

Sonya Aleksandrova
(Bulgaria, Plovdiv University Paisii Hilendarski)

The Entretemps of Cultural Dialogues

Abstract: The current text represents Jean Orizet's point of view toward the basic concept of his works for „entretemps“. His methodological and aesthetic basics are explained together with their essential functions and way of use. Three stories are analyzed from the collection “La Poussière d’Adam” in order to illustrate the general characteristics and the main approach toward the concept. The cultural-dialogue essence of “entretemps“ is underlined as a strategy and aim of the author, which presents the possibility of communication with „missing“ artists.

Соня Александрова
(България, Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“)

Междувремето на културните диалози

В този текст¹ ще се опитаме да представим специфичната творческа оптика на един малко познат, макар и прежеждан у нас, съвременен френски автор, често определян от критиката като писател-пътешественик. Като отправна точка ще се съсредоточим най-напред над собствената му представа за смислоструктуриращия артистичен подход, не просто за да демонстрираме жест на уважение към писателя, а поради самия метод на конципиране на неговите творби и поради недостиг на цялостни литературнокритически изследвания над произведенията му. За целта се налага да обясним несводимото към конкретна философска или научна система понятие *междувремие (entretemps)*, което се явява обединително за съвкупността от различни начини на писане на Жан Оризе². То се е превърнало в негова запазена марка, осигуряваща концептуалното спояване на творчеството му и същевременно изразяващо специфичния му поглед над основната тема, която го вълнува – човешката цялост. Това е оригинален израз на разбирането на безкрайно ерудирания автор за пребиваването в културата като екзистенциално и есенциално, и поради това непрекъснато търсено

¹ Текстът се посвещава на проф. д.ф.н. Камен Михайлов.

² Жан Оризе (Jean Orizet, 1937) е писател, критик и издател, съставител на поетически антологии, автор на редица поетически творби: *Errance* (1962), *En soi le chaos: poésie 1960-1974* (1975), *Poèmes 1974-1989* (1990), *La Cendre et l'étoile* (2005), и т.н., както и на прозаическите *Рамото на рицаря* (1991), *Огледалото на Медуза* (1994), *Глината на Адам* (1997) и др. Той е съосновател на издателство „Шерш миди“, почетен президент на Академия Маларме, председател на френския Пен клуб, носител на множество литературни награди, сред които и Голямата награда на Френската академия за цялостно творчество (1991) и отличия (Орден на Почетния легион, Орден за литература и изкуство и т.н.).

състояние на духа; или ако перифразираме Хьолдерлин – Оризе обитава земята поетично.

За него привилегированата област на *междувремето* е изкуството във всичките му форми, затова то е начин на живот и едновременно с това душевно състояние, съпътствано от особена нагласа и будно съзнание; изградено е от уловени мигове, от нарочно, но винаги трезво отклонение, обвързващо онова, което смятаме за реално, с необходимостта да събудиш „заспали“ или вече отвъдреални присъствия. Това е най-ефикасният начин да се срещнеш със „своите“ във времепространството чрез постоянно търсене на моменти, в които реалността създава нуждата да общуваш с отсъстващите, нещо като синтез на диахронията и синхронията – застинал миг във вечността, от чието наблюдение произтича не съзерцателната, а бдящата яснота, тази, която ще ни изкопчи из траенето и ще ни стабилизира в място, където „... в опита си да разцъфне световната душа осиновява присъствието на смъртта преди да я отрече“ (Orizet 2011: 21).

Макар да намира основания в различни философски системи като тези на пре-сократиците, Платон, Аристотел, св. Августин, Бергсон, според Оризе *междувремето* не е философски термин, който би ограничил реалността, а по-скоро поетически активен начин за интензивно възприемане на действителността. Авторът го обяснява също така като парадигма в платоническия смисъл на термина, като модел на мислене, образец, включващ сетивното (Orizet 2018). Непрекъснатото търсене, постоянният стремеж да се потопи в него не е опит да се постигне и спре мигът – благодатният момент, подобен на гръцкия „кайрос“, а начин за улавяне на жизнеността и продуктивността му, за включването му в когнитивна дейност, водеща до епифания на мисълта и защо не до отричане на смъртта.

Междувремето на Оризе е също така подход към същностното, подход поетически, естетически, етически – универсален; търсенето му е един опит за разпознаване на специалните моменти, които отварят очите ни за скрития смисъл на нещата, затова то може да бъде наситено с реално пространство и с нереални присъствия. Възможно е да ни поставя едновременно в миналото, в сегашното и в бъдещето, чрез възвърнати спомени от преки наблюдения, проектиращи амалгамата от първото и второто в ненамерените отговори, които ще продължат да ни преследват. Въпреки че по номинацията си то изглежда произлизащо от идеята за време, това не изключва пространственото му измерение, напротив, *междувремето* се активизира при пътуване, защото смяната на мястото, която в случая на Оризе ни се струва като естествена и непрекъсната нужда, задава различна перспектива за общуване с откъснати от времето „близки“. Според Бернар Мазо *междувремето* на Оризе е духовно търсене, форма на миз ен абим на произведения на изкуството, жалонирани човешката история, с които авторът поддържа такива привилегировани лични отношения, които сякаш го освобождават от времевия порядък (Mazo 2011).

Както самият автор обяснява в предговора на „История на междувремето“
L'entretemps exprime bien autre chose que la simple notion d'intervalle entre deux faits ou deux actions, maillon habituel de notre existence. On y accède en franchissant le mur du temps et de l'espace.(...). L'entretemps pourrait bien être quelque chose comme un moment suspendu de l'éternité qu'est chaque vie d'homme, ou encore ce temps immobile, au-delà de l'espace et du temps

ordinaire, où la mémoire et la conscience jouent leur rôle essentiel, et qui est l'instant fragile où le poète trouve sa marque. (...) En définitive, l'entretemps n'est peut-être rien d'autre que la recherche d'une mythique unité primordiale (Orizet 1985).

Това е необходимо уточнение, което, отвъд специфичния начин на изписване³, извежда наречието от стандартната му езикова употреба като го субстантивира и му задава нов смисъл. Става ясно, че *междувремето* е повече от интервал между две неща, макар да остава свързано с идеята за време, в него се промъкваш през преградата на времепространството, а „крехкото му застиване“ е сравнено с човешкия живот и с търсенето на първоначалната митическа цялост.

В голяма част от творчеството си Оризе използва *междувремето* методологически, за него то е инструмент за постигане, но същевременно и цел, подобно на Бергсоновата интуиция. Затова той непрекъснато търси и описва начини да проникне в него и да го улови, превръщайки го в парадоксален топос, разположен в реално пространство и в относително време, където да положи неосъществимата среща между живота и смъртта под формата на културен диалог, удовлетворяващ същностната нужда от досег с онези, на които се възхищаваме, които разбираме и които ни обогатяват с радостта от срещата с дълбокото и красивото.

За да илюстрираме начина, по който функционира *междувремето* в прозата на Оризе, ще се спрем на три разказа от „Глината на Адам“⁴. Първата въпросителна относно този сборник възниква още с жанровото му определение, тъй като кратките текстове в него, макар и маркирани на корицата като разкази, излизат от стандартната дефиниция. Ще си позволим да използваме обяснението на Мазо, че четенето на тези неопределими прозически откъси, които не са нито романи, нито автобиографии, нито есета, бих добавила нито съвсем разкази, и същевременно всичко това накуп, (Мазо 2011) вече ни подготвя за особените срещи, за които Оризе ще ни разкаже. В същност става дума за случайни културни контакти най-вече с артефакти, предизвикващи размислите, спомените и вслушванията на автора. „Глината на Адам“ е определена от Мишел Баглен като разходка по всички краища на света⁵, по време на която съвсем внезапно се оказваме очи в очи с Кафка, Борхес, Нервал. При подобни „значещи съвпадения“ ни се разкриват частици от културата и се осъществява медувремето – място на обмен и диалог, на „открехната близост“ (Baglin 2007). Към това находчиво обяснение ми се иска да добавя и пътуване из всички времена на света в търсене на „населената тишина“, в която се прониква през „пропуканата амалгама“, за да се потопим в творба или в стилистика, която се е сляла с нас, отеква в нас или говори на нашия език. Подобни конктки не представляват точно сливане на различни гледни точки, а парадоксално изразяват синхронна снимка на културната еволюция. На едно

³ Според френския речник *Ларус* наречието традиционно се изписва полуслято като *entre-temps* и се отнася до времето, като обяснението му е: *dans l'intervalle* (On écrit aussi *entre temps*). Виж електронната версия: <https://www.larousse.fr/>. В различни френско-български речници се превежда като *междувременно*, през това време, в промеждутъка и др.

⁴ Това е първото издание на български език на *La Poussière d'Adam* от издателство Нов Златорог, 2017 г., но ние ще изследваме и цитираме оригинала.

⁵ В случая напълно аргументирано Баглен изключва поклонническото пътуване, аналогиите с пътническите бележки и с „музейните книги“, под чийто знаменател поставя книгите с впечатления от застинали експозиции.

имагинерно място в някакво несъществуващо време се срещат учители и ученици, последователи и противници, неуки и просветлени, които Оризе кротко впряга в собствената си естетическа и етическа система като по този начин хармонизира противоречията и несъответствията, превръщайки ги в храна за нашата чувствителност, в гледна точка, способствала формирането на неговата.

Най-често попадането в *междувремето* се извършва при определена последователност и при наличието на няколко елемента – различно място, забелязан артефакт, културен спомен. То е зададено от пътуване в реалното пространство, което почти никога не е описано, а се подразбира, при това не е задължително разположено в началото на конкретен разказ, а някъде в него или се предполага от предходен текст. След това разказвачът, който е самият автор, докато се разхожда, попада на привидно незначителен факт, отключващ пласт от културните му натрупвания и в този момент на съответното място времето се развива от нахлуващите спомени, сравнения, цитати и уподобявания. Погледът на разказвача сякаш първо се разширява, включвайки перспективата на случайно събудения от ненадейната, но интуитивно търсена среща с друг творец или творба; после се разгръща и увлича в собствените си възприятия като базов конструкт чуждата гледна точка, за да завърши с внезапно заключение, в което смисълът отеква като че ли разширявайки света. Разбира се, това е най-общо обяснение на „рецептата“, по която авторът се гмурка във времепространството, и в конкретните текстове варира както в последователността, така и в детайлите, но дава относително ясна представа за *междувремето* като метод и творческа стратегия.

Подборът на текстовете, които ще анализираме насетне, е субективен и цели да представи как чрез различни изкуства – музика, архитектура и гравюра – авторът си осигурява достъп до *междувремето*. Първият разказ е от втора част на сборника „Идолът и мумията“, обемът му е малко повече от страница, а заглавието – „Въздишката на колоса“. Началното изречение синтезира характеристиката на мястото и регистрира архитектурните факти, около които ще се завихри фунията на *междувремето*. Вече знаем, че ни водят из Египет още от предходните разкази, но сега разбираме, че сякаш случайно сме попаднали „между Нил и пустинята“⁶, където се намира разрушеният храм на Аменофис III.⁷ Мимоходом – в четири изречения – ни се подава историческа информация за царуването му, за конструкцията на храма, за срутването му при земетресение, за по-нататъшната употреба на мястото, както и за две монолитни фигури от розов пясъчник, едната от които ще се превърне във вход към следващото измерение. После погледът на разказвача се фокусира над нея, започвайки от надписите на цокъла, напомнящи му за гръцките поклонници, вярвали, че това е статуя на Мемнон. Името отприщва в съзнанието на автора текста на „Енеида“⁸,

⁶ Текстовете в този сборник са максимално пестеливи относно описанието на мястото, от една страна, защото се концентрират върху времето/*междувремето*, от друга, понеже скицират забележително символично географската местност. В случая на разположението между Нил и пустинята става дума за полагането на целия цикъл между живота и смъртта, времепространство, в което се е прицелил авторът и където се опитва да съвмести *преди* и *сега* чрез логическо открояване на пластове между двете и тяхната неразривна връзка. Но за стилистиката на Оризе по-подробно ще стане дума на друго място.

⁷ При употребата на имената на митологически и исторически фигури ще следваме тази в текста на Оризе.

⁸ В оригиналното издание са цитирани два пасажа от Вергилий на латински. Първият е „et nigri Memnonis arma” – вж. Vergilius I: 489.

нахвърля историята на героя и припомня объркването, вследствие на което единият колос, макар и в типично египетска поза, е отъждествен със сина на Аврора. Следва легендата за въздишката на статуята, физическото обяснение на явлението и внезапният му край след реконструкцията при Септимий Север.

Съвсем целенасочено, отдалечавайки се от коментари за майсторската лаконичност на наситения изказ⁹, ще посочим измамно фриволното блуждаене на мисълта на Оризе из детайли на хилядолетната история на три култури – египетската, гръцката и римската. Спомените, изникващи от реално наблюдаваните факти (храма и преди всичко колоса), не са случайни и определено не целят да впечатлят читателя с начетеност. Тяхното „изплуване“ ни се струва преднамерено, защото е логически свързано и хронологически аргументирано. Започва се с Египет, минава се през гръцката Античност и се резюмира от Вергилий, в съзвучие с научните постановки за културните преноси в Древността и ролята на римската литература – всъщност Оризе потвърждава познатата идея, че римляните са асимилирали, надградили и предали на Европа елинската култура, която на свой ред е усвоила и преработила образци от предходни на нея и т.н. Единствено заблудата на древните гърци, че колосът е статуя на Мемнон, от която произтича и сърцевината на *междувремето*, е обяснена със средствата на съвременното знание – срутване на горната част, въздействие на топлината над пукнатините, звуков ефект вследствие на преминаването на въздух през тях, спрял след реконструкцията на фигурата. Видимо само това е мястото, в което текстът се отклонява от цивилизационната нишка – *Представям си по-непоетично обяснение – horresco referens*¹⁰ (Orizet 1997: 166) – и за да присади научното разклонение в стъблото на културноисторическия контекст, авторът използва за втори път цитат от Вергилий (Vergilius II: 204).

Показателен е опитът на Оризе да не напуска сферата на културната история и когато подобен екскурс се налага, да го опоетизира посредством литературни референции, които в конкретния случай предупреждават за следваща ужасна вест. При все това остава горчивият привкус, че съвременната наука, намираща рационални обяснения на явления, които някога са били митологизирани, предизвиква страх, отнемайки от красотата на преднаучните тълкувания. И реставрацията на древните руини, така скъпи на днешната цивилизация, веднага лишава колоса от утринното дихание, подарено от божествената му майка. Въпреки това у Оризе и дума не може да става за търсено противопоставяне между научното и културното обяснение на нещата. По-скоро иде реч за съвместяването им, авторът върви по следите на изгубената човешка цялост, непрекъснато опитвайки да проследи разпилените нишки на „изтъквания от вятъра живот“¹¹, да преоткрие връзката с изчезналите учители, да си обясни изгубеното единство на самата човешка същност, следвайки културната връзка.

⁹ За да не изглежда оценката ни за стилистиката на автора неаргументирана, посочваме тази на Ален Боске: Orizet „*a décidé que sa part serait de propreté, de salubrité, de profondeur et de désespoir, dans l'extrême confort d'un chant impeccable, qui ne permet l'intrusion d'aucune bavure, d'aucun excès, d'aucun laisser-aller*“ (Bosquet 1983).

¹⁰ Преводите от френски на български език са мои – С. А.

¹¹ И тук се налага да уточним, че Оризе никога не изпада в крайно опоетизиране на действителността, защото винаги се опитва да намери и рационално волтеровско обяснение, което придава допълнително обаяние на стила и живост на образите. Ето един пример: *Ако животът ми е изтъкан от вятъра, трябва да е с тази връв, която свързва паметта с детството на света, за да изиграе номер на деконструкцията* (Orizet 1997: 123).

И какво ако в реалността е станала грешка и всъщност фигурата не е на Мемнон, а на Аменофис III, нали и египтяните са вярвали в божествената природа на фараоните си и живота им след смъртта? В *междувремето* грешката е без значение, защото там действат законите на естетиката и етиката, разкриващи същината на явленията, които във времето си обясняваме физически.

За да обобщим приложението на *междувремето* във въпросния разказ, може да кажем, че то се съсредоточава в свръхконцентрираната диахронна проекция на древната история в съзнанието на разказвача, от което произтича усещането за културна принадлежност към една традиция, приобщаваща и идентифицираща автор, читател и текст при възприемането на съдържанието. Разбира се, рецепцията на повествованието зависи от степента на „усвоеност“ на европейската културна принадлежност и в този смисъл текстът е насочен предимно към културнопросветения читател, способен да декодира логическите смислови връзки между отдалечени във времето събития. При все това текстът е и информативен, деликатно представяйки конкретни данни, които биха обогатили чуждия на европейската цивилизация реципиент, защото са интерпретирани през призмата на човешкото в неговата морална и естетическа основа.

Ако „Въздишката на колоса“ отпраща към доста отдалечени от историческа гледна точка моменти от развитието на човешката култура, то последните два разказа от първия цикъл¹² ни приближават към съвременността. И понеже вече започнахме текстологичния анализ отзад напред спрямо подредбата на книгата, ще продължим да се придържаме към този фактически нелогичен, но хронологически последователен подход като се съсредоточим над „скрития“ финал „Шест цигулки от Кремона“, който започва така:

В кметството на Кремона шест цигулки, затворени във витрина по средата на една зала, сякаш са замлъкнали завинаги. (Orizet 1997: 137)

Доколкото изобщо можем да говорим за някакъв сюжет в рамките на разказаното, то в този текст с обем от една страница разбираме за начина на поддръжка на шесте инструмента и хипотетичната му проекция във времето, припомняме си имената на хората, които са ги изработили и на цигуларите вируози, преди да разлистим аукционен каталог на „Сотбис“, за да изброим предлаганите на търг предмети на изкуството, сред които и цигулка Страдивари. Нищо особено..., но само на пръв поглед. Всъщност основната тема на разказа е смъртта, заглъхването на звуците, тишината на шедьовъра, музейната присъда, осезаемият край на прекрасното. Шестте невероятни инструмента на лютиерите Амати, Гуарнери и Страдивари обитават безмълвието, изложени пред погледите на туристите. С това обаче не приключва всичко, защото всеки ден един човек внимателно ги просвирва и така за малко ги съживява, преди да ги върне във витрината на потенциалните, но неизтръгнати акорди. В парадоксалното им пребиваване между музиката и тишината Оризе открива *междувремето* на инструментите „тихи, но изпълнени с всевъзможни мелодии; ненужни, но ефикасно поддържани, шедьоври на застинал спомен“ (Orizet 1997: 138). От надвисващото усещане, че са завинаги отнеги от предназначението си и така умъртвени откъм смисъл, ги избавя дотсега с човека, който единствен владее силата да ги върне към живота. Пред

¹² Неговото название е изведено като заглавие на книгата – „Глината на Адам“.

читателя се изрежда процесия от майстори, после от изпълнители и накрая от ученици на Корели, Паганини, Локатели, които си предават едни на други цигулките, за да не замлъква никога техният звук. И така до вероятната поредица от акордьори, които поддържат музейните експонати и потенциалните бъдещи музиканти, които ще ги притежават, съзнанието навързва непрекъснатата нишка на културното им безсмъртие.

Инструментите са естествено положени в *междувремето*, защото „чакат“ срещата с техния възкресител, бидейки напълно готови да зазвучат отново с цялата си уникалност в ръцете на музикант виртуоз. Те не могат да умрат, от една страна, понеже са предмети, от друга, поради предназначението си – да пресъздават мелодия, да изразяват изкуство. Самото им съществуване се разполага между живота и смъртта, като същността им се проявява в интервала на контакт между живия човек и застиналата вещ, в моментите, когато животът ражда от смъртта изкуство. Много ясно проличава насъщната обвързаност между живота и смъртта именно през същността на музиката, защото инструментът сам по себе си е ням, застигнат от „музикална смърт“, дори когато притежава безподобно качество. Той има нужда от „пръстите на изпълнителя и милувката на лъка“ (Orizet 1997: 137), за да пресъздаде вълшебната мелодия, в която от замирането на един тон се ражда следващият, в напълно естествена времева последователност от трептения и статичност. Цигулковото *междувреме* най-много прилича на застинал интервал, изпълнен с виртуални песни на вечността, но въпреки неподвижността си той не е мъртъв, а очакващ следващото вибриране, готов да се изскубне от безмълвието на покоя при първия досег с човека. Инструментите от Кремона ни разкриват красотата на редуването на тишина и звук, дори когато са застинали в по-дълга пауза, те ни посочват и необходимото условие за неизпадане в окончателна смърт – човешкия контакт. Можем до отидем и по-далеч, те оспорват окончателността на смъртта, представяйки я като момент, от който може да те изтръгне красотата на изкуството. Затова и финалът на разказа задава хипотетичната перспектива на събирането на една цигулка Страдивари с музикант, способен да я накара да звучи в синхрон с таланта на създателя ѝ лютиер.

В този разказ културните позовавания са по-скромни в сравнение с предходния и ако се абстрахираме от реалистичното изброяване на произведенията в каталога на „Сотбис“, имената на майсторите на цигулки и на музикалните изпълнители, бихме могли да го възприемем като свободно разсъждение, отключено от срещата с шестте инструмента. Но в текстовете на Оризе, винаги дебне опасността поради физическата им лаконичност да се заблудим, че са ясни и след внимателен тематичен анализ да пропуснем например някой структурен капан. Като последен текст от първия цикъл в книгата е логично да обърнем внимание на „Шест цигулки от Кремона“ и като на затварящ или обобщаващ разказ, което се оправдава и от тематиката му, но не се изчерпва с нея, а мултиплицира завършващата му позиция като на практика съвместява три финала. Първият от тях е формален и приключва поредицата от двадесет и седем разказа, обвързани и припомнящи различни автори като Верлен, Рембо, Борхес, Кафка, Моранди, Делво и др. Неговата композиционна функция не се нуждае от обяснение, за разлика от тази на другите два, които се съдържат в структурата на самия разказ. Фактическият финал на текста – последното изречение – връща към самото му начало чрез лексикални повторения с вариации, създавайки впечатлението за кръгова композиция, добре известна в литературата много преди Оризе. Със същата цел се

прибягва и до употребата на сегашно време на условно наклонение¹³, морфологично разширяващо хоризонта на логичните възможности, въпреки заявената надежда цигулката да бъде закупена от музикант, разполагайки евентуалната ѝ реализация в сферата на хипотетичното.

Особено впечатление прави подялбата на две части на и без това достатъчно краткия текст, която е визуално акцентирана от нов параграф и смислово експлицирана с думите: *Мислех разказа си за завършен, когато получих есенния аукционен каталог на „Сотбис* (Orizet 1997: 138). Освен че може да бъде разчетен като внезапен обрат в повествованието, защото рязко прехвърля гледната точка от загатнатото пътуване из живописна Италия към тривиалното – получаването на пощата в дома на автора, подобен подход допуска да предположим, че се избягва или поне отлага краят на творбата. Подозираното нежелание за приключване на текста можем да отнесем към идеята за неизчерпаемостта на темата, както и към чисто композиционна перспектива. За първото дори не е необходимо да се привеждат аргументи, защото голяма част от творбите на Оризе, а и на поредица от други автори, интерпретират връзката между живота и смъртта в културен и исторически контекст. По-интересно е да разгледаме структурната логика в това преповтаряне на финала, което създава впечатление за концентрично-кръгова творба с позовавания, отекване и препратки, каквато всъщност авторът заявява, че се опитва да изгради в прозаическото си творчество¹⁴ (Orizet 2018). Ако помислим в тази светлина над кратките наративни форми на французина, ще намерим съвсем логично обяснение на умножаващите се финали – те се сговарят, дублират се с вариации, завихрят се към началото и освен че създават усещане за редуваност, спомагат за превръщането на късите разкази в тематични и конструктивни части на една надредна творба, обединяваща ги като отделни глави в цялостната представа на автора за света като откъснута културна човешка мрежа. Подобен подход засилва усещането за *междувремие* и същевременно го разяснява, защото създава представа за подвижна спирала, в която всяка точка, или в нашия случай – разказ, се опитва да достигне предходната. Прозата на Оризе проектира потенциалната им среща посредством времето сливане, възможно при съответното „ускорение и умножение“ на културното припомняне.

В опитите си да потъне в *междувремието* авторът не се ограничава до едно изкуство, сякаш не му е достатъчно да усети сладостта на уловените литературни съпричастности, затова периодично посяга към музикалния инструмент, към живописата и дори към приложните изкуства. Пример за това е разказът „Мецотинто“, предхождащ финалните „Шест цигулки от Кремона“ на първия цикъл в сборника, който в рамките на една страница се съсредоточава над наблюдението на част от работата на гравьора Ронсел.¹⁵ В него на Оризе дори не се налага да пътува в

¹³ Става дума за *conditionnel présent*. Композицията на разказа много напомня, при това според нас съвсем преднамерено, на сонета „Скринът“ на Рембо – автор, на когото Оризе открито и непрестанно се възхищава. Затворената витрина, която се отваря и оттам полъхват спомените и разказите, но по-подробно за търсената връзка ще обясним на друго място.

¹⁴ За да не се позоваваме само на становището на автора, ще добавим че и Пиер Перен разпознава подобен композиционен стремеж, поради което сравнява Оризе с Борхес. По-подробно вж. Perrin. *Un Héritier de Borges. Jean Orizet poète de l'entretemps*. 1997.

¹⁵ Вероятно става дума за Michel Roncerel (1946-2007) – художник и гравьор, но поради липса на каквито и да било други податки, освен фамилията и конкретната гравьорска техника, не можем да сме напълно сигурни.

пространството, за да открие вход към *междувремето*, защото изпод прецизно ваещите инструменти на майстора той открива причудливите форми на културното напластяване, които го отвеждат в него. Съсредоточен над работата му, писателят привиква на определено място първо хералдически щитове и разбира се адаргата на Дон Кихот¹⁶, на друго – металическите проблясъци на машина на времето. След това се побоява от прокрадналия се образ на хибридно водно същество и тъкмо се изкушава да си представи нов идол, пред който е готов да коленичи, когато мечтанието му е внезапно прекъснато от завършването на гравюрата. Методът мецотинто или черен маниер не позволява на зрителя да се заблуди, нито да интерпретира погрешно изображението, защото с абсолютна прецизност пресъздава формите, макар и само с черен цвят.

В разказа за полета на въображението по време на процеса на създаване на творбата не научаваме какво точно е финалното изображение, може би защото то е без значение. Вниманието се фокусира над творческия труд и то не в техническите му детайли, които напълно отсъстват отвъд някои споменавания на инструменти и материали, а над времевата рамка, обемаща концентрацията на идеята, която ще се въплъти. Тази идея е непроницаема дори за близкия приятел и свръхначетен наблюдател, тя ще се роди полека под ръцете на майстора и докато не постави и последния шрих, ще му принадлежи единствено и изцяло. По пътя към нея разкавачът ще се лута през гора от знаци, ще изпитва различни усещания, ще се удивлява на причудливи полуформи, но накрая ще се изтръгне от своеволните интерпретации, за да се изправи пред неповторимата реалност на гравюрата, на която майсторът „е придал плътност на тайна“ (Orizet 1997: 136).

В твърде краткия обем на „Мецотинто“ се усеща и безмълвното, но наситено общуване между твореца и неговата публика, между двама приятели и вероятно съмишленици, между две творчески съзнания. Техният общ, но неизречен език е този на идеите и образите, на знаците и символите, измежду които дори едната страна да се залута за кратко, диалогът ще се проведе до край, а защо не и да продължи до безкрайност. Мълчаливата комуникация е пресъздадена под формата полет на въображението у привидно пасивния зрител, което заплашва да излезе извън всякакви граници, свободно блуждаейки от конкретния материал към собствените си спомени, докато се опитва да разшифрова полуготовото изображение. Действащата страна в двойката е неописана, сякаш невидима, макар да сме убедени в нейното присъствие посредством първопричинността ѝ за разказаната ситуация. Тя създава спрямо собствената си идея, пряко идеите на наблюдателя и дори в непрекъснат разрез с тях; твори бавно, търпеливо, „скрито“ пред погледа му, и въпреки че са един до друг в пространството и времето на едно *сега*, те се оказват безмерно далече спрямо представата, която ще се претвори. Подобно привидно несговаряне е далеч от подкопаването на характеристиките на *междувремето*, защото тихата близост струи от кардиналното разминаване в това повествование. Творецът е неизразим, почти физически отсъстващ, неизчерпаем, неразбираем в процеса на създанието; наблюдателят му по същото време е вдъхновен, очарован, тръпнеш в очакване, изпълнен с хипотези относно творението.

¹⁶ Литературната пъпна връв, привързан към която Оризе навлиза в *междувремето*, но и избягва от капаните на неговия лабиринт, е неоспорима. Използването на поезията и прозата като стъпка към това състояние и място, и време доминира количествено в прозаическото му творчество.

Погледнато от различен ъгъл, описаното общуване е неравностойно, защото Ронселрел изобразява безапелационно собствената си идея, а Оризе я търси предварително, но неуспешно и въпреки това писателят не се чувства непълноценен или подчинен, а омагьосан от майсторството на процеса, който не владее. И в други разкази оставаме със сходни впечатления, вероятно поради оценката за невероятните умения на твореца и неоспоримото качество на творбата, която имплицитно се прокрадва в текста именно чрез способността на френския автор да се поклони на шедьовъра, поставяйки се сам в подчинена спрямо него позиция. Учудващо е и умението му да избегне егоцентричността, която се предполага при подход като неговия, пречупващ всичко през личния поглед, културните натрупвания и европоцентричната перспектива. Напротив, посредством *междувремето* Оризе привидно „се разтваря“ в обожаваната културна традиция, било то чрез конкретен автор/творба или чрез група от творци/творби. Освен това той успява да „се гмурне“ в нея дори посредством артефакти от други култури¹⁷ като завихря спецификата им около познати християнски или митически истории, като ги интерпретира през нашата цивилизационна парадигма, за да ги сведе накрая до общочовешко заключение, в което индивидуалното отстъпва в полза на непреходното.

Анализът на трите разказа има за цел да демонстрира практическата употреба на привидно сложния авторски конструкт *междувреме* и да изтъкне общите методологически техники и техните вариации, целящи разкриването му. Той се опитва да направи нещо като своеобразно въведение в поетиката на прозата на Оризе и само скицира възможни тематични и конструктивни интерпретационни линии на естетическото преживяване на реални факти и места в сборника „Глината на Адам“. През обекти на архитектурното, музикалното и гравьорското изкуство сбитото разказване ни превежда ускорено, но плавно през пластове на европейската култура, тъй скъпа на автора, като през тунел, от който изпадаме зашеметени в спокойните води на *междувремето*. В тях различни ракурси на човешката същност придобиват кристална, еднозначна и успокоителна яснота, докосваща се до лелеяната цялост и уравновесеност, загубени в хода на историята. Във фунията на илюзорното времево сливане ни спуска търсената среща с важен артистичен обект; през вихъра ѝ ни превежда нишката на отделна тема – смъртта, объркването, творчеството и т.н., а обратно в реалността ни блъсва направеното просто, но разтърсващо заключение. От това свърхконцентрирано и невероятно кратко „пътуване“ никой събеседник¹⁸ не се връща същият. То изглежда винаги недостатъчно, макар и съвсем пълноценно; безкрайно обогатяващо, при все че е минималистично и не на последно място пристапяващо, защото въпросите никога не свършват, а потенциалните отговори остават някъде там.

Междувремето на Оризе ни се представя едновременно като отрязък от време, като място на памет, като литературен подход, като брод към непреходното и като прозрение за есенциалното. То е форма на „внезапен светкавичен проблисък, когато в

¹⁷ Виж разказите „Гинкото на Хирошима“, „Жажда за пространство“, „Среща с Йов“ и т.н.

¹⁸ Определянето на читателя като събеседник се аргументира от специфичната диалогичност на текстовете на Оризе, които по постмодернистки асоциират в себе си скрити и явни цитати; които в основата си търсят комуникация с действителния читател и с въображения предтеча; които непрекъснато си говорят с изгубените „скъпи“, изграждайки чрез комуникацията отвъд времето и пространството единствената приемлива за автора „реалност“ на непрекъснатостта на красивото и етичното.

продължителността на един миг получаваме интуиция за великата свързаност на вселената¹⁹, която ни доближава до разбирането на автора, че „заедно, да заедно ще траем много повече и от самата наша смърт²⁰“ (Orizet 2018). И макар темата за смъртта да изглежда доминираща в кратките повествователни форми на „Глината на Адам“, авторът разкрива неочаквани нейни страни като безсмъртието на шедьовъра, като почитта към хранилището на красивото, като незабравимото ценно, като възраждането чрез общуване. Когато творецът, мислителят, ученият остави след себе си произведения, той не умира, а духовно се влива в поредицата от умове и таланти, бележещи интелектуалното и културно развитие на нашето „сега“, трасиращи бъдещите посоки в нашето „утре“. Така Оризе не само възприема, но и съпреживява посредством *междувремето* дълбоката същност на целия човешки свят, защото Европа периодично му утеснява, макар обясненията му да са неразривно свързани с нейната културна традиция. Понякога дори вихърът на собствения му времеви портал увлича на пръв поглед произволно представители, географски несвързани с нея, и ги усвоява през авторската преспектива, безпроблемно полагайки ги в нейното лоно, където неволно се заблуждаваме, че естествено принадлежат, защото са осмислени и интегрирани в неговата ценностна система.

В поетическата представа на Оризе за културната реалност всичко в нея бива едновременно, въпросът е да се намери начин за проникване в духовното ѝ съ-битие и да се осъществи макар и виртуална връзка с „дремещите“ в нея присъствия. За вход му служи *междувремето*, а контактът реализира на базата на собствената си културна памет. Писателят говори лично и открито за моментите на досег с преследваната есенциалната екзистенция, и понеже те са нетрайни и трудно достъпни, ги описва с присъщия дълбок лаконизъм, превърнат от поредица френски философи и писатели в емблема. Но лапидарността на неговите разкази, освен дългата стилистична традиция, има и смислов заряд: при срещите в *междувремето* освен обменът, освен вглеждането, освен спомнянето от изключително значение е и вслушването, затова особено място в сборника се пада на мълчанието, визуално подсилено от празните страници и бели полета. Оризе знае кога да направи пауза и защо да замълчи. Както сам той отбелязва:

Изтъкана от банални съобщения бърливостта видимо замъглява нашия разсъдък. Откъдето според мен произтича нуждата да намеря в този свят извора на обитаваната тишина. (Orizet 1997: 13)

ЛИТЕРАТУРА

- Baglin 2007: *Baglin, Michel*. Jean Orizet „La Poussière d’Adam“. – *Revue Texture*, 01.12.2007. <http://revue-texture.fr/La-Poussiere-d-Adam.html>
- Bosquet 1983: *Bosquet, Alain*. *Revue La Sape*, 1983, цитиран по : *Pierre Perrin*, *Un Héritier de Borges*. Jean Orizet poète de l’entretiens. – *La Bartavelle*, n° 7, octobre 1997. <http://ppcritique.free.fr/oriz6.php>

¹⁹ Думи на Карл Ясперс, избрани от автора за втори епиграф на „Глината на Адам“.

²⁰ Това е преработен автоцитат от стихотворение на Оризе, а именно пета станса от „Станси за отминалия век, спасен от неколцина“, където е утвърдително повторено наречието *заедно*. В оригинал стихът гласи: „Ensemble nous durerons bien plus que notre mort“ (Orizet 2006).

- Larousse, dictionnaire. // <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/entre-temps/30077?q=entre-temps#29986>
- Mazo 2011: *Mazo, Bernard*. Jean Orizet “Les Forêts de l’impossible » // Revue Texture, 18.05.2011 // <http://revue-texture.fr/Les-Forets-de-l-impossible.html>
- Orizet 1985: *Orizet, Jean*. Histoire de l’entretemps. La Table Ronde: Paris.
- Orizet 1997: *Orizet, Jean*. La Poussière d’Adam. Le Cherche midi: Paris
- Orizet 2011: *Orizet, Jean*. Les Forêts de l’impossible. Le Cherche midi: Paris.
- Orizet 2005: *Orizet, Jean*. Stances pour un siècle épuisé sauvé par quelques-uns. In: Le voyageur de l’entretemps. Melis Editions. – Revue d’Art et de Littérature, Musique. (Dir.) Patrick Cintas, 9.06.2006. // <http://www.lechasseurabstrait.com/revue/spip.php?article1159&artpage=2-21>
- Orizet 2018: *Orizet, Jean*. Préface. L’entretemps, mode d’emploi. 2018 – непубликуван ръкопис.
- Vergilius: *Publius Vergilius Maro*. Aeneis. In: Електронна библиотека Romulus Bulgaricus https://romulusbg.net/?page=text&prevod_id=44&proizvedenie_id=12