benny Profane) от „В.” Са наполовина евреи и наполовина католици. Мистериозната жена, означена като В. В едноименния роман изповядва някакъв странен вид ексцентричен (или поне чудноват) католицизъм.

И последен шрих от статията на Дж. Сийгъл. Последователно в целия си текст той очевидно се оплаква и е подчертано несъгласен от объркаността/заплетеността („complexity”) на „В.”, на което с нарочно писмо Т. Пинчън отговаря: „Защо пък нещата да трябва да са лесно разбираеми? Впрочем тази му реплика доста от изследователите му последователно предпочитат като едно от най-мъдрите неща, които е изричал.

Това е, което може да се каже за биографията на Томас Пинчън. Ако изобщо можем да говорим като за биографични шрихи относно споменатите „факти”. И ако Томас Пинчън е мъртъв за публичното пространство, то със сигурност завещава своите несравними текстове. Неговото „изчезване” заслужава не просто уважение, а даже поощрение и адмирации. При това положение, естествено, спекулациите, свързани с неговото име не спират. Показателни например са опитите (или да ги нарека мълви), че Дж. Д. Селинджър и Томас Пинчън са едно и също лице. По-точно, базирайки се на факта, че появата на сцената на световната литература на Томас Пинчън съвпада с изчезването (или по-точно – с ефективното запазване на мълчание) на Селинджър, че това е той, просто ползващ друго име. Тази идея, или екстравагантна хипотеза, е публикувана за първи път в американското списание *Soho Weekly News*. Особено показателно е, че на тази публикация Пинчън всъщност реагира. С коментар, който бихме могли да наречем ироничен и забавен, изключително кратък. Сякаш намигвайки, със специфичното си чувство за хумор (което критиците

често квалифицират като „черен хумор” и което често обърква читателите) той казва: „Не е зле, продължавайте да опитвате/налучквате!” („Not bad, keep trying!”). Е, без съмнение, мистификациите, мълвите и безумните хипотези ще продължат. Което няма как да попречи на задоволството от странните, забележителни и изключително специфични произведения на Т. Пинчън. Който и да е той и където и да е.

Глава 2

Постмодерният герой

При цялото огромно количество теоретически разработки за типологията на феномена `постмодерна литература`, както и при изобилието на научни подходи към него, до този момент той остава недефиниран (или не окончателно) за съвременната литературна теория. Наборът от критерии, маркери и признаци, по които един текст бива причисляван към масива на постмодернизма, или работи частично, или изобщо не работи.

Най-често сочените като критерии фрагментарност на повествованието, еkleктика, висока степен на плурализъм (или радикалност на плурализма), тотална ирония, мегалитературност, двойно кодиране, колажност, цитатно мислене и пр., дори когато са сведени в единна методологическа система, не са в състояние да обхванат и опишат редица постмодерни текстове, подчиняващи се на тези характеристики частично (а често дори никак).

Другата страна на същия този проблем е, че ако приемем тези критерии като схоластичен инструментариум, то като постмодерни би трябвало да се разглеждат голямо количество текстове от предходни периоди – от Античността, Средновековието, сантиментализма, романтизма, дори някои модернистични. Точно това дава възможност на някои теоретици да допускат, че постмодернизъм в литературата винаги е имало или той се е редувал с други направления, периоди или похвати.

В качеството на главно определящо свойство на постмодерната литература все още се сочи тоталната ирония, заедно с авангардистката художествена техника и нейните прийоми. Това

значително затруднява и разколебава методологията на изучаване на постмодернизма, защото в такъв случай от постмодернистичната парадигма „изпадат“ цял куп класически за нея „сериозни“ текстове, или пък постмодерна се оказва цялата литература (а, ако преминем на по-висока степен на обобщение – и културата като такава, защото трябва да се отчете игровият характер на тази вторична знакова система и формите на нейните взаимоотношения с първичната, т. е. с природата).

Сякаш най-приемлив и научен е парадигмалният подход, който далеч по-точно отразява/представя реалното състояние на нещата. При такъв подход като постмодерна се определя епохата от втората половина на 20. век, а постмодернизмът се определя като художествено направление, адекватно отразяващо взаимоотношенията и световъзприятията на тази епоха. Ориентирите на тази епоха биха могли да бъдат сведени в най-груб план до следното: епистемологическа разколебаност, криза на авторитетите, принцип на липса на йерархии, коригираща ирония (които черти пък дават основание постмодернизмът да бъде очертан като епоха със самотно лице, отличаващо я от предходните).

В такъв случай същностните характеристики на постмодерния текст не би следвало да бъдат търсени само в плана на формата на художественото произведение. Формата на експлициране на идеите може да бъде различна: както традиционна, така и „направленска“, съответстваща на определени договорки и школи (като например „новия роман“) или даже чисто авторска. Важно е да бъдат направени изследвания и в плана на съдържанието – идеологията на епохата, която (разбира се, всеки по свой начин) отразяват писателите на постмодернизма. И фрагментарността, и радикалната плуралистичност, и другите постмодернистични качества могат и да не бъдат налични в стила и формата на постмодерния текст, но задължително са откриваеми в неговата идеология, понеже по същество са носители и изразители на постмодерната чувствителност/световъзприятие. И което е още по-важно – те задължително трябва да бъдат подкрепени сюжетно, сиреч да имат сюжетна мотивировка, свързваща идейната система

на произведението с духа на времето на неговата епоха. По този именно начин – идеологически, а не формално, разбира характера на постмодернизма неговите водещи теоретизатори и изследователи (Ихаб Хасан например). Според него всяка цялост винаги е тоталитарна, а всичко, на което съвременният човек може да се довери след две световни войни и разцвета на тоталитаризма през 20. в., са отделни фрагменти. Жан-Франсоа Лиотар нарича еkleктизма „нулева степен на общата култура на нашето време, когато реалността, помиряваща всичко, в това число и най-противоречивите тенденции в живота и изкуството, е реалността на парите” (Лиотар 1996).

Особен интерес тук представлява проблемът за типологизация на постмодернисткия сюжет. Решението на този проблем значително би помогнало да се прекара по-видима граница между постмодерния художествен текст от непостмодерния и да се идентифицира постмодерният като такъв. Но преди да се пристъпи към търсенето на типичния постмодернистки сюжет, логично и, струва ми се, наложително би било да обърнем поглед към направените вече аналогични методологически изследвания на модернизма. Може би най-близо до въпроса за типологизацията на сюжета като отделна художествена парадигма се е доближил немският литературовед Робърт Вебер. В монографията си „Модерният роман: Пруст, Джойс, Бели, Улф и Фокнър” от 1981 г. (Вебер 1981) той, класифицирайки общата културна картина и доминиращата сюжетна линия на модерния роман, установява, че в модерния роман светът е такъв, какъвто го осмисля субектът и реалността е такава, каквато същият този субект осъзнава. Извън това заключение важен е изводът, че доминиращата тема в модерните романи е не толкова отношението на личността към обществото, но и към самия себе си. На трето място героите у модернистите от една страна са търсеци хора, а, от друга страна, творци на собствената си действителност.

Какви са общите концепти, типове герои и главните теми на постмодерния роман? За текстологичен анализ ще изберем романа на Томас Пинчън „Обявяване на серия №49”. Преди това

обаче – още една договорка. Както всяко епохално художествено явление постмодернизмът – и тематично, и сюжетно – е достатъчно широко и разнообразно явление, поради което всякакви абсолютизации и генерализации, както и категоричността при обобщенията, са неприемливи. Ето защо би било по-подходящо да говорим за тенденции – за характерни, но не абсолютни за постмодернизма типове герои, картини на света и универсалната тема на постмодернистичните текстове.

Главното в случая е, че героят по протежение на целия сюжет остава в пълно неведение за причините и целите на преследващите го сили, а сам себе си, при това с нарастваща сила, той усеща и възприема като безпомощна пешка в разиграваната от някакъв демиург или свръхличност („Магът”), или автор на дадена книга („Ако пътник в зимна нощ”) или книгата като такава („Последният свят” на Кристоф Рансмайр), безличната история („Хазарски речник”) и дори извънземни при (Вл. Сорокин) – игра, чийто смисъл и правила са му абсолютно неизвестни, недостъпни и непонятни (Краснящих, А.: 2007). Именно образът на човека потребител, попаднал на някакво „преследване” от необясними тайни сили и темата за фантомния световен заговор се очертават като централен тип и централна тема за постмодерната литература.

Как да съотнесем темата за Световния заговор с „постмодерната чувствителност”? Изключително разгърната в постмодерния сюжет е схемата на инициацията – превеждането на човека през определен брой изпитания с цел той да осъзнае, да се доближи до разбирането или поне да потърси смисъла на човешкия живот и човешката история въобще. Това изключително силно импонира на постмодерната „представа за света като хаос, лишен от причинно-следствени връзки и ценностни ориентири”. Манията за преследване на човека от историята с вложените в нея човешки закономерности – еволюция, развитие, прогрес – и, следователно – ненадеждността на каквито и да е претенции на човешкия разум да обхване света – именно тази постмодерна идея се оказва магистрална тема в огромното количество постмодерни текстове

(проявава се в един или друг вид и варира в зависимост от авторските цели и художествени постановки.

Точно през оптиката на тази схема на постмодерния герой и заобикалящата го действителност ще разгледаме романите на Томас Пинчън до 1973 год., тоест до „Балистична крива”. Като цяло ще се придържаме към хронологията на издаване на прозата на Томас Пинчън, но с едно изключение. Смятам да започнем не с дебютния му роман „В.”, а с „Обявяване на серия № 49”. Подобно „пренареждане” смятам за удачно по една-единствена причина. Както вече споменах, това е единственият познат на българския читател роман на Томас Пинчън (великолепният превод дължим на Красимир Желязков, а изданието е на „Народна младеж” от 1990 год.). Пак по тази причина на същия роман съм отделила две отделни глави, а на останалите – само по една.

Глава 3

Едина Маас – между заблудата и откровението

„Обявяване на серия № 49” е един от най-брилянтните и, в същото време, един от най-измамните (по отношение на читателските очаквания) романи, писани след Втората световна война (поне що се отнася до полето на американската литература). Това е странна книга, в която колкото повече научава читателят, толкова по-мистериозна става ситуацията. Колкото повече си мисли, че знае, толкова повече знае, че не знае. Моделът на повествованието, тоест жанровата стратегия, може да се отнесе към типа Калифорнийски детективски истории – стабилна романова традиция, към която можем да причислим имената на писатели като Реймънд Чандлър (Raymond Chandler), Рос Макдонълд (Ross MacDonald), Ерик Гарднър (Eric Stanley Gardner) и др. Това обаче е съотнасяне, валидно само на пръв поглед. Фактически „Обявяване на серия № 49” на практика преобръща споменатия детективски модел. В него обикновено се започва с някаква тайна, загадка или мистерия, а с напредването на сюжета тя върви към своето избистряне, благодарение на различни улики, доказателства, прозрения, сглобяване на пъзли и т. н. От страна на разследващия (обикновено главният

герой, без значение дали става въпрос за детектив, частно ченге, агент, таен агент, копой или непрофесионалист, дирещ отговори поради факта, че въпросната загадка е пряко свързана с неговото битие или това на негови близки). В детективския роман сюжетът (респективно книгата) задължително изисква тотално и неподлежащото на съмнение (и от страна на разследващия, и от гледна точка на читателя) разкриване на всички детайли около случая – извършител(и), мотиви, точно описание на последователността на действие и т. н. Когато става дума за романи серия, във всички случаи те се организират около общ главен герой – Холмс, мис Марпъл, Мегре, Еркюл Поаро, Авакуум Захов (ако трябва да посочим и пример от българската литература), които разследват отделни (почти винаги несвързани помежду си) казуси, които обаче с края на романа биват разрешени. Точно обратният модел наблюдаваме в романа на Т. Пинчън – в началото тръгва от обикновен калифорнийски ден, който не задава и не предполага никаква мистерия, който обаче постепенно ще прерасне в задълбочаващо се объркване и непрекъснати съмнения (отново и за главната героиня, и за читателя). До момента, в който разбира, че е посочена за изпълнител на завещанието на голям калифорнийски магнат, Едипа Маас няма никакви допирни точки с професии, занимаващи се с разследване. За внимателния читател (ако трябва да бъде поискрана, за такъв, който вече познава романа) няма как да убегне фактът, че още в първото изречение на романа Томас Пинчън като че леко намигва, предупреждавайки, че всичко, което ще се случи нататък може и да не е съвсем наистина.

От тук насетне по протежение на цялото повествование главната героиня, играейки ролята на изпълнител на завещанието на Пиърс, ще попада на все повече и повече следи и доказателства за съществуването на тайна ъндерграунд анархична организация на име „Тристеро”, водеща началото си (по всяка вероятност) от европейския 13. век, която се противопоставя и бойкотира (или поне се опитва) на всички официални пътища на комуникацията и е изградила свой собствен, абсолютно непробируем, код/система на комуникация. Но Едипа никога няма да бъде сигурна какво

точно е открила – реално съществуваща организация, дали не е жертва на гигантски заговор (или шега), или пък, в крайна сметка – дали всичко това не са прекалено витални халюцинации плод на собственото ѝ съзнание.

Като споменах средна възраст, показателна е пестеливостта на Томас Пинчън по отношение на биографиите на персонажите. Не мога да се сдържа да не направя паралел със собственото му битие в публичното пространство. Както Томас Пинчън е просто едно име от корицата на странните си, загадъчни и предизвикващи обръкване романи, така и Едипа Маас е изцяло онова, което прави, т. е. разследването на наследството за Пиърс.

Да се върнем на навика на Томас Пинчън да заблуждава (или да си играе с) читателя. Вече отбелязах, че в произведенията му един от основните похвати за подобно въвеждане в заблуждение са имената на героите. Естествено, започваме с Едипа Маас (*Oedipa Maas*). Що за име е това? Със сигурност е извън границите на нормалното, правдоподобното и приемливото именуване. Голямата част от критиците приемат името като символ или като знак, препращащ към друго. Едипа се приема като женски вариант на Едип, който, от своя страна, е разплел загадката на една от първите големи детективски истории в западната литература. Но, поставен пред голямата загадка, Едип всъщност трябва да разследва въпрос, свързан със собствените му родители, отцеубийство и инцест, което по никакъв начин няма връзка с Едипа Маас. От друга страна, Маас може би води към `mass`. Втория закон на Нютон за движението, където *mass* е термин, обозначаващ величината инерция. Това обаче също по никакъв начин не може да бъде отнесено към персонажа. При Томас Пинчън значещи имена от типа, какъвто сме свикнали да виждаме в литературата, няма (има предвид класическия тип значещи имена – Кихот, Росинат и Панса на Мигел де Сервантес и под.). Много показателно е мнението на критика Тери Цезар (*Terry Caesar*), който с повече от доловима шеговитост казва „*Oedipa my ass ... she is not Oedipus at all*”, т. е. Едипа ли? На куково лято! Тя изобщо не е Едип!” (Танер 1982:60). Същият предлага, че, що се отнася до именуването на персонажите

на Пинчън, нищо не трябва да изненадва – нито ако е прекалено диво и невероятно, нито съвършено недодялано или откровено глуповато, повечето от имената при Пинчън са такива. Той вероятно подкопава или се присмива на традицията на „значещите имена” в художествената литература. По негласна договорка читателят е свикнал да очаква да открие персонажа зад или в неговото (или нейното) име. В реалистичната литература, както и в живота, името идва, за да сигнифицира реален човек, уникален в своите персонални характеристики. Това протича с твърде здрава и устойчива представа за неповторимостта на всеки човешки индивид. И тази традиция е дълговечна за човешката култура. Пинчън я взривява. Характерите и идентитетът не са стабилни в неговите романи; странните (слабо казано) имена, които дава на своите персонажи, трудно биват „четени” като значещи; често, ако все пак приемем, че е спазвал литературната традиция, са така контаминирани, че отново не означават абсолютно нищо (какво общо изобщо да търсим между Едип и Нютон?). Предполагам при Пинчън имената на персонажите са малко значещи, по-скоро като шеговито намигване или жест на някакъв велик комик, твърдо застанал срещу тираничната традиция за даване на имена. Той показва, че човекът всъщност е субект, подчинен на авторитета на кръщаването, т. е. как цялото общество всъщност може да упражнява своята власт върху индивида именно чрез даването на име (има предвид, че всеки човек бива наречен по определен начин преди да може да говори и осмисля значенията на думите). Като автор на художествени произведения, естествено, той е принуден да удостои персонажите си с някакви имена, но той го прави по такъв начин сякаш саботира конвенциите на методите на именуването. Връзките между индивидите (персонажите) и техните имена са преднамерено проблематизирани и окарикатурени в текстовете на Пинчън. В това отношение читателят (и евентуалният анализатор) са отишли отвъд преките и метафоричните значения на имената. Къде е това отвъд обаче? Някъде на друго, неизвестно място.

Цялото това множество от обекти, които са твърде заети със себе си и собствените си паранои по някакъв начин загатва какво ще се случи от тук насетне. Всички мъже, които могат (или трябва) да помогнат на Едипа Маас, сякаш отстъпват или се размиват по един или друг начин – чрез фантазии, лудост, халюцинации, някакви лични техни вселени, в които няма място нито за помощ, нито за каквито и да е по-нататъшни връзки.

Да изложим всички сблъсъци на Едипа с многобройните следи, които, изглежда, „разцъфтяват” пред нея, докато тя преследва своите желания да узнае, едва ли е необходимо. От изображението на странен пощенски рог със сурдинка в дамската тоалетна до детайлните академични реконструкции и теории на професор по английска литература, Емъри Борц (Emory Bortz), знаците и следите изглеждат повече от достатъчни, сочат в определена посока, на пръв поглед се съгласуват и, вече заедно, водят до някакъв отговор. В действителност това става част от проблема на Едипа – тези знаци са прекалено очевидни и сякаш се подреждат твърде лесно и твърде правилно. Което отново е съмнително. *„Ако зад онова, което тя щеше да нарича „Системата Тристеро” или често (като някое тайно название) само „Тристеро”, стоеше целта да бъде прекратено заточението ѝ в нейната кула, в такъв случай отправната точка логически трябваше да се търси в изневярата с Мецгър. Логически! По-късно може би най-много щеше да я тревожи именно това логично заключение. Сякаш (както бе предположила още в първата минута в Сан Нарсисо) навсякъде около нея се разкриваше някакво откровение”* (стр. 49). Да подчертаем **сякаш!** Едипа всъщност става някак чувствителна и „виждаща” (веднага след motelската изневяра с Мецгър), но никога не може да бъде сигурна какво точно е поднесено пред новата ѝ чувствителност. Тя може би „приема” някакви следи, знаци, но въпросът е кой ѝ ги изпраца.

Част от критическите прочити на романа го обглеждат като недвусмислено религиозен. Това, което се случва с Едипа например, може да се разглежда като препратка към някои моменти от житието на Дева Мария. Да се върнем отново на „Трагедията на

куриера” – там след няколко ужасяващи сцени един полудял персонаж на име Ерколе (Ercole), първоначално описан като „симпатичния интригант” (стр. 68), който току-що е изтезавал някого (Доменико) до смърт (*изобретателни действия като: връзване с копринени шнурове; промушван с кинжал; кастрация; изваждане на езика с клещи и размахването на езика, забоден на рапира ... и всичко това, „... съпроводено от писъците и беззичните опити да произнесе молитва към бога ...*” на жертвата (стр. 70)

Контекстът изопачава религиозните слова, но това е може би превъртане, което е пряка рефлексия от преобръщането на Петдесетница, което (евентуално) книгата намеква. Едуард Менделсън (Менделсън 1978:37) отбелязва, че 49 всъщност трябва да е сакрално число, защото това именно е седмата неделя след Великден, но идва през гръцката традиция като 50. На края на книгата, когато ръцете на аукционерът са разперени „*като жрец от някоя древна цивилизация*” (стр. 171), моментът е сякаш точно като моментът преди откровението на Петдесетница, когато всички трябва да бъдат откровени и да разбират Правата Истина.

Ако погледнем всичко това като реален исторически феномен, трябва да отбележим съществуването на някаква скрита ъндърграунд система на „обезнаследените”, които „*Особено много наблягат на секретността, на доброто прикритие и камуфлирането на опозицията като преданост*” (с. 163) и които имат таен метод на комуникация, която дава възможност на много „изолирани” (в Америка тяхното число е огромно) да се свързват помежду си. Тази система е „Тристеро” може да не се окаже никакъв агент на смъртта и предвестник на Бог знае каква Петдесетница, а по-скоро вид протоанархична група, към която романът на Пинчън декларира съчувствие, състрадание, а, защо не, – и симпатия. Основателят на „Тристеро” все пак е „*човек умопобъркан или може би истински бунтовник, а според някои – просто изкусен мошеник*” (155). Романът отново не дава отговор – ако читателят (и Едипа) иска да приеме историческия прочит на фактите и следите, логическата нишка (подобно на инферналната

интерпретация) ще се корени в нещо, тънещо в тотална двойственост и съмнителност. Окончателен отговор няма.

Глава 4

Жанрови стратегии в романа „Обявяване на серия № 49”

Един друг интересен въпрос, свързан с всичките романи на Томас Пинчън, е този за избора на жанрова стратегия. Ситуациите на избор са фактически присъстващи (а често и доминиращи) във всеки от романите му. При това става въпрос за една особена ситуация на избор, в каквата са поставени персонажите му (това не е нещо ново за художествената литература), но и читателят, комуто се налага да намери и да избира своя собствена стратегия за прочит между наличните. Нека като илюстрация на това твърдение се обърнем към романа „Обявяване на серия 49”, на различните равнища, на които са откриваеми постулати за принципната невъзможност за еднозначна интерпретация.

Но опитът моделът му да се опише с тяхна помощ е изложен на почти сигурен провал, защото играта с тях и постоянното им смесване непрекъснато се съчетава и с тяхното травестиране (което, от своя страна, често води и до трудности при тяхното ясно разпознаване). В резултат опитът да се прочете романът „Обявяване на серия №49” в рамките на един или друг жанров дискурс се сблъсква с едно разочароващо откритие: той не е нито детективски, нито готически, а още по-малко исторически роман. Така замисълът за историята на организацията Тристеро се строи на принципа на дискурса, имитиращ историческия, а историята е реална (епизодите от Първата и Втората световна война; обясненията за причините, довели до Студената война и др.), преминаващ бързо от history към story. Това, от своя страна, постига нещо от типа на статуса на анекдота. В резултат от това не просто се пародират „представите за световната история в американската масова култура, но и се обозначава възможност за нова интерпретация на историята в рамките на постмодерната епоха с нейните представи за „край на историята”. Привидно двата типа история в романа са принципно различни, но вътре в романовото

пространство, се оказват доста близки: те не приближават читателя към истинския смисъл на събитията, така, както с финала на книгата търсенето на истината от страна на Едипа Маас, стремяща се и почти успяла да възстанови историята на организацията Тристеро, всъщност не се прекратява.

В съвременната културна епоха именно наративният модел е най-важният, най-вече защото съществуването на няколко модела регламентира отсъствието на каквото и да било единство на историята и демонстрира, че Историята може да бъде единствено множество истории, които в случая почти се сливат с митовете, погубвайки всички критерии за обективна реалност. От такава гледна точка романът на Томас Пинчън може да бъде прочетен като книга за „сложността на човешките действия, чийто смисъл или се поражда от собственото ни съзнание, или остава недостъпен за разбиране”.

Развитието на тази идея предполага възможността за автора и за използването на готическия и детективския жанрови кодове. Привидно напълно противоположните стратегии на детективския (да се достигне до абсолютната истина) и на готическия (да се убедим в непознаваемостта на тайните на битието) роман в съвременната епоха вече се оказват не така еднозначно противопоставени. Детективът се трансформира, все повече сближавайки се с готическите романи, като признава наличието на различни версии на битието; като установява, че е невъзможно от хаоса на обкръжаващия свят да се построи цялостна и единна картина на човешкото съществуване. Обръщайки се към готическия роман, Пинчън разиграва не само неговите световъзприемателски концепти/постановки, но и неговите художествени специфики. Авторът ползва елементи, характерни както за европейския готически роман (въвежда фигурата на злодея, използва хронотоп, в който времевите граници могат да обхващат период от няколко години до няколко столетия, психологизация на повествованието чрез изследването на чувството на страх), така и за американския вариант на този жанр (отсъствие на традиционните „готически” маркери в описанието на мястото на действие,

интерес към измененията на формата на съзнание, мотивът за застрашените установени порядки). Освен това Пинчън въвежда архетипните за готическия наратив разпад на семейството, търсене на смисъла на съществуването, относителността на човешкото познание, невъзможност да се даде еднозначен и окончателен прочит на случващите се с героите събития, при което дори ги пародира, разрушавайки структурата на готическото повествование.

На равнището на жанрообразуването аналог на такава неясна система се оказва жанровият канон – на детективския, историческия или готическия роман. Избягването отвъд границите на подобен канон, изборът на комуникативен процес на читателска рецепция на предлагания жанров модел се оказва условие за преодоляване на статичност на собствената художествена парадигма. Оставяйки зад себе си правото на избор на жанрова стратегия, Томас Пинчън не просто постулира висока степен на творческа свобода, възможност за преосмисляне и преодоляване на идеологическите стереотипи и художествените канони, но и активно въвлича в ситуация на избор своя читател. Дава му право на такова. А подобно право стимулира у читателя творческо изражение и разширяване на границите на субективния читателски опит.

Глава 5

Къси разкази преди „В”

Първата публикувана творба на Томас Пинчън е „The Small Rain” (в The Cornell Writer, 6 март, 1959). Още в този разказ може ясно да се доловят типове, темите и дори атмосферата на по-нататъшните му, зрели романи. Главният герой Нейтън Ливайн (Nathan Levine) постъпва в армията. Той е разквартируван в някакво напълно безлюдно, запустяло парче земя, някъде в Луизиана, в центъра на нищото. И това всъщност му харесва. Допадат му инерцията, мудността, повторението, най-вече се наслаждава на факта, че не му се налага нито да мисли, нито да чувства. В по-късните работи на Томас Пинчън подобно грижливо предпазване от чувствата става една от доминиращите и повтарящи се характеристики на персонажите. Всъщност няма да бъде преувеличено,

ако обобщим, че в огромната си част персонажите на Пинчън не изпитват чувства – сексът, интимните връзки и дори съвместното съжителство между тях приличат по-скоро на негласни договори, отколкото на каквато и да било емоционална обвързаност.

Следващата творба на Пинчън е „Mortality and Mercy in Vienna” („Смърт и милосърдие във Виена”), публикувана в пролетния брой на Epoch, брой 9-и през 1959 г. Много наедно обобщено, разказът представя едно парти във Вашингтон (първото от много подобни партита в прозата на Пинчън, партита, които неизменно се изродяват и прерастват в насилие и хаос), в края на което един странен индианец от Онтарио на име Irving Loon (Бруинг Луун) започва да изколва останалите гости, дошли преди него, и да ги яде. Представена по този директен начин, идеята на разказа може да изглежда отражение на болно (много болно) чувство за хумор.

В случая на Сийгъл партито преминава през различни фази. Той действа като „*father confessor*” (отец изповедник) на „*the whole host of trodden-on and disaffected*” (цялото множество от потъпкани и отчуждени): той изглежда „*compassionate*” (милостив, състрадателен) и слуша, докато хората му излагат своите „*synapses and convolututions which should never have been exposed ... the bad lands of the heart*” (криволици и завои, които никога не би трябвало да бъдат разкривани ... потайностите на сърцето). По някакъв негов си начин той им дава „*absolution or penance, but no practical advice*” (опрощение на греховете, изкупление, но не и практически съвети). Красноречието на Къртц е лишено от практически съвети, Марлоу е по-прагматичен. В моментите, в които се опитва работата му да бъде позитивна, приложима, възстановителна:

Такова чувство или състояние (или подобно на него) имат доста от героите на Пинчън. И най-важното – този индианец има много силни „*paranoid tendencies*” (параноидни наклонности) – това е и първият път, в който думата параноя се появява в текст на Пинчън, но в последващите го текстове (не говоря само за романите) параноята ще се превърне в един от постоянните и най-важни негови концепти. В случая с племето оджибуе тяхната па-

раноя може да доведе до Windigo psychosis, която, най-наедно казано, ги довежда до идентификация с някакво свръхестествено същество – the Windigo – което се храни с човешка плът, като по този начин прави от тях “*frenzied cannibals*” (обезумели канибали), които най-напред “*gorge*” (се натъпкват) със собствените си “*immediate family*” (най-близките си роднини), а след това започват да поглъщат хората наоколо. По няколко сигурни белези Сийгъл осъзнава, че Бруин Луун е много близо до тази Windigo психоза, която е само на една крачка от преливането си в унищожително насилие и канибализъм. Това наистина довежда до момент на откровение за Сийгъл.

Той има силата да спаси цялата група, множеството, но той е загубил своя интерес и загриженост към тях, мислейки “*should tell all these people to go to hell*” (трябва да каже на всички тези хора да вървят по дяволите). Фактически той точно там ги и изпраща. Сийгъл ненадейно вижда Бруин Луун да зарежда пушката и осъзнава, че масовото избиване ще започне всеки момент. Сийгъл буквално се парализира. После осъзнава, че има само минута да вземе решение или действа: “*Then, realizing he has about sixty seconds to make a decision*”, неговата същност се разделя на две, взаимно противопоставени една на друга половини: Макиавели същността и йезуитската същност. Благородната страна на неговото Аз осъзнава, че има само един възможен изход.

Подобна коравосърдечна незаинтересованост е знак за човешката способност да се дехуманизира. Сийгъл допуска неговото стадо да бъде унищожено, но в същото време, докато стадото бива поглъщано, той разрушава и човешката си същност, която бива лишена от каквато и да е хуманност и филантропия. Сатаната не може да прогони Сатаната, това е неговият човешки край. Бруин Сийгъл не е просто пример за пропаднал лечител, за лъжлив пророк. Той е едновременно репрезентация на едно общество, което приема (и даже топло прегръща) „моралност”, която непрекъснато повишава стойността си, но напълно е забравило състраданието и милосърдието.

Разказът “Under the Rose” („Под розата”) е публикуван през 1961 г. в третия брой на Noble Savage, по-късно е преработен и става трета глава на романа „В.” Както това става видно и в по-късните му романи, Пинчън (но тук е за първи път) демонстрира друга трайна характеристика на авторския си почерк, а именно – способността си да реконструира историята за свои цели (удивителен обseg на тази му способност ще намери място в „Балистична крива”). Разказът е съсредоточен в събитията от 1898 год., когато е и връхната точка на конфликтните отношения между Англия и Франция, които пък рефлектират и дават резултат в Съглашението от 1904 год. Въпросните взаимоотношения заплашват да прераснат в международни сблъсъци и конфликти, което е много характерно за периода на късния империализъм, и което може да се разчете като знак за избухването на Първата световна война.

Вероятно същото можем да кажем и за Пинчън. Пропентайн е един от многото персонажи на Пинчън, който е притеснен и разсъждава над проблемите за живота като спасител:

Всички правила на Стария свят са си отишли. Сега са само Те. Или, по-точно То. Влезли сме в ерата на модерното живеене, дехуманизирано, роботизирано, без морални и каквито и да било етически правила и устои.

Още две произведения на Томас Пинчън ще спомена, макар те да са писани по-късно, след романа „В.”

На първо място това е “The secret integration”, публикуван в Saturday Evening Post, 237 от 19 декември 1964 год., отнасящ се до група момчета, под предвоначеството на Грувър Снод (Grover Snodd), който се е отдал на различни опити за саботиране на местната фабрика за хартия или училището. Момчешката банда се е нарекла себе си ”Спратак” (Spartacus), по името на филма. Да припомним, че доста от персонажите в произведенията на Томас Пинчън ровят в боклуци, сметища и подобни в търсене на следи и доказателства за нещо.

Краят на разказа представя пред читателя и края на фантазията, края на бунтарството и, може би, края на невинността за младежката група. Децата се сблъскат с отвратителната реалност

на предразсъдъците на възрастните в собствените им удобни и осигурени домове. Но този тип градски пространства, построени от човешка ръка и изпразнени от съдържание ще срещаме и в другите произведения на Пинчън, защото по един или друг начин въставането срещу „херметически затворения свят на възрастните” продължава и трябва да продължи.

Една журналистическа статия на Томас Пинчън “A Journey into the Mind of Watts” е публикувана в New York Times Magazine от 12 юни 1966 г. Тя представлява изследване на гетата в Лос Анджелис, където има размирици. Може би предвидимо, Пинчън е привлечен от Watts Towers, които представляват кули, изградени от боклуци (в буквалния смисъл на думата) от италиански емигрант на име Simon Rodia, който посвещава целия си живот на своите странни конструкции

Глава 6

Първият роман на Томас Пинчън. Между прагматичната реалност и замъгленото възприятие

Макар, че е получил много положителни отзиви, първият роман на Томас Пинчън, “V.” (март, 1963 год.) не се оценява високо от критиците. „V.” е като „главоблъсканица, която, разгадана веднъж, никога повече не занимава ума” според коментара на Робърт Склар (Sklar 1967). Дори и такъв напълно отдаден на Пинчън ентузиаст като Едуард Менделсон, позовавайки се между-временно на „Одисей” на Джеймс Джойс, вижда „V.” просто като „(...) прекомерно задълбаване в една проста идея”, която най-общо определя като „победа на неживото над живото” (Mendelson 1978). Че това е основната идея на романа, не би следвало да имаме никакви съмнения: дори самата дума „нежив” се среща толкова често (около пет пъти на страница), че човек е склонен да се разколебае дали това е наистина „главоблъсканица” за разгадаване. Подобно „разчитане” на романовата идея обаче е прекалено повърхностно. Повече от очевидно е, че освен това там определено се случват доста неща и повечето от тях не бихме могли да съберем в рамката на „победата на неживото”.

Още в този роман Томас Пинчън демонстрира изключителната си склонност към игра с читателя. Във „В.” се забелязва наличието на отзвук, пародия и препратки към много други жанрове и писатели. Шпионски романи, приключенски романи, исторически и политически романи, романтични и порнографски или извратени романи. Могат да се открият и „следи” от Джозеф Конрад (Josef Conrad), Лорънс Дарел (Lawrence Durrell), Ивлин Уо (Arthur Evelyn St. John Waugh), Херман Мелвил (Herman Melville), Хенри Адамс (Henry Brooks Adams), Натанаил Уест (Nathanael West), Джуна Барнс (Djuna Barnes), Уилям Фокнър (William Cuthbert Faulkner), Дашиъл Хамет (Samuel Dashiell Hammett) и много други писатели, както и книги като „Златната клонка” на Джеймс Фрейзър и „Бялата богиня” на Робърт Грейвс. Подобна повествователна стратегия лесно може да се интерпретира като умно колежанско упражнение, но и да се схване като „черен хумор”, към която категория Пинчън често е отнасян. Този тип разказване може да се определи като „букет от записки” (Mellard 1989), обхващаш доста широк диапазон, както самата книга обхваща (по исторически признак) – периода от края на 19-и век, а по географски обхваща няколко континента. Като допълнение Пинчън внася голяма доза научни факти, особено от областта на физиката и технологиите, а последният ефект съвсем не е елементарен. Настроението може да се промени от истински фарс (а Пинчън освен всичко останало е и изключително забавен писател) в елегична тъга; от страх от Апокалипсис до прозяване на Божествена надежда; от сцени на смразяващ дъха ужас до абзаци, наситени с реалистични картини, които го превръщат заслужено в един от най-поетичните автори. Така че „В.” може да се разгледа и по различен начин (не като загадка, която да разгадаеш и веднага след това да забравиш), не само като протяжно дълбаене в една и съща тема.

Романът „В.” започва с конкретна дата, „*Бъдни вечер, 1955 г.*” (стр. 5), и веднага представя Бени и неговия режим на съществуване на „*размотаващ се пумпал*”. Той съвсем не е Спасителят, от когото светът се нуждае. Кой или какво и как може да „спаси”

света е една от ключовите теми в произведението на Пинчън, което, освен че съдържа отличително историческо измерение, е също така пропито с религиозни теми (макар и по-слабо доловими). Темата за „спасението“ се появява на всяко ниво – от пиянски пир до планета, която изглежда е на път да се самоунищожи. Темата се разкрива и в образа на Бени Профейн. Неспособността му да общува, да обича, отстъпването на човешките чувства на заден план, за сметка на самосъхраняващо безразличие. Тази тема е основен фокус в един важен разговор между джаз музиканта МакКлинтик Сфиър (McClintic Sphere) и приятелката му Руби (Ruby):

Темата за „откачане и укротяване“ (flip/flop) присъства в творбата на Пинчън от самото начало. Както е отбелязано, „охладня“ може да е удачен начин да представиш един прогресивно нехуманен свят, но поведението вътре в него, отричането на любовта, чувствата, съпричастността, допринася за тази антихуманност. Това представлява „укротяването“. Преходът към „откачане“ обаче е двусмислен. Това е жаргонна дума със значение „лудост“. Така че, както Руби казва, в един охладнял „укротен“ свят трябва да полудееш, за да обичаш, но лудите често вършат глупости, а много луди на едно място могат да доведат до разруха. „Правете любов, а не война“ гласи популярният лозунг от 60-те. Проблемът тук е, че откачиш ли веднъж, има голяма вероятност да правиш и любов, и война. Няма поговорка, която да гласи до какво може да доведе лудостта. Има ли при това положение по-логична реакция на „укротяването“ от „откачането“? Съществува ли нещо между двете крайности, което да не води право към същата загуба на човещина?

Старите митове вече не са актуални: те вече не играят значима роля в очертаването и в издигането на „ешафод“ около съвременния свят (тук може да вмъкнем примера от първа глава, в която моряк на име Плой бива прехвърлен от американския кораб „Скафълд“ в миночистач, наречен „Импулсивен“ (прехвърляне, което може да е израз на желанието за промяна в начина на живот в съвременния свят). На тяхно място се появяват временни и пре-

ходни импровизации, които използват ефирните детрити (неживи органични вещества) на модерната улица. Привилегированите йерархии на значение и интерпретация на миналото трябва да бъдат оставени, а вместо това трябва да се вгледаме в пренебрегнатите теми на съвременния свят и да потърсим нови източници на смисъл (евентуално и такива, които говорят с Божия глас). Когато свалим всички ограничения, ще открием нещо ново и възродено. Може би, но не е сигурно. Междувременно в разпадащия се, саморазглобяващия се, влошаващ се свят, който Пинчън описва в романа си, за нас, е ясно, че никой не притежава това, което Фаусто Маижстрал желае за дъщеря си: „(...) *едно човешко сърце и мир в душата. За това си струва да се помолиш.*”

За това си струва да се помоли всеки един от нас.

Глава 7

“Gravity’s Rainbow”- нова стратегия на четенето

Десет години след публикуването на дебютния роман „В.”, осем след „Обявяване на серия № 49” излиза и третият голям роман на Томас Пинчън, “Gravity’s Rainbow”. Вече стана въпрос за евентуални начин, по които би могло да се предаде заглавието на романа на български. Смятам, че най-удачният вариант е „Балистична крива”.

Романът има изключително голям обхват, може да бъде наречен една от „трудните” за четене книги, необичаен е и като структура, и като съдържание. По страниците му бродят над 400 персонажи, даже по-точно би било да кажем имена, защото в голяма част от случаите онтологичният им статус е радикално несигурен. Част от тях са ясно очертани, други са по-скоро загадъчни, а трети – направо неразрешими загадки.

Наред с персонажите трябва да отбележим и голямото количество сюжетни линии, или по-скоро нишки, като водещата измежду тях (ако изобщо можем да говорим за подобно йерархизиране) или поне най-ясно разграничимата е свързана с военнослужещия Тайрон Слотроп (Tyron Slothrop), чиито сексуални постижения (или да ги нарека схватки) в Лондон по време на

войната по тайнствен и необясним начин винаги съвпадат с местата, на които падат ракети В 2.

Други централни (пак с договорки за йерархизирането) персонажи са гениалният инженер конструктор на ракети Капитан Блицеро (Captain Blicero), Франц Поклер (Franz Pokler), който работи с ракетите, но тайно се надява да успее да освободи съпругата и дъщеря си от концентрационен лагер, Чичерин (Tchitcherine), интелигентен съветски офицер, който покрай останалите неща се опитва да научи на латински малограмотно племе в Централна Азия, Ензиан (Enzian), негов полубрат, който е лидер на черни командоси (Shwarzkommando), изгнаници в Германия от Югозападна Африка, които се опитват да открият тайните на ракетите и които, както изглежда, имат силна склонност към самоунищожение.

Всички тези персонажи и сюжетни нишки ту се пресичат и преплитат, или разклоняват и отдалечават, но по някакъв начин зад всички тях остава полувидим, в светлосенки сюжестът за откритието на германски химик от 19. век Кекюл вон Страдониц (Kekul von Stradonitz). Той изобретил бензолов пръстен, който е в основата на производството на молекулярната структура на пластмасата и, в края на краищата – на ракетостроенето.

Целият роман е наситен с техническа и научна информация, която е привлечена не толкова с научно информативна цел, колкото с определен мотив – да демонстрира как науката и технологиите продуцират свои собствен вид хора, да ги наречем предани нейни поклонници, които имат свое особено съзнание (или липса на такова в хуманния смисъл на думата). Всъщност обхватът на съвременното научно познание е повече от забележителен, романът поднася експертна информация – от математика, химия и балистика, до класическа музикална теория, киноизкуство и комикси. Текстът създава натрапчиво усещане, че модерният свят е стигнал онази точка на развитие и насищане с бюрократизъм и дехуманизирание, в която човешкият живот все повече се превръща в безлична рутинa (това е скрито позоваване на Макс Вебер, и неговия израз "the routinization of charisma", който е цитиран два пъти; което Едуард Менделсън за първи път отбелязва). Освен това множе-

ство автори са скрито или явно цитирани, или към тях има препратки, алюзии – Мелвил, Конрад, Фокнър, Емили Дикънсън, Уитман, Рилке (критиката му), Борхес (който винаги е изключително важен за Пинчън, но в този роман за първи път е назван) и мн. др. Освен това Пинчън е създал роман, който е едновременно великолепа исторически проза на нашето време и, от друга страна – най-важният текст след Джойсовия „Одисей” (пак по мнението на Едуард Менделсън).

Романът „Балистична крива” предлага пример за нов тип модерно четене. Читателят е поставен в ситуация, доста различна от тази на класическия роман – на него не му е предоставено удобно и сигурно придвижване от някаква идеална празнота на смисъла, която постепенно да се запълва, насища до окончателното си изпълване със задоволяващо любопитството значение. Можем да кажем, че читателят по-скоро е въввлечен в процес, в който възприемането или долавянето могат да доведат до ново объркване или дори до пропадане на смисъла. Често очевидните на пръв поглед заключения се превръщат в прелюдия към последващи, още по-големи обърквания. Колкото по-големи и непреодолими стават подобни препятствия в романа, толкова и очевидно, че точно това е част от неговата същност. Романовото повествование тече така, както модерният човек живее – с обрасване на нови значения около думите, допълване с все повече възможни интерпретации и, в крайна сметка – с невъзможност нещо или някой да бъде разчетен окончателно и недвусмислено.

Читателят става свидетел на един карнавал – Карнавалът на модерната чувствителност, който романът представя.

Всичко това рефлектира върху рецепцията на текста и изобщо до ситуацията на четене. Казано най-наедно, романът разиграва две свързани, непрекъснато събиращи се и раздалечаващи се единици – ракетата и персонаж на име Слотроп. Слотроп е изцяло обсебен от идеята и непрекъснато прави опити да открие начина, по който е конструирана ракетата, но в процеса на самото разследване всъщност се отблъсква от нея. Нещо подобно прави и самият роман – той непрекъснато се разединява и после отново се

събира в себе си, правейки опитите на читателя да го четат по традиционния начин абсолютно безуспешни. Читателят, подобно на голяма част от персонажите, постоянно опитва да открие дали някъде изобщо има текст, скрит в изобилието от отпадъци *“text within the waste”*, или да установи че зад играта всъщност има друга игра *“game behind the game”*.

Читателското възприятие на моменти е в прекия смисъл залято и напълно блокирано от непоносимото количество следи и доказателства, от множеството възможни интерпретации и евентуални обяснения. Невъзможни да бъдат удържани, да не говорим за логическо сглобяване в единна цялост. Самото четене на романа се превръща в параноичен акт, постоянно разпадащ се под натиска на усещането, че никога няма да достигне до момента на постигане на единно възприемане, никога няма да дойде моментът, в който книгата ще се събере в една рамка; усещането за двусмисленост и неопределеност непрекъснато нахлува и разстройва акта на четене. Читателят се колебае между Системата и Зоната; постоянно се люшка между параноята и антипараноята, като постоянно изпитва върху себе си две противоположни обяснения за нещата – всеобхващащия сюжет за смъртта и опасността от подхлъзване към очевидно случайните остатъци от всякакви възможни логически разрешения на отделните въпроси. Тези възможни отговори обаче биха могли да обяснят само късове от текста, никога цялостния текст.

Заклучение

В книгата си „Изкуството на романа” Милан Кундера (Кундера 2007:25) в частта „Охуленото наследство на Сервантес” очертава четири „повици” (както сам ги нарича), към които е особено чувствителен. „(...) сливането на съновидението и реалността. Това огромно откритие е не толкова завършек на едно развитие, колкото ненадейно откровение, от което научаваме, че романът може да се освободи от привидно неизбежния императив на правдоподобието и че именно той е мястото, където въображението може да избухне като съновидение.” И следващият „повик”: „Повик на мисълта: Музил и Броч въвеждат на сцената на

романа една върховна и сияйна интелигентност. Не за да превърнат романа във философия, а за да мобилизират на основата на разказа всички средства, способни да осветят битието на човека – рационални и ирационални; на повествованието и на размисъла; за да превърнат романа във висш интелектуален синтез. Дали техният повик е приключване на историята на романа, или е покана за дълго пътуване?” (Кундера 2007:24-25). Смятам, че романите на Томас Пинчън по един неподражаем и великолепен начин съчетават онези „повици, които романистиката е наследила от Кафка и Музил. Те са пример за точно такова съчетаване на кафкианския повествователен модел и интелектуалната романистика. И, ако изобщо трябва да се отговаря на иначе реторичния въпрос на Кундера, показват, че романът като жанр не е извървял пътя си.

ЛИТЕРАТУРА, ЦИТИРАНА В АВТОРЕФЕРАТА

Барт, Р. *Смъртта на автора*. В: Смъртта на автора. Прев. Албена Стамболова. – <http://www.litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html>

Бахтин, М. *Епос и роман*, В: Михаил Бахтин. *Въпроси на литературата и естетиката*. Прев. Надежда Чекарлиева. С. 1983, 496-535

Вебер, Р. Robert W. Weber. *Belyj, Proust, Joyce, Faulkner, and the modern novel*. Bonn. 1981

Дикинсън, Е. Emily Dickinson. *Letters of Emily Dickinson*. Cambridge. 1958, p. 129

Кермоуд, Фр. Frank Kermode. *The sense of the ending: studies in the theory of fiction*. Oxford. 1967

Кермоуд, Фр. Frank Kermode. *The Use of the Codes*. In: *Approaches to Poetics*. Ed. Seymour Chatman. New York. 1973, p. 72-91

Краснящих, Андрей. *К типологии постмодернистского сюжета*. В: *Руский журнал*. 2007

Кундера, М. *Изкуството на романа*. С. 2007

Лиотар, Ж. *Постмодерната ситуация*. С. 1996

Мелърд, Дж. Mellard, James M. "Review of *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*." *American Literature* 61.1 (1989): 131-132. *American Literature*

Танер, Т. Tony Tanner. Thomas Pynchon. (Contemporary writers). London. 1982, p. 11-20

Цезар, Т. Terry Caesar. In: Tanner, Tony. *Thomas Pynchon. Criticism and interpretation*. In: *Contemporary writers*. NY, 1982.

**Списък на публикациите,
свързани с темата на дисертационния труд:**

1. *Принципите на модернистичната проза на XX век*. В: Годишник на Филологическия факултет, т. 3. Благоевград, 2005
2. *Случаят „Пинчън“*. Преводите на романите му в България и ССР до края на 90-те години на 20-и век. // „Езиков свят“, бр. 9, кн. 2, 2011.
3. *Томас Пинчън – „призракт на американската литература“*. В: Годишник на Филологическия факултет, т. 10 (под печат)

Приноси моменти на дисертационния труд

1. Томас Пинчън е един от най-знаковите представители на следвоенната американска литература. На български език е преведен само вторият му роман „Обявяване на серия № 49“, който разкрива малка част от изключителното своеобразие на прозата му. Дисертационният труд е концентриран върху ранните му романи и това позволява на българския читател, макар и индиректно, да се запознае с тях.
2. Дисертационният труд популяризира прозата на Томас Пинчън, като дава възможност той да бъде включен по-обстойно в университетски курсове по Американска литература.
3. През призмата на прозата на Томас Пинчън се разглежда спецификата на постмодерната литература изобщо, като акцентът е върху променената ситуация на четене и похватите ѝ от типа съновидение, интелектуална игра, синтез.