

МОЛОЙ НА ПЛАЖА

РАЙКО БАЙЧЕВ

ABSTRACT: *Molloy at the beach*. The article is dedicated to “Molloy. Malone dies. The Unnamable” by Samuel Beckett and the obscure lack of memory his characters suffer from. It explores the difference between "narrator" and "narrated" character and the interactions between them. The article makes a close reading of one specific fragment where, standing on a desolate beach, Molloy digs the sand and throws it out in the air – act that resembles the structure of the novels. The usage of time in the stories is, according to this article, observed as the so called "laboratory time" - an absurdist way of perceiving and dealing with temporal matters.

KEYWORDS: Samuel Beckett; absurdism; "Molloy. Malone Dies. The Unnamable"; time; memory.

Вечното проклятие, стоварено върху персонажите на Бекет, преобразувано в специфичен код на разказване, е липсата на памет. Очакващите Годо, персонажите в „Края на играта”, тъмните сенки-старци, населяващите трилогията му, неминуемо страдат от помрачение на разсъдъка, щом се налага да си припомнят нещо. Молой, Моран, Малоун са обикновено с неназован произход, често се двоумят дали майка им е починала, без това да им попречи да я търсят, пълзейки; обитават стаи, към които споменът има забранен достъп. Това, което Бекет им причинява, е някаква необичайна способност да притежават кристално ясен и едновременно крайно замъглен разсъдък – той проявява качествата си, когато трябва да действат и мислят на момента и потъва в дълбока сенилност, когато стане дума за минали събития. Молой, Малоун и разказвачът от „Неназовимото”, разкъсан между Махуд и Уърм страдат от още едно общо и странно заболяване: това са старци, които се държат и симулират ситуацията на новородени, техните монолози и шепоти непрекъснато се позовават на ситуацията от Годо, в която „Майките ни раждат, клекнали над отворени гробове”. В хода на повествованието всички непрекъснато получават нови имена – Молой е първо Дан, Сапоскат се превръща в Макман, Базил е бързо прекръстен на Махуд: това става без предупреждение и обяснение, най-често по волята на

обзет от съмнения разказвач, който обича да прехвърля контрола над разказа към собствените си прищевки и задължителното им obsесивно задоволяване.

Изглежда така сякаш в трилогията на Бекет едни и същи персонажи получават зашеметяващи рестарти, обновления, дегизировки; към лицата им са закрепени една към друга маски, освобождавани една след друга под претекст за автентичност, последван неминуемо от нови откровения за истинската им природа: те сякаш не са успели да се материализират достатъчно ясно, готови отново да замъглят контурите си, да изчезнат.

Едно от популярните обяснения за старческата немощ, в която са изпаднали героите на Бекет е в несъмнена реплика към учителите му – Пруст и Джойс, в унисон с прословутата теза за Бекет, че прави обратното на Джойс, изправяйки там, където той изпълва. „Героите на Бекет функционират като пародийни версии на Марсел и Стивън; остарели и obsесивно пишещи инвалиди, които лежат непрекъснато в леглото”¹. В един момент от „Малоун умира” персонажът на Бекет почти дословно цитира ситуацията на героя на Пруст: Ами ако затворя очи, пише Малоун, „ако ги затворя истински, така както другите не могат, за разлика от мен, понеже за някои неща ме бива, тогава се случва креватът да се издигне и да се рее по волята на вятъра, като пращинка – а аз съм отгоре.”², практика, в която Марсел е утвърден специалист. Епифанията на Пруст обаче е радикално преобърната от персонажите на Бекет – екплозията на времето и пространството, шеметното пътуване из световите, отстъпва място на друга, противоположна на всякакви експанзивни сили територия; светът на Бекет непрекъснато колапсира в себе си, нагнетявайки собствената си плътност, в упорито търсене на укрепен затвор.

Механизмите, работещи в творбите на Бекет, са задвижени от колелото на абсурда и едно добре известно разминаване, регистрирано между реакциите на отбрана театрална аудитория и представлението на „В очакване на Годо” пред затворниците в Сан Куентин, когато, както пише Мартин Еслин, „онова, което озадачавало изтънчената публика в Париж, Лондон и Ню Йорк моментално

¹ Begam, Richard. *Samuel Beckett and the End of Modernity*. Stanford university press, 1996, с. 6.

² Бекет, Самюъл. *Молой. Малоун умира. Неназовимото*, с. 268.

сграбчило публиката на осъдените”³. Самият абсурд при Бекет започва да работи в нов режим, съвсем различен от философското наследство на Камю и Сартр и по-близо, по думите на Теодор Адорно, до кошмарните светове на Кафка⁴. „Театърът на абсурда се е отказал да привежда доводи и размишления за човешкото състояние: той просто го показва в действие, като конкретни театрални сцени”⁵, пише Мартин Еслин. Ако при Камю ние трябва да си представяме Сизиф щастлив, то за театъра на абсурда най-важното би било предимно да си го представяме; онова, което Бекет прави, е да постави акцента върху абсурда повече отколкото върху размишленията за него; философският коментар е отказан, естетически забранен: да търсиш изход от абсурда е абсурдно.

Между отказа на Бекет да дава ухо на различни интерпретации за творчеството му, и онази типична липса на памет, с която започнахме този текст, съществува определена реторична завръзка. Днес, пише Молой, в самото начало на разказа си, „днес върху ми трополи градушката на смръзнати от смисъл думи, а светът умира, подло и безвъзвратно назован”⁶

Няма смисъл, споделя малко по-нататък той, „да продължавам разказа за този отрязък от моята, от моето, да, от моето съществуване, той нищо не означава според мен. Той е като празно виме, колкото и да го доя, пуска само мехури и редки пръски”.⁷ Изглежда така сякаш приключението на Молой ще се построи върху разколебана основа с рухнало доверие в самия език: думите са „смръзнати от смисъл”, което в естетика на Бекет означава, че той ще се стреми към към определени „изплъзвания”, „размразявания” на думите, парадоксален опит с думи да избяга от думите, опити за назоваване на неназовимото, които почти винаги са разгърнати в противоречието на „неспособен съм да продължа, ще

³ Esslin, Martin. *The Theatre of Absurd*. Vintage Books, New York, 2004, с. 18.

⁴ Adorno, Theodor. *Trying to Understand “Endgame”*, *New German Critique*, 1982, с. 136.

⁵ Esslin, Martin. *The Theatre of Absurd*, с. 22.

⁶ Бекет, Самюъл. *Молой. Малоун умира. Неназовимото*, с. 36.

⁷ Пак там, с. 67.

продължа”.⁸ „Струва ми се...”, пише още Малоун, „че всяка реч е отклонение от речта. Изричах такива отклонения като на изповед.”⁹

Думите, изглежда, са онтологично препятствие: ако разказвачът на XIX-ти век се опитва, по максимата на Исак Бабел, да се превърне в „идеалния проводник”, то повествователят на Бекет започва собствения си разказ с друго признание и призвание – проводникът, който трябва да разтвори света в литература, е натоварен с максимално съпротивление, той се бори въобще със собственото си предназначение, вслушан с недоверие в „трополенето” на смръзнатите от смисъл думи. В парадигмите на абсурда това означава, че натежелите от значения думи (като градушка) са станали наново непонятни, заради смисловите им натоварвания те сякаш са „превъртели” собствените си възможности и нещо в механизма им е прещракало в абсурдна непонятност.

В този смисъл да се помни, да се използва паметта, означава да се предяви доверие към същия „смръзнат от смисъл свят”. Паметта е част от студения ступор, който смръзва света, а тъкмо този лед трябва да бъде строшен от силите на абсурда, които вместо време, памет и ред ще възцарят произвол и случайност.

Заради тези особености трилогията започва се води от несигурен авторов глас, който въздейства върху персонажите си като „вентрилог”¹⁰: художественото проникновение е заместено от нямата маска на неназовимото, разказвачът е не просто усъмнен в себе си, той моментално се детронира от собствената си функция и предполагаеми умения – стремежът на Бекет всъщност е в постигането на история, при която разказвачът е заменен от фантом, автоматично „настроен” да улавя единствено личната си недостатъчността, да наблюдава непрекъснато смаляващата се и неуверена собствена фигура.

Този фантом вдвоява особена огледална връзка между разказвач и разказан. Молой и Моран се разказват едни други, до степен, в която границите им се замъгляват и наслояват контурите си върху общото им съжителство в един персонаж; стремеж, който самият Бекет обявява в едно от писмата си, пишайки,

⁸ Пак там, с. 494.

⁹ Пак там, с. 142.

¹⁰ Вж. Shaw, Joanne. *Impotence and Making in Samuel Beckett's Trilogy*, New York, 2010, с. 52.

че иска да развие нов вид герой, който той нарича разказвач/разказван.¹¹ Затова Моран постепенно разсейва всякакви съмнение относно факта, че е сигурен двойник на Молой; от „разследващ“ Молой той в крайна сметка се оказва възседнал вероятно същото колело, което предшестващият го персонаж кара, бива обзет от същите налудности, от които онзи страда, постепенно окуцява от засегнала крака му невралгия, вероятно същата като вече описаната.¹² Преследвачът се оказва настигнат от преследвания, разказвачът от разказвания: Моран се оказва в началото на историята на Молой, който ще бъде търсен от Моран, оказал се в началото на историята на Молой: в това е същината на абсурдисткия детективски обрат, задал рамката на кръговото време в повествованието. Това кръгово време обаче е прорязано от дефект: във финалът на „Молой“ разказвачът преповтаря първите си изречения „Полунощ е. Дъждът шиба стъклата на прозорците“ и веднага след това ги отменя в апория „Не беше полунощ. Не валеше.“¹³; Моран е Молой, но не съвсем, времето започва от начало, но не съвсем; всеки следващ рестарт преповтаря предишното време, но заредено с нова аномалия: времето не описва кръг, а наслагва кръгове един върху друг, с елементи на пълно преповтаряне, но и елементи, които са изцяло нови. Това е разказвач, който „започва отново да започва“¹⁴, в паметта му са се врязали спомени от предишни истории, които са се оказали неавтентични, помни се не нещо, а нещичко.

В трилогията на Бекет времето на разказа и неговите рестарти са неразривно вплетени едни в други, в сложен темпорален колаж: гласът на Махуд и разказваческият глас непрекъснато се застъпват, иронизират, пародират, поставят си капани, чиято истинска клопка предстои при самото измъкване; някакво постоянно коварство на замисъла срива всеки опит той да бъде осъществен. Малоун умира и не умира, Молой пълзи и пада в яма, от която вечно

¹¹ Пак там, с. 99.

¹² Историята, пише Алан Астро, може да се чете като „разказ за постепенната метамороза на Моран в Молой“. Astro, Astro. *Understanding Samuel Beckett*. University of South Carolina Press, South Carolina, 1990, с. 137.

¹³ Бекет, Самюъл. *Молой. Малоун умира. Неназовимото*, с. 214.

¹⁴ Gendron, Sara. *Repetition, Difference and Knowledge In The Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida and Gilles Deleuze*. Peter Lang Publishing, New York, 2008, с. 57.

ще изпълзява, натрупваните наративни маси създават хлъзгав насип, който не може да се изкачи без да се съборят собствените му пластове.

В една част от аватюрата си пълзящият Молой достига до особен плаж, където извършва прословутото си абсурдистко смучене на камъчета, разпределени по равно в четирите му джоба. Прехвърлянето на камъчетата от един джоб в друг води до *цикличен абсурд* – най-типичната за Бекет темпорална ситуация. Той преживява особена епифания.

„Голяма част от живота ми изтече пред тази тръпнеща безбрежност, под шума на бурни и кротки вълни, подпечатана от приливи. Какво говоря, пред, направо си бяхме заедно, то се опъваше до мен на пясъка или в някоя пещера. С пясъка се чувствах уютно, цедях го през пръстите си или ровех дупки, които тутакси заравях, или пък те сами се срутваха, хвърлях го във въздуха с пълни шепи, въргалях се из него”.¹⁵

Молой изравя дупки в пясъка, после ги заравя и хвърля във въздуха, по същия начин, по който разказвачът пробива тъканта на разказа: „тръпнеща безбрежност” е безкрайно еластичната тъкан на самия текст, останал без начала и край, без памет и очакване, превърнат в неизбродима пустош, в която пълзящият Молой заравя пръстите си, увлечен в игрово разказване, което няма цел и посока. Наративното поле се разширява до безкрайност, наподобяваща на безкрайността на пясъчинките; темпоралният хоризонт и неговата отливка, които трябва да структурират сюжета, започват да изглеждат нищожни в сравнение с перспективата на заредения с метафори плаж, на който Молой случайно и неслучайно се озовава. От Рикьор знаем, че в йерархията на историите времето и разказа са взаимно заключващи се една в друга стихии – при Бекет обаче те взаимно се освобождават една от друга, получават автономност и „се развързват”, изгубили контрол върху себе си. Ако преди времето винаги е служило за референтна рамка, която да организира събитията в тяхната логика и последователност, то тук, в серия от удари върху същата рамка

¹⁵ Бекет, Самюъл. *Молой. Малоун умира. Незавимото*, с. 82.

(загуба на памет, отслабени сетива, смаляващи се и изчезващи персонажи,) тя постепенно разтваря скобите си и прави възможни невъзможните приключения на Молой и компанията му от аватари. Те се пробуждат за живот, именно заради това, че не помнят; родени са в утробата на забравата, разказват от немите ѝ недра.

Допълзелият до брега на морето Молой открива именно там подсказано от необятността, но и от абсурдното множество на песъчинките, удостоверение за собствената си аномалия: това че той рови дупки и хвърля във възторг във въздуха десетки струи от пясък имитира структурата на самото повествование и движението му през времето и пространството – това е свят-текст без темпорални ориентири, непрекъснато празнуван в безсмислието си, разравян и хвърлян във въздуха, без това да оказва особена промяна върху битието му, така както и играта с пясъка не би могла да промени тръпнещата безбрежност на крайбрежната ивица. Този празник на безсмислието е винаги игрови – допитва се до това как да разпределиш камъчетата в джобовете така, че да си сигурен, че ги смучеш без да повториш никое от тях, как по-точно да осакатиш непознат, оритвайки го от двете страни, понеже „винаги съм бил маниак на тема симетрия”¹⁶, как да пълзиш без да се уморяваш особено, загребвайки храстите и придърпвайки се към тях с патериците.

След плажът Молой завършва пълзенето си в неизбродима гора без координатна система – в нея, освен липсващи ориентири в пространството, няма време: денят и нощта се редуват, но не напредват, повтарят един и същ ден и една и съща нощ.

Необходима е обаче особена внимателност, когато дефинираме времето при Бекет като безкрайно, атемпорално, прототемпорално: то проявява подобна природа, но никога не е застинало единствено в нея. Времето при Бекет не толкова не съществува, пише Теодор Адорно, колкото е „повредено”. „Да кажеш, че времето повече не съществува, според Адорно, вече би било твърде облекчаващо – времето, казва той, е и не е, то е като света на солипсистът, който

¹⁶ Бекет, Самюъл. *Молой. Малоун умира. Неназовимото*, с. 103.

се съмнява в неговото съществуване, но трябва да го допусне”.¹⁷ Всъщност персонажите на Бекет непрекъснато се допитват до съществуването на времето; неговата наличност или отсъствие са екзистенциално конфронтирани: „Няма ли най-сетне да престанете да ме тровите с вашите въпроси за времето? Пълна безсмислица! Кога? Кога? Един ден – това не ви ли стига, един ден като всички други той онемя, един ден аз ослепях, един ден ще оглушеем, един ден сме се родили, един ден ще умрем, един ден това не ви ли стига?“, пита Поцо в „В очакване на Годо“, в нещо като предизвестие на онемяването, оглушаването, ослепяването, към което призовава фигурата на Уърм в „Неназовимото“. Заключение, че време при Бекет няма, би означавало да се игнорира цялото темпорално напрежение, което текстовете му непрекъснато пораждаат.

Затова и много по-подходящото темпорално определение за световите на Бекет е друго – „лабораторно време”.¹⁸ В това лабораторно време, „преживяването е оголено от всяко идеологическо съдържание. То е освободено от Разкази, от традиционни конотации, от емоционална напрегнатост: за да се окаже празна, неутрална и автоматизирана форма на чакане”.¹⁹

Лабораторното време води до сгъстено сблъскване на времената – разказвачески и персонажни, те работят напрегнато в пародиен лабиринт, в който разбира се, изход няма: времената „започват да започват”, срещат се и се отласкват от непроходими стени – техният път е не навън, а надолу: „Сигурно бях попаднал в своего рода обърната спирала, тоест чиито обороти вместо да се разширяват, се стесняват дотогава, докато вече не могат да се развиват в пространството, което ме обгражда”.²⁰ В този лабиринт на времето настъпват непрекъснати аномалии на паметта: например, че „известно е кога съм роден, не съм забравил, но нямам представа коя година сме сега”²¹; или че „вода се

¹⁷ Adorno, Theodor. *Trying to Understand End Game*, с. 126.

¹⁸ Вж. текста на Александър Кьосев *Чакане и надежда*. Сп. „Християнство и култура”, бр. 6, 2003, с. 54-63.

¹⁹ Пак там, с. 63.

²⁰ Бекет, Самюъл. *Молой. Малоун умира. Неназовимото*, с. 381.

²¹ Пак там, с. 224.

деветдесет годишен, но не съм в състояние да докажа” или комичното откровение на разказвача, че имал син, който бил на неговите години.²²

За особения характер на всички нарушения в координатите на време, място и памет свидетелства момент на откровение, в който анонимният разказвач споделя, че „Аз нямам възприятия, извън шеметния ужас като в опушвано гнездо на оси”²³. В заключителните акорди на „Неназовимото” повествованието изпада в някаква невъобразима дисторзия на време и пространство, настъпила след загубата на сетивото за долавянето им: те изпращат валидизиращи произхода им критерии, които обаче няма как да получат емпирично удостоверение в „шеметния ужас” на разсъдък, сравним с „опушваното гнездо на оси”.

Основният наративен код става този на съпротивление върху всепораждащите сили на думите – ако всевиждащият разказвач създаваше свят *ex nihilo*, стремежът на „Неназовимото” е да го прибере обратно в безмълвната маса на нищото, предшестващата „сързнатите от смисъл думи”, да се демонтират самите структури на разказа. За да анихилира течащото време, тази задача, парадоксално, *отнема време*: историите на персонажите в трилогията е в постепенни натрупвания по загубата на възприятия, в серия от оттегляния, които да доведат до безсловесната атемпорална вселена на Уърм. Употребата на „сързнатите от смисъл” изречения довежда задачата на трилогията до следния парадокс – че „Бекет трябва да използва толкова много, много думи, само за да завърне в тишината, която е била преди тях”.²⁴ Това, че той, по думите на Сюзан Зонгат, няма желание за изразяване, но страда от задължението да се изразява означава още нещо: времето ще бъде артикулирано в името на неговото изчезване, ще се наложи неговото протичане да бъде „премълчано” чрез масиви от думи, в типичният Бекетов парадокс, в който говоренето се позовава на тишината, прорязало е самото мълчание.

²² Пак там.

²³ Пак там, с. 420.

²⁴ Brater, Enoch. *Beckett's "Beckett": So Many Words for Silence*, в *Samuel Beckett*, сборник под редакцията на Харолд Блуум, “Bloom’s Literary Criticism”, 2011, с. 119.

Повествованието витае в отдалечените мъглявини на ентропията, която протича на всички нива: сюжетно действие, разсъдък на персонажите, оттеглянето на автора от тях и потъването му в оксиморона на някакво несекващо „словоохотливо мълчание“. В тази словоохотливост, наред тръпнещата темпорална безбрежност, обзетият от радост и празнуващ абсурда на плажа Молой, изглежда така, сякаш е оставил следа.

Но едва ли го помни.