

Жан-Пол Сартр
Обяснение на „Чужденецът“*

[* Студията е отпечатана за първи път през февруари 1943 в списание „Кайе дю Сюд“, а впоследствие е включена от Сартр в сборника „Ситуации I“, обединяващ литературни и философски статии.]

Едва-що излязъл от печат „Чужденецът“ на господин Камю постигна широко одобрение. Повсеместно се повтаря, че това е „най-добрата книга от Първата световна война насам“. В рамките на литературната продукция за този период самият роман създава впечатление за „чуждост“.

В есето „Митът за Сизиф“, издадено няколко месеца по-късно, господин Камю ни предостави точен коментар на своя роман: неговият герой не е нито добър, нито лош, нито морален, нито аморален. Подобни категории не му подходат: той принадлежи към твърде особен вид, определян от автора като абсурден. Под перото на господин Камю обаче думата приема две разграничени значения: абсурдът е и фактическо състояние, и ясното съзнание, което известни личности имат за това състояние. „Абсурден“ е онзи човек, който от същностната абсурдност безпогрешно извлича произтичащите заключения.

Неговото своеобразие (според господин Камю) е, че той следва идеите си докрай — и действително, целта му не е да трупа песимистични максими. Несъмнено абсурдът не е нито в човека, нито в света, взети поотделно; но тъй като същностната характеристика на човека е „битие в света“, абсурдът в крайна сметка съответствува на човешката участ. Ето защо на първо място той не е предмет на обикновено понятие, а се разкрива чрез отчаяно прозрение: „Ставане, трамвай, четири часа в канцеларията или в завода, обед, трамвай, четири часа работа, вечеря, сън и понеделник, вторник, сряда, четвъртък, петък и събота все в същия ритъм...“ — из „Митът за Сизиф“*. А после, внезапно, „декорът се срутва“ и ние достигаме до жестоко просветление. Тогава, ако сме способни да отхвърлим измамната подкрепа на религиите или на екзистенциалните философии, разполагаме с няколко основни очевидности: че светът е хаос,

божествена равнопоставеност, родена от анархията; че няма утрешен ден, щом се умира. „... В една вселена, внезапно лишена от илюзии и светлина, човек се чувства чужденец. Това изгнание е безнадеждно, понеже е лишено от спомените за изгубеното отечество или от надеждата за обетована земя“ („Митът за Сизиф“). Защото всъщност човекът не е светът: „Ако бях дърво между дърветата (...), животът би имал смисъл или по-скоро проблемът не би съществувал, защото аз щях да бъда част от този свят. Щях _да бъда_ този свят, срещу който се противопоставям сега с цялото си съзнание... Именно тази смехотворна причина ме противопоставя на цялото сътворение“ („Митът за Сизиф“). И така отчасти се обяснява заглавието на романа: чужденец е човекът, изправен пред света; впрочем за да именува своята творба, господин Камю би могъл да заимствува наслова на една книга от Джордж Гисинг** — „Роден в изгнание“. Чужденец е и човекът сред хората. „... Също както в някои дни зад близкото лице на една жена откриваме чужденка на мястото на тази, която сме обичали“ („Митът за Сизиф“). И най-сетне аз съм такъв спрямо самия себе си — природният човек спрямо духовния: „... чужденецът, който през някои мигове идва срещу вас в огледалото...“ („Митът за Сизиф“)

[* Всички цитати от „Митът за Сизиф“ са в превод на Пенка Пройкова и Венелин Пройков от изданието на „Народна култура“, С, 1982.]

[** Английски писател (1857–1903), автор на романи със социална насоченост, лишени от особена художествена стойност.]

Но това не е всичко: съществува влечение към абсурда. Абсурдният човек няма да се самоубие — той иска да живее, неотричайки се от никоя своя убеденост: без бъдеще, без надежда, без илюзии, а също и без примирение. Абсурдният човек се утвърждава чрез разбунтуваността. Той е втрещен в смъртта със страстна неутолимост и тази омая го освобождава: той изпитва божествената безотговорност на осъдения на смърт. Всичко е позволено, щом Бог няма, а смърт има. Всички преживявания са равностойни, въпросът е само да ги натрупаш във възможно най-голямо количество. „Настоящият миг, редуването на настоящи мигове пред една непрестанно съзнателна душа — това е идеалът за абсурдният човек.“ („Митът за Сизиф“) Всички ценности се разпадат пред тази „етика на

количествеността“; абсурдният човек, запокитен в света; разбунтуван и безотговорен, няма какво да оправдава. Той е невинен. Невинен като описаните от Съмърсет Моъм диваци, преди при тях да е дошъл пасторът, който ще им обясни що е Добро и що — Зло, кое е позволено и кое — запретено. За него всичко е позволено. Невинен е като княз Мишкин, който живее във вечно настояще, обагрено от усмивки и безразличие. Невинен в цялата многозначност на думата — а и идиот, ако щете. Така става напълно ясно заглавието на романа. Чужденецът, когото господин Камю се стреми да обрисова, се числи именно към онези опасни невинни, скандални за обществото, понеже не приемат неговите правила на играта. Той живее сред чужденци, за които сам той е чужденец. Ето защо някои го обичат, подобно на Мари, любовницата му, която държи на него, понеже е „странен“, а други го мразят поради същата причина — като например тълпата в съда, чиято ненавист той осезаемо усеща да напират към него. Самите ние, които, отваряйки книгата, още не сме вникнали в абсурдната чувствителност, напразно бихме се опитали да го преценим според обичайните норми: той е чужденец и за нас.

И така, шокът от прочита на изречението: „Помислих си, че е минал още един неделен ден, че сега мама е погребана, че пак ще подхвана работата си и че в крайна сметка нищо не се е променило“ е търсен: той е резултат от първата ви среща с абсурда. Вие обаче навярно сте се надявали, че напредвайки в повествованието, болезненото ви чувство ще се разсее, че постепенно всичко ще бъде разяснено, осмислено, осветлено. Останали сте разочаровани: „Чужденецът“ не е книга, която обяснява; абсурдният човек не обяснява, а описва; „Чужденецът“ също така не е книга, която доказва. Господин Камю само предлага и не го е грижа да обосновава онова, което по принцип е необосноваемо. „Митът за Сизиф“ ни учи как да възприемаме романа. Там ние откриваме теорията за романа на абсурда. При все че абсурдността на човешката участ е единствената тема, „Чужденецът“ не е тезисен роман, не е плод на „доволна“ мисъл, която държи да приведе доказателства; напротив, той е дело на „ограничена, смъртоносна и разбунтувана“ мисъл и сам по себе си утвърждава ненужността на разсъждаващия разсъдък: „... изборът им (на великите писатели) да пишат образно, а не разсъдъчно, издава една тяхна обща мисъл:

убеденост в безполезността на всякакъв обяснителен принцип и увереност в поучителното послание на чувствителната привидност.“ („Митът за Сизиф“) И тъй, самият факт, че господин Камю предоставя посланието си във вид на роман, разкрива у него горда скромност. Не примирение, а разбунтуваното признание на границите на човешката мисъл. Наистина, той е сметнал за свой дълг да съпроводи романното си послание с философски превод, какъвто именно е „Митът за Сизиф“, но по-нататък ще установим как следва да се възприема това удвояване. Тъй или иначе, наличието на въпросното тълкувание не накърнява самоцелността на романа. Действително, творецът в абсурда е изгубил дори илюзията, че произведението му е необходимо. Напротив, целта му е ние непрестанно да осъзнаваме неговата произволност, и би си избрал за мото думите „може и да не съществува“, които Жид е искал да напише след края на „Фалшификаторите“. Може и да не съществува — като някой камък, като някоя река, като някое лице; това е настояще, което се предоставя простичко, подобно на всички настоящи мигове в света. То е лишено дори от субективната необходимост, която хората на изкуството на драго сърце изтъкват по повод на създаването на творбите си: „Не можеш да не напиша тази книга, трябваше да се освободя от нея.“ В случая откриваме в класическа форма една тема от сюрреалистичния тероризъм: художествената творба е просто лист, откъснат от даден живот. Несъмнено, тя го изразява — но би могла и да не го изразява. Впрочем всичко е равностойно: да напишеш „Бесове“, или да изпиеш едно кафе. Следователно господин Камю не търси от читателя съсредоточеното съпричастие, изисквано от писателите, които са „отдали живота си на изкуството“. „Чужденецът“ е страничка, откъсната от неговия живот. И тъй като най-абсурдният живот би следвало да е най-безплоден, романът притежава прекрасна безплодност. Изкуството е излишно разточителство. Но нека не се плашим прекомерно — отвъд парадоксите на господин Камю съзирам няколко мъдри кантиански възгледа относно „крайността без край“ на прекрасното. Тъй или иначе, „Чужденецът“ е налице, откъснат от един живот, неоправдан, неоправдаем, безплоден, мигновен и вече загърбен от своя автор, изоставен заради други настоящи мигове. Така и трябва да го схващаме: като внезапно и кратко единение на две личности — автора и читателя

— сред абсурда и отвъд основанията.

Това горе-долу ни насочва как следва да възприемаме героя от „Чужденецът“. Ако господин Камю бе имал за цел да напише тезисен роман, не би се затруднил да изобрази един чиновник, вгнезден в лоното на своето семейство, който внезапно бива споходен от интуицията за абсурда, за момент се бори със себе си и накрая се решава да заживее със същностната абсурдност на своята участ. Така у читателя успоредно би се изградило същото убеждение, както на персонажа, и по същите причини. Или пък господин Камю можеше да пресъздаде живота на някой измежду онези светци на абсурдността, изброени в „Митът за Сизиф“, които се ползват с особеното му благоразположение — Дон Жуан, Актьорът, Завоевателят, Творецът. Той обаче е подходил другояче и дори за читателя, запознат с теориите за абсурдността, Мьорсо остава двойствен. Несъмнено, ние сме сигурни, че той е абсурден, и безпощадната трезвост е негова основна черта. Освен това образът до голяма степен е изграден така, че да онагледява целенасочено теориите, поддържани в „Митът за Сизиф“. Ето например какво казва господин Камю в своето есе: „Човекът е повече човек чрез премълчаното, а не чрез изказаното.“ Мьорсо е пример за това мъжествено мълчание, за отказа да се залъгваш с думи: „Попитаха го... дали е забелязал, че съм затворен човек, и той призна само, че не говоря излишни приказки.“ А два реда по-горе същият свидетел на защитата е заявил, че Мьорсо „е мъж“. „Попитаха го... какво се разбира под това, и той заяви, че всички са наясно.“ Господин Камю се разпростира надълго и нашироко върху темата на любовта в „Митът за Сизиф“: „Ние наричаме любов това, което ни свързва с някои същества, само от уважение към всеобщия начин на виждане, изграден от книгите и преданията.“ А успоредно в „Чужденецът“ четем: „... тя ме попита дали я обичам. Отговорих й, че това нищо не значи, но ми се струва, че не.“ От тази гледна точка дебатът, който се развихря в съдебната зала и в ума на читателя около въпроса: „Обичал ли е Мьорсо майка си?“ е двойно абсурден. Първо, както казва адвокатът: „В какво е обвинен — че е погребал майка си, или че е убил човек?“ Но преди всичко думата „обичам“ е лишена от смисъл. Няма съмнение, че Мьорсо е пратил майка си в приют поради безпаричие, а и защото повече не са имали какво да си кажат. Също така няма съмнение, че той

не я е посещавал често: „защото ми отнемаше неделята — без да смятаме усилието да отидеш до автобуса, да вземеш билети, да пътуваш два часа.“ Но какво означава това? Нима той не е изцяло в настоящето, изцяло подвластен на настоящите си настроения? Тъй нареченото чувство е само абстрактно единство и отражение от разпокъсани впечатления. Аз не мисля непрекъснато за хората, които обичам, но твърдя, че ги обичам дори когато не мисля за тях — и съм способен да наруша спокойствието си в името на някакво абстрактно чувство, независимо от липсата на реална за мига емоция. Мърсо мисли и действа другояче: той изобщо не желае да изпитва такива висши, последователни и взаимно подобни чувства; за него любовта не съществува, не съществуват дори любовни истории. От значение е единствено настоящето, конкретното. Той отива на посещение при майка си, когато му се прииска — и толкова. Ако желанието е налице, то ще бъде достатъчно силно, за да го накара да вземе автобуса — при положение, че друго конкретно желание е достатъчно мощно, за да подтикне този вял човек да хукне и да скочи в камион в движение. Мърсо обаче винаги споменава майка си с нежната и детинска думичка „мама“, като при всеки възникнал случай проявява към нея разбиране и дори се отъждествява. „Любовта ми е позната само с тази смесица от желание, нежност и разсъдък, която ме свързва с определено същество.“ („Митът за Сизиф“) Ето как става ясно, че не е допустимо да се пренебрегне _теоретичната_ страна в образа на Мърсо. Много от неговите изживявания имат за главно основание да открият един или друг аспект от същностната абсурдност. „Митът за Сизиф“ възхвалява „божественото предразположение на осъдения на смърт, пред когото се отварят вратите на затвора в една ранна утрин“ и именно за да ни внуши насладата от тази утрин и тази свобода господин Камю е осъдил на смърт своя герой. Ето как говори той чрез неговата уста: „Как не бях осъзнал, че нищо не е така важно както изпълнението на смъртно наказание, и че това всъщност е единственото наистина интересно нещо за всеки човек!“ Могат да се изброят множество подобни примери и цитати и все пак образът на този трезвомислещ, равнодушен и мълчалив човек не е изграден изцяло в подкрепа на теорията. Няма съмнение, че персонажът е бил скициран в тази насока, но по-нататък се доизгражда сам и придобива собствена тежест. Но тъй или иначе, неговата

абсурдност ни се струва даденост, а не завоевание — той си е такъв, и толкова. В последната страница получава своето просветление, но открай време е живял според нормите на господин Камю. Ако има висша благодат на абсурда за него може да се каже, че е споходен от тази благодат. Тъй като той сякаш не си задава никой от въпросите, разнищвани в „Митът за Сизиф“, така у него не се забелязва и помен от бунт против смъртната присъда. Бил е щастлив, оставял се е на течението на живота, но щастието му като че ли никога не е било съпроводено от скритото жегване, което господин Камю неведнъж споменава в своето есе, и което се дължи на ослепителното присъствие на смъртта. Дори самото му безразличие често наподобява мудност, както в неделята, когато си остава вкъщи просто от леност и признава, че се е поотегчил. И тъй, дори за абсурдния светоглед персонажът запазва собствената си непроницаемост. Той не е нито Дон Жуан, нито Дон Кихот на абсурдността — често дори е по-скоро нейният Санчо Панса. Той е тук, съществува и ние не сме способни нито да го разберем, нито да го преценим напълно — но той живее и единствено романната му плътност е в състояние да го обоснове в нашите очи.

Все пак „Чужденецът“ не би трябвало да се възприема като чисто самоцелен роман. Господин Камю прави разлика между _чувство_ и _понятие_ за абсурд. По този повод той пише: „Дълбоките чувства, както и великите произведения, винаги изразяват повече, отколкото изказват съзнателно. (...) Силните чувства носят със себе си своя свят, блестящ или жалък.“ И по-нататък: „Усещането за абсурда не се покрива с идеята за абсурда. То поставя основите ѝ и това е всичко. Не се обобщава с нея...“ („Митът за Сизиф“) Би могло да се каже, че „Митът за Сизиф“ има за цел да ни изгради _понятието_, а „Чужденецът“ — да ни внуши _чувството_. Последователността при издаването на двете произведения сякаш потвърждава подобна теза — първо излиза „Чужденецът“ и без коментари ни потапя в „климата“ на абсурда, а след което „Митът за Сизиф“ осветлява пейзажа.

„Чужденецът“ е роман за разминаването, разрива, откъснатостта. Пак чрез тях е постигната и умелата композиция: от една страна, делничният и аморфен поток на изживяваната реалност, а от друга — познавателното пресъграждане на същата реалност чрез човешкия разум и дискурса. Постижението е в това, че читателят, отначало

въведен в чистата реалност, впоследствие я преоткрива в рационалната ѝ транспозиция, но без да я разпознава. Така именно се създава чувството за абсурд, тоест за собственото ни безсилие да осмислим действителните явления посредством нашите представи и думи. Мьорсо погребва майка си, започва любовна връзка, извършва престъпление. На процеса тези факти ще бъдат преразказани от свидетели, обобщени и разтълкувани от прокурора — но на Мьорсо му се струва, че се говори не за него, а за друг човек. Всичко е изградено така, че да доведе внезапно до гневния изблик на Мари от свидетелската банка, след като е описала случилото се според човешките измерения. Тя избухва в сълзи и заявява: че не било така, че имало друго нещо, че са я насилили да каже обратното на това, което мислела... Подобни фокуси с огледала са често използвани от времето на „Фалшификаторите“ на Жид досега и не в тях е самобитността на господин Камю. Другаде е оригиналността на формата и тя произтича от проблема, който господин Камю си поставя да разреши: за да усетим разминаването между заключенията на прокурора и същинските обстоятелства при убийството, за да съхраним след прочита на книгата впечатлението за едно абсурдно правосъдие, неспособно да прозре и дори да се докосне до действията, които възнамерява да накаже, трябва предварително да сме били поставени в досег с реалността или с някои от въпросните обстоятелства. Но за да установи този досег, господин Камю, също като прокурора, разполага само с думи и концепти — налага му се да обрисова чрез слово и да обобщава чрез разсъждения, за да съгради света отпреди думите. Първата част на „Чужденецът“ би могла да бъде озаглавена „Превод от мълчание“, по примера на една наскоро излязла книга*. Тук се забелязва една болезненост, обща за мнозина съвременни писатели, чиито първи белези се откриват у Жул Рьонар — бих я нарекъл натрапливост на мълчанието. Господин Полан** положително би я изтъквал като ефект от литературния тероризъм. Явлението има множество форми, начело с прословутото автоматично писане на сюрреалистите. Мълчанието, както твърди Хайдегер, е същинският способ на словесността. Мълчи само онзи, който е способен да говори. В „Митът за Сизиф“ господин Камю говори много, дори изпада в бърбривост, и все пак изтъква пристрастието си към безмълвието. Цитира Киркегор: „Най-истинското безмълвие не е когато мълчиш, а

когато говориш“ и добавя, че човек е повече човек чрез премълчаното, отколкото чрез изказаното. Ето защо в „Чужденецът“ той си е поставил за цел да мълчи. Как обаче да мълчиш посредством думи? Как да изразиш посредством концепти недостъпния за осмисляне и безреден низ от настоящи мигове? Подобно предизвикателство предполага прибягване до нова техника.

[* Става дума за своеобразен дневник от френския писател Жо Буске (1897–1950) — творба за двойствеността на Аз-а, публикувана през 1941 г.]

[** Жан Полан (1884–1968) — френски писател и литературен критик с голяма тежест, дългогодишен директор на авторитетното литературно списание „Нувел рьовю франсез“.]

Каква е тази техника? Казвали са ми за романа: „Това е Кафка, пренаписан от Хемингуей.“ Признавам, че не откривам Кафка. Възгледите на господин Камю са чисто земни. Кафка е романист на невъзможната трансцендентност — за него вселената е наситена с неразбираеми за нас знаци: налице е обратната страна на декора. За господин Камю, напротив, човешката драма е в отсъствието на всякаква трансцендентност: „Не знам дали светът има смисъл, който ме надхвърля.

Знам обаче, че този смисъл не ми е известен и че засега ми е невъзможно да го схвана. Какво означава за мен смисъл извън собствената ми участ? Аз съм в състояние да разбирам само чрез човешки способности. Това, което докосвам, това, което ми оказва съпротива — ето какво разбирам.“ Следователно за Камю задачата не е да създаде градеж от думи, който да създава представа за някакъв нечовешки и непроницаем ред — нечовешкото се състои само в безредност и механичност. В него няма нищо подмолно, тревожно, недоизказано — напротив, „Чужденецът“ предлага последователност от изпълнени със светлина картини и ако те са ни някак чужди, то е единствено заради тяхното количество и заради липсата на обединяваща връзка. Ведри утрини и ясни вечери, неумолимо ярки следобеди са любимите му мигове; вечното алжирско лято е неговият сезон. Тъмната нощ няма никакво място в неговия свят. Когато я споменава, то е по следния начин: „... (аз) се опомних със звезди по лицето си. До мен достигаха шумове от полето. Мирис на земя, на сол,

на нощ освежаваше слепоочията ми. Чудното спокойствие на заспалото лято навлизаше в мен като прилив.“ Авторът на тези редове няма нищо общо с тревожността на Кафка. В лоното на безредността той намира покой; упоритата слепота на природата несъмнено го дразни, но и го умиротворява и нейната ирационалност не е друго освен отрицание — абсурдният човек е човечен, понеже познава само благата на тукашния свят.

Паралелът с Хемингуей е по-плодотворен. Близостта между стиловете е очевидна. И в двата случая са налице същите кратки фрази, при които всяка една отказва да се възползува от порива, набран от предишните, всяка една е ново начало, всяка една наподобява фотография на жест или предмет и на всеки пореден жест и пореден предмет съответствува поредна фраза. За мен обаче това не е достатъчно. Наличието на „американска“ повествователна техника положително е подпомогнало господин Камю, но едва ли му е повлияло. Под задъхания разказ на Мьорсо забелязвам да прозира по-пространна поетична проза, която му придава обхват и която представлява личната изразност на господин Камю. И ако „Чужденецът“ носи тъй видими белези на американската техника, то е защото заимствването е умишлено. Измежду възможните способности господин Камю е избрал онзи, който му се е сторил най-съответстващ на неговия замисъл. Допускам, че едва ли ще прибегне до него в бъдещите си творби.

Ако разгледаме по-отблизо канавата на повествованието, ще си дадем ясна сметка за използваните похвати. „Хората също излъчват нещо нечовешко. В някои часове на прозрение механичният характер на техните действия, лишената им от смисъл мимика прави глупаво всичко, което ги заобикаля.“ („Митът за Сизиф“) Това именно е основното — „Чужденецът“ има за цел да ни потопи ех *abrupto* „в това безпокойство пред нечовешкото у самия човек“. Но какви са особените условия, при които се поражда подобно безпокойство? „Митът за Сизиф“ предлага следния пример: „Човек говори по телефона зад стъклената преграда; не го чуваме, но виждаме неговите безцелни гримаси: питаме се за какво живее той.“ Сега сме наясно, дори прекомерно, тъй като примерът разкрива определена позиция на автора. Всъщност действието на телефонирания човек, когото вие не чувате, а

само _относително_ абсурдно поради изкуствено прекъсване на веригата. Отворете вратата, долепете ухо до слушалката — тогава веригата се възстановява и човешките постъпки си възвръщат смисъла. Ето защо, ако сме искрени, би следвало да признаем, че има само относителни абсурди, и то единствено съотнесени към „абсолютни ирационалности“. Тук обаче става дума не за искреност, а за изкуство, и от само себе си се налага похватът на господин Камю — той ще постави стъклена преграда между своите образи и читателя. Наистина, нима има нещо по-нелепо от хора зад стъкло? Привидно то пропуска всичко, но препречва едно — смисълът на действията. Остава да се избере стъклото: то ще бъде съзнанието на Чужденеца. Именно това е прозрачност: ние виждаме всичко, което вижда и то. Но въпросното съзнание е изградено така, че да е прогледно за нещата и непрогледно за смисъла им. „От този момент нататък всичко тръгна бързо. Мъжете се приближиха до ковчега, понесли чаршаф. Свещеникът, децата, които му прислужваха, директорът и аз самият излязохме. Пред вратата имаше една жена, която не познавах. «Господин Мъорсо» — изрече директорът. Не чух името на жената и разбрах само, че беше придружаващата ни болногледачка. Без да се усмихне, тя кимна с костеливото си и дълго лице. После се отстранихме, за да мине тялото.“

Хора се суеят зад стъкло. Между тях и читателя е поставена преградата на едно съзнание, почти неуловимо, чиста прозирност, чиста пасивност, която регистрира всички факти. Това е фокусът — именно защото е пасивно, съзнанието регистрира единствено фактите. Читателят не е забелязал опосредствуването. Но какъв всъщност е постулатът, произтичащ от подобен род повествование? В крайна сметка съзвучната верижност е превърната в механичен сбор от непроменливи елементи; твърди се, че поредицата от _движения_ е строго идентична с цялостното действие. Дали тук не се натъкваме на аналитичния постулат, според който всяка реалност може да се сведе до съвкупност от елементи? Но анализът е метод не само в науката, а и в хумора. Ако по повод на мач по ръгби напиша: „Видях зрели мъже по къси панталонки, които се боричкаха и се търкаляха по земята, с цел да вкарат кожата топка между две дървени колчета“, аз съставям сбор от _видяното_, но нарочно съм пропуснал смисъла — така се получава нещо хумористично. Разказът на господин Камю е аналитичен и

хумористичен. Той лъже — както всеки творец, — понеже претендира да възстановява чистото действие, а всъщност лукаво отстранява всички смислови връзки, които също са част от действието. В литературата този способ отдавна е доказал, че е на висота — приложен е например в „Наивникът“ и „Микромегас“, както и в „Гъливър“: защото и XVIII век е имал своите чужденци, но тогава те, общо взето, са „добрите диваци“, които биват пренесени сред непознатата цивилизация и възприемат фактите, преди да схванат смисъла им. Навярно още тогава търсеният ефект от това разминаване е бил да предизвика у читателя чувството за абсурд. Господин Камю неведнъж подхожда по същия начин, особено когато ни показва своя герой, размишляващ върху основанията за своето затворничество.

Аналитичният способ обяснява и употребата на „американската“ техника в „Чужденецът“. Присъствието на смъртта в края на жизнения ни път помрачава бъдещето и го обезсмисля, за нас няма „утрешен ден“, животът е низ от настоящи мигове. Какво означава това, ако не, че абсурдният човек прилага своя аналитичен дух към категорията време? Там, където Бергсон виждаше неразривна система, абсурдният човек вижда само низ от мигове. И именно множествеността на откъслечни мигове създава представа за множествеността на човешките същества. От Хемингуей нашият автор заимствува разчленеността между кратките си фрази, която уподобява разкъсаността на времето. Така ние разбираме по-ясно схемата на повествованието: всяка фраза представлява дадено настояще. Не обаче неопределено настояще, което се размива и донякъде прелива в следващото. Фразата е ясна, отчетлива, без притурки, заключена в себе си — тя е обособена от по-сетнешната чрез празнота, тъй както и мигът на Декарт е обособен от по-сетнешния миг. Между всяка фраза и следващата светът се изличава, за да се възроди — словото избликва *ex nihilo*; всяка фраза от „Чужденецът“ е остров. И ние прескачаме от фраза към фраза, през небитие и ново небитие.

Фразите не произтичат една от друга, а са просто сглобени — и най-вече са избегнати причинните връзки, които биха внесли в повествованието наченки на обяснителност и биха установили между миговете ред, различен от чистата последователност. „Малко по-късно тя ме попита дали я обичам. Отговорих й, че това нищо не значи, но ми

се струва, че не. Изглежда, се натъжи. _ Но докато приготвяхме обяда, пак се засмя без повод така, че я целунах. В този именно момент избухна караницата у Ремон.“ Поставяме в курсив две изречения, които най-внимателно потулват причинността под привидността на гола последователност. А когато е невъзможно дадена фраза да не отпрати към предишната, се прибъгва до думи от рода на „и“, „като“, „после“, „тогава“ и пр., които не извикват друга представа освен за откъслечност, противопоставяне или механично наслагване. Отношенията между тези темпорални единици са външни, подобно на онези, които неореализмът изгражда между нещата — реалното възниква, без да бъде въведено, и изчезва, без да бъде разрушено; светът се срива и възражда при всяка времева пулсация. Нека обаче не си внушаваме, че той се самовъзпроизвежда — светът е инертен. Всякаква активност от негова страна би означавала, че опасни сили подменят успокоителната безредност на случайността. Някой натуралист от XIX век би написал: „Над реката минаваше мост.“ Господин Камю обаче отхвърля подобен антропоморфизъм и би се изразил така: „Над реката имаше мост.“ По този начин нещото незабавно ни разкрива своята пасивност. То просто _е налице_, неотлично от всичко останало. „В помещението имаше четирима мъже в черно... пред вратата имаше една жена, която не познавах...“ За Жул Рьонар се говореше, че накрая щял да напише: „Кокошката снася яйца.“ Господин Камю и мнозина съвременни автори биха отишли още по-далеч, допълвайки: „Съществува кокошка и тя снася яйца.“ На тях им допадат нещата сами по себе си и те не желаят да ги размиват в потока на времетраенето. „Това е вода“ — ето едно късче вечност, пасивно, непроницаемо, неконтakтно, ярко: каква чувствена наслада е досегът с него! За абсурдния човек няма друго благо на света. Ето защо пред едно стройно повествование господин Камю предпочита лъчист букет от краткотрайни искри, всяка от които е сладостна, ето защо пишейки „Чужденецът“, господин Камю може да вярва, че мълчи — неговата фраза не принадлежи към света на дискурса, тя няма нито продължения, нито разклонения, нито вътрешна структура. Тя е точно отмерена според тактовете на безмълвната интуиция.

Допустимо ли е при това положение да се твърди, че романът на господин Камю представлява цялост? Всички фрази в неговата книга са

равностойни, както са равностойни всички преживявания на абсурдния човек; всяка от тях има собствена тежест и отхвърля останалите в нищото — но (освен в редките случаи, когато авторът изневерява на принципа си и създава поезия) и никога не се откроява на фона на другите. Дори диалозите са вместени в разказа — а именно диалогът е моментът на обяснението и осмислянето; да му се отреди привилегировано място, би означавало да се приеме, че смисълът съществува. Господин Камю сбива, съкращава и обобщава диалозите, често дори ги предава чрез непряка реч, отнема им всякакви типографски преимущества, така че произнесените фрази не се отличават от останалите, за миг се открояват и веднага замират — като горещ полъх, като звук, като мирис. Ето защо, зачитайки се в началото на книгата, у нас се създава впечатление не за роман, а по-скоро за монотонна мелопея, за носово арабско песнопение. Струва ни се, че текстът наподобява онези мимолетни мелодийки, които ненадейно секват и отшумяват. Но постепенно творбата от само себе си се подрежда пред очите на читателя, разкрива стегнатата вътрешна структура, която я крепи. Няма нито една излишна подробност, нито една, която впоследствие да не излиза отново наяве, за да бъде включена в дебатите. И след като затворим книгата, проумяваме, че тя не би могла да има друго начало, нито пък друг край — в този свят, представен ни като абсурден и старателно прочистен от причинността, и най-дребната случка има тежест: всяка без изключение допринася да води героя към престъплението и екзекуцията. „Чужденецът“ е по-класически издържано произведение, създадено относно абсурда и в противовес на абсурда. Дали това отговаря напълно на авторовите намерения? Не знам — тук излагам мнение на читател.

А как да категоризираме тази тъй сбита, пестелива и точна творба, тъй ясно композирана под привидната безредност, тъй „човешка“, тъй разбираема щом открием ключа? Не бихме могли да я наречем разказ — разказът обяснява и координира; обрисувайки, той подменя хронологическия развой с причинността. Господин Камю определя книгата си като роман. Романът обаче предполага непрекъснатост на действието, разгръщане, свидетелства за необратимостта на времето. С известно колебание бих назовал така въпросната последователност от инертни настоящета, под която Прозират в дълбочина сложни и умело

редувани пластове като при многоетажна торта. А може би, по подобие на „Задиг“ и „Кандид“, това е творба на автор-моралист, с дискретно зрънце на сатира и иронични портрети — например на сутеньора, на съдия-следователя, на прокурора... — и която въпреки влиянията на немските екзистенциалисти и американските романисти, всъщност остава твърде сходна с философските новели на Волтер.