

*Николина Бурнева*¹

ЗА ЛИТЕРАТУРНИЯ МОТИВ „НАСЪН И НАЯВЕ“ И ЗА ЕДНОИМЕННИЯ ФРАГМЕНТ ОТ ЕМИЛИЯН СТАНЕВ

Nikolina Burneva

ON THE LITERARY MOTIF OF SLEEP AND WAKEFULNESS AND EMILIAN STANEV'S EPONYMOUS DRAMATIC FRAGMENT

*The celebration of the 110th anniversary of Bulgarian novelist and playwright Emilian Stanev provides an occasion for the critical evaluation of those of his texts which have been relatively neglected by learned commentators. The title of his posthumously published play *Nasan i nayave* (Sleep and Wakefulness) alludes to one of the key transcultural ideas of modernity, which has ethical, philosophical and psychological implications. In addition, the play poses a number of questions concerning the ethical responsibility of scientists in the modern world. The play's title, *Sleep and Wakefulness*, can be interpreted as a metaphor denoting the duality of the human personality and the overall intellectual impasse typical of late modern civilization.*

Keywords: modernity, Emilian Stanev, Faust, Dürrenmatt, Brecht, ethics, politics.

Честването на 110-годишнината от рождението на Емилиян Станев е повод да се оценят и някои текстове, останали до момента встрани от изследователския интерес. Заглавието на драмата „Насън и наяве“ (издадена посмъртно) препраща към една от транскултурните идеи на модерността, обединяваща етични, философски и психологически моменти: Как функционира съзнанието на изследователя гений предвид отговорността му за приложението на неговите открития в технологичния и социален прогрес? „Насън и наяве“ се интерпретира като метафора за раздвояването на личността и безизходицата на интелектуалеца в апогея на съвременната цивилизация.

Ключови думи: модерност, Емилиян Станев, Фауст, Марлоу, Гьоте, Дюренмат, Брехт, етика, политика

Когато Фауст произнася прословутото си „О миг, поспри! Така красив си ти!“ (Гьоте 1999: 427), той е убеден, че чрез инженерен прогрес не само е овладял дивата природа, но е създал и най-важните предпоставки за благоденствието на „народа“: обширно поле за действие, колективен труд и справедливо разпределение на богатата. Остарял, ослепял и угрижен, Фауст се заблуждава в две много съществени отношения: преди да се осъществят, неговите модерни икономически концепции буквално са минали през трупове (тези на Филемон и Бауцис), а това, що долита до слуха му в сетния му земен час, съвсем не е производственият шум от интензивното култивиране на новия, по-добър Ред на Земята, а дрънчене от лопатите на лемури, които му копаят гроба под диктата на Мефисто.

¹ **Николина Бурнева** (Nikolina Burneva) – проф. д-р в кат. „Германистика и нидерландистика“ на Филологическия факултет във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, n.burneva@uni-vt.bg

Авторът на този Фауст – Ваймарският „олимпиец“ Гьоте, работи над едноименната драма повече от половин столетие, за да остави публикуването на втората ѝ част за след смъртта си през 1832 г. Но протагонистът ѝ Фауст живее, съответно на историческия си прототип, в 16. век. И още тогава, в разцвета на бюргерската култура и в зората на Британската модерност, Кристофър Марлоу се е постарал да извлече от купчината исторически документи и легенди² една ренесансова дилема: пред-определен ли е човекът да бъде блажен или пък низвергнат, или той сам си заработва мястото в отвъдното чрез делата си на тази, „грешната“ земя. Сам по себе си теософски, този въпрос много бързо ще стане принципен проблем на интелектуалната етика: Какво движи учения в неговия изследователски устрем – стремежът да се доближи до Бог и Неговата промисъл (метафизика), стремежът да разкрие тайните на Битието за полза на човечеството (утилитаризъм) или нагонът да удовлетвори жаждата си за познание (егоцентризм). При Марлоу прогресивната информираност е обвързана с предопределеността на прокълнатия, а устремното търсене на абсолюта замира в депресията на последния монолог за тоталното разочарование.³ Гьоте само доразвива тази двойственост на персонажа. Неговият Фауст е пример за творчески устрем и модерна виталност, уповаващи се на логоцентризма на Немското просвещение. Но тази класическа конструкция се пропуква, за да допусне условието за възможното спасение и възнесение на неутолимия гений – мистичната милост на „вечно женското“.

Такава е генеалогията на една транскултурна идея, залегнала в основата на модерното съзнание: Кой е водещият мотив на гения изследовател, каква е неговата роля в обществения прогрес и коя е по-високата ценност – научното откритие или етичната нагласа, т.е. отговорността пред обществото за неговото приложение. На тази идея посвещава една от последните си разработки и Емилиян Станев. Фрагментът „Насън и наяве“ се свежда под общия за творчеството му знаменател на авторския етичен проблем: „[...] кой от двамата – дуалистът, езичникът, детерминистът, скептикът или молещият се, вярващият в силата на Христа и религията – изнася идеята за произведение на тема Исус и в края на дните си го написва?“ (Василев 2008: 231). Благодарение на куража да заложи в основата на фиктивния свят единството между два лагера от действащи лица, две линии на поведение, две социални прослойки, два мирогледни модела и дори враждуващи идеологии драмата „Насън и наяве“ успява да поведе дори неподготвения читател по криволичещите пътеки на Решението, както го разбира екзистенциализмът.

За композицията на драматичния фрагмент от Емилиян Станев

На фона на едно сравнително богато цялостно творчество няколко заглавия, които са останали незавършени след смъртта му, основателно не стоят в центъра на вниманието на изследователите. Те не са обемисти, не са особено затрогващи със сюжета си, не са и в стилистично отношение по-добри от публикуваните му вече творби. „Насън и наяве“ е своего рода структурен чужденец сред тях, но допълва ансамбъла им по своеобразен начин. Съвсем в духа на постнормативната драматургия тук трите единства са спазени, но не напълно. Мястото е винаги така ясно дефинирано, че може да служи като надежден критерий за композиционен анализ – това е една пиеса в 3 картини, всяка от които носи по една от основните фази в развоя на драматичното действие:

1. Кабинетът на професора – Среднощни разговори – Експозиция и завръзка (16 стр.),
2. Обяната от слънчеви лъчи градина – Пререкания относно централния конфликт – Кулминация и обрат (14 с.),
3. Наблюдателният център в Клиниката – Ретроспекции и коментари – (отсрочена) завръзка и (отворен) край (8 с.).

Трите картини са хармонично пропорционални по обем, особено предвид очевидно незавършения запис „Хофман“ (НЯ: 124)⁴, демонстративно подчертаващ фрагментарния характер на текста. Режи-сьорските бележки и ремарките показват, че най-важното тук няма да бъде нито илюзията за реалност, нито бързото развитие на събитията. Мизансценът е сравнително банален: 1. „Кабинет, мобилиран (sic!) с тежка, доста мрачна мебел: бюро, по няколко книги, листове хартия, автоматична сметачна май чертожна дъска“ (НЯ: 85); 2. „Поддържан парк с хубави цветя. Скамейка. В дъното тенискорт“ (НЯ: 102) и улица с прикрита зад храстите лека кола; 3. „Голям екран“, „кресла“ (НЯ: 116). Описания на

² Отн. данни за редакциите на пиесата срв. [https://en.wikipedia.org/wiki/Doctor_Faustus_\(play\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Doctor_Faustus_(play)).

³ „Превод на български език на пиесата от Марлоу, както и творби от нейния контекст предлага Александър Шурбанов в сб. „Поетика на английския Ренесанс“, С., Университетско издателство, 2002.

⁴ Всички приведени тук цитати от фрагмента са взети от изданието, посочено в „Литература“ след статията.

външния вид на персонажа, на костюми и специални реквизити почти или напълно липсват: в 1. картина професорът и съпругата му са по „полухалат“ и нощница, впоследствие смяната на костюмите и грима се подразбира, но не се описва. Така вниманието се прехвърля от визуализацията и пърформънс към вербалната наративност. В този смисъл забележката по адрес на пиесата: „изобщо не мога да си я представя поставена дори в телевизията“ (Гърдев 2006) е напълно основателна. Не по-сложна е и схемата на персонажите (срв. фиг. 1):

НИЕ = МАФИЯта

ПРЕЗИДЕНТЪТ

(+ 5 членове на УС)

Роботът

Елизабет

(съпруга)

Фани

(дъщеря)

проф. АРТЪР ВАГНЕР д-р Ърл ФРАНК (асистент)

Кнут Щром

[проф. Хиндлаум]

проф. Рендел

д-р Хофман

ГЕНЕРАЛЪТ (+ 1 лейтенант)

ТЕ = ДЪРЖАВАТА /

ВОЕННИТЕ

Фиг. 1: *Схема на персонажа в „Насън и наяве“ от Емилиан Станев*

Професор Артър Вагнер е направил сензационно откритие и би могъл да предизвика небивала революция в качеството на живота за цялото човечество. Въпреки значителното си по времетраене и текст (т.е. в количествено отношение) присъствие на сцената Елизабет е лишена от каквато и да било инициатива за по-нататъшния ход на действието и изпълнява извечната партитура на съпругата, грижовно гравитираща около великия си мъж-дете: „Твоите кошмари са от преумората. Нека говорим за друго. Колко ми се иска да сменя гарнитурата в салона, Артър!“ (НЯ: 102) Тя всячески се опитва да изтласка проблемите, да балансира конфликтите, остава до последната си реплика изненадана от развоя на събитията, тъй като не е пожелала да отвори очи за реалностите. Постановката на тази по принцип най-близка до протагониста роля не предвижда функцията на съратник в обществено значима активност или ефективна морална подкрепа. Нито поведението ѝ, нито репликите ѝ, а в още по-малка степен някакви специфични мирогледни нагласи поддържат твърдението, че „над него [учения – Н.Б.] се налага с хомогенно-властническото си присъствие съпругата му Елизабет [...]“ (Гърдев 2006). На пръв поглед и дъщерята е с по-скоро декоративна функция, доколкото чрез нея става ясно колко принудително затворен живот имат семействата на гениалните учени, поставени под надзора на службите за сигурност. Тази социална изолация води до наивност, която би могла да я направи другата статистка в живота на татко. Но именно моминската наивност обосновава аргументите на хуманност срещу претенциите на политическия интерес.

Фани. Но той [ученият – Н.Б.] има право на свой избор и свобода за действие. Вие не чувствувате [sic!] ли гнета на генерала върху вашата мисъл и воля?

Д-р Франк. Аз трябва на генерала толкова, колкото и той ми трябва да вървят работите. Тук действа законът за ускорение на развитието, а той е валиден и за науката, както и във всички области... Но става въпрос за баща ви. Той не иска да признае, че днес не може да се мисли с компрометиран морални понятия, и ме обвинява, че съм нагаждал възгледите си за оправдаване опаките страни на днешната наука, пък забравя, че ученият, както и художникът всякога са в края на непостижимото. . .

Ф а н и. Вашите възгледи винаги са ме плашили, Ърли. (НЯ: 114)

Така са очергани двете социални сфери – фамилната и професионалната, в които Вагнер е интегриран в качеството си на глава на семейство и на гениален учен. Те са поставени като бедни на

персонал, лабилни и силно уязвими структури, които не могат да гарантират защита и опора на индивида в борбата му със себе си и с политическите му опоненти. Защото съпругата напуска сцената преди края на втора картина, дъщерята изказва етичните си съображения против статуквото и също се оттегля, асистентът е готов на всякакви компромиси в името на научната си кариера, а колегата, въведен във 2. картина задочно като „болезнен момък“, който „полудя и все питаше в кой свят да вярва“ (НЯ: 103), наред с проф. Рендел и задочно представения проф. Хиндлаум ще прави компания на протагониста в Клиниката за психиатрично здраве в 3. картина на пиесата.

Микрокосмосът на гениалния откривател Артър Вагнер се оказва отворена система, подвластна на външни влияния. А те са представени от два противоположни лагера, обединени от общата цел да получат контрол над новото средство за тотално въздействие над човечеството. В текста на пиесата двете групировки си противостоят симетрично. Откритието и по-нататъшната работа на Вагнер са зорко контролирани от колективен властови орган, назоваван в експозицията с „Те“ и постепенно очертаващ се като военно-политическата подсистема на официалната държавна власт, претендираща да представлява „нацията“. В хода на действието Те ще изземат всички функции на социалната среда и представени от Генерала и един Лейтенант, ще сложат ръка над последните остатъци индивидуална свобода на учения. Настаняването му в психиатричната клиника еднозначно ликвидира правото му на движение, на свобода на словото и на самоопределение.

На фона на този край изходната ситуация в пиесата трябва да се интерпретира като все още потенциално оптимистична, тъй като в среднощните бдения на учения се появява един друг, алтернативен колектив, означен в репликите на Президента им като „Ние“. В текстолингвистично отношение явлението е представено коректно и реалистично, но нарушената пространствено-времева логика показва на читателя, че това са материализираните представи на една крайно стресирана психика, търсеща изход от вътрешния си конфликт. Репликите на Артър Вагнер също многократно коментират изявленията на гостите от Управителния съвет на „Ние“ като негови вече изказвани мнения. Става ясно, че в острата си морална криза Вагнер фантазира една утопия за саморазпускането на мафията, трансформирането ѝ в „софократическо общество“ и избирането му за негов президент. „Щели сме да имаме всички условия за работа, дори по-големи, но ще убиваме, ще убиваме с лъчезарната смърт всеки, който се опълчва против благоденствието и мира, такива като генерала... Неизбежно ли е? Ето въпроса!“ (НЯ: 103). „Ние“ следователно е конструираната от учения алтернатива, за която той бързо разбира, че също би се възползвала от откритието му за антихуманни цели. „Ние“ и „Те“ в своята симетрична агресия към власт чрез насилие се оказват равнопоставено неприемливи за учения.

По-широкият параметър на обществената среда е разкрит чрез ретроспекция в разговора между Генерала и д-р Франк. При едно извеждане в нормални градски условия Вагнер е направил в Халтпарк опит да ангажира вниманието на обществеността чрез речта си за неконтролируемото взаимно преплитане между технологичния прогрес, властовите структури на държавния апарат и прогресиращото потискане на човешките свободи. Но ученият не среща гражданската общественост, която да поеме неговия апел и да се активизира като коректив на организираната злоупотреба на официалните институции с научно-техническия прогрес и на тенденцията за пълен политически контрол над популацията на планетата. Ретроспекцията за този провал на последния мислим опит на Вагнер за социализиране на индивидуалните му научни постижения в една демократична среда и в името на хуманизма допълнително мотивира и въображаемата алтернатива „Ние“ от началото на пиесата и последващото решение на учения да преустанови всякаква по-нататъшна изследователска дейност.

Тази ясна, симетрична композиция се подсилва от рамка в идейния изказ, представена от два структурно различни момента: Работа в началото на драматичното действие и финалната сцена с Тях. Фигурата на Робота е принципно отделена и от имагинерните Ние като посетители на учения в неговия кабинет, и от реалните Те, които доминират фиктивния свят.

Роботът. Самотен съм, както е самотен бог и като него съм правдив и неумолим. Аз съм твоето творение и слуга, но скоро ще стана твой господар... Аз съм надличен, защото не съм личност! Аз съм логичен, защото съм без душа! Аз съм математически разум, какъвто се стремиш да станеш и ти! Аз не съм смъртен, понеже съм въплътен във вечни закони и съществувам в тях!... Можеш ли да се засмееш, както се смееше някога, като четеше приказката за белите лебеди? Твоят ум сега витае в светове, които ничие въображение не може да облече в образи с красота,

любов и смях... Ти искаш да се възвисиш като бог, а си закономерност, съдба и участ, какъвто е и твоят покровител и враг, генералът!

Роботът изчезва със зловещ смях. Виждаме Артър Вагнер, че лежи на кушетката, стене и неспокойно се върти. Все повече се развиделява. (НЯ: 101)

По логиката на прякото съседство в текста Роботът следва да се интерпретира като Вагнерова самообективация, възприела образа на следващата стъпка в еволюцията на хуманното по посока на неговото дигитализиране. В пролуката между имагинерното и реалното Роботът въвежда символичното: функцията му на alter ego на протагониста дава основание за пренасяне на централния конфликт (между етичните скрупули на учения и властовите нагони на политиците) в сферата на една друга, символна плоскост, за която може да се помисли, че е намекната в последната сцена на фрагмента, когато се очертава положителна развръзка в името на Доброто:

Хофман се опитва отново да включи стаята на Артър. Чува се протяжен звук и се разнася все по-силен. Екранът угасва.

Генералът. Какво става, докторе?

Д-р Хофман. Като че има повреда...

Генералът. Неприятна работа! Трябва да се повика специалистът, а той не бива да узнава какво се върши тук [...]

Д-р Хофман. Подозирам, че някой нарочно развали устройството. (НЯ: 123)

Ясните сигнали за саботаж в електрониката за упражняване на контрол и натиск от страна на политиците над учените символизируют пренасянето на конфликта от реалната социална действителност в дигиталната среда. Но това е само една мимоходом реализирана проекция на новите параметри на постиндустриалното, информационно общество. Станев веднага я дописва с далеч по-традиционното, класово-психологическо интерпретиране на възможната развръзка.

Д-р Хофман. Знаете ли от какво се безпокоя най-вече, сър? Колегите, вместо да внушават здравомислие на нашите пациенти, започват да се поддават на техните идеи и прогнози, заедно обсъждат техните налудничави философии. Учени с учени, общи проблеми за човека и света...
Неизбежно.

Генералът. Какво? Да не искате да кажете, че единственият луд тук съм аз? Вие сте наклонен да ги оправдавате? Вашите колеги, пък кой знае дали и самите Вие не сте напълно здрави умствено. Всички психиатри са обременени наследствено.

Д-р Хофман.

(НЯ: 124)

С това текстът на фрагмента приключва. Остават твърде бегло загатнати поне два момента: във внезапно появилата се, неподготвена от досегашното развитие опозиция „Вие (учените) психиатри“ и „Аз“ = Генералът се поставя хипотетично въпросът за обективно дефинируемото понятие за „лудост“ и „умствено здраве“, т.е., за „нормата“ като общовалиден обществен ориентир. Пак така внезапно проблясва и изгледът за щастлив край чрез колективистичната утопия: сякаш „Те“-то на войнстващите, антихуманни политици се е разпаднало, за да отстъпи място на очакваното побратимяване на потиснатите в един нов колектив на хуманността.

Именно фрагментарният характер на текста прави драмата интригуваща, доколкото позволява по-свободна интерпретация на останалата гъвкава връзка между детайлите.

Идейните моменти в „Насън и наяве“

Дори само приведените по-горе цитати от драматичния фрагмент разкриват крайно лаконичния, изчистен от стилистични и/или артистични амбиции наративен маниер. Персонажът е натоварен и с функциите на себепредставянето, и със синоптичните реминисценции относно предисторията на действието, и с голяма част от описанието на мизансцена – напр. тахоскопията във 2. картина от гледната точка на Вагнер. „Чакай (*сочи към улицата*) Виждаш ли къде са скрили колата, зад живия плет.“ (НЯ: 104)

Важен дискурсивен момент в този текст е енигматичното въвеждане на колективните субекти. „Ние“ навлизат в действието без предварителна подготовка и се разкриват в пряката си реч, като разговорът им с протагониста следва формата на традиционния диспут върху философски и социални

проблеми. „Те“ също са въведени като дифузна общност, чийто приблизителен облик може да бъде отчасти реконструиран от недоведените, които протагонистът и съпругата му разменят. Същото се отнася и за топографията на художествения свят, намекната опосредствено. Артър е старо келтско собствено име в английския му вариант, а Вагнер е съвременен немско име с почти задължителната асоциация към националистическия композитор Рихард Вагнер. В 1. картина Ние с бегли атрибути намекават за германска принадлежност: „немски произход“⁵, „нашата държава“ (НЯ: 69 – sic!⁶), докато във 2. картина техният задочен опонент и представител на Те се обръща към учения и съпругата му със „сър“, „мистър и мисиз“, а несполучилата публична реч на проф. Вагнер в Халтпарк (НЯ: 117) почти натрапва асоциация с реално историческата сцена за неформални социални изяви в Ораторския кът на лондонския Хайд Парк. Така повърхностно очертани, препратките към реални исторически места биха били незначителни, ако не се оказваха съгласувани със съвременната за автора и основна глобална политическа опозиция между Ние (базирани напр. в Германската демократична република като най-преден фронт на Източния блок в т. нар. Студената война) и Те (представляващи напр. НАТО като военизиран мощен страж на т. нар. Свободен свят). Такава интерпретация на топографията в никакъв случай не е наложена от текста на драматичния фрагмент, а може да произтече само от контекстуалната компетентност и готовност за тълкувателни спекулации на (някои) читатели. Едно от предимствата на доста лаконичния стил на пиесата е именно енигматичната текстура, позволяваща свобода на интерпретацията.

Минимализмът в поетичната функция на речта дава възможност за още по-силно подчертаване на водещите идейни моменти. Парадоксът е една от най-съществените системни характеристики на художествения свят в „Насън и наяве“.

„Това е лудост, лудост, господа, но колко логично изглежда.“ (НЯ: 96)

„Разбеснелите се науки“ (НЯ: 95) „продължава[т] да се размножава[т], като създава[т] все нови и нови науки, което означава, че се въртя[т] в омагьосан кръг.“ (НЯ: 94)

Парадоксалната еволюция на човешкото познание води до резултати, противоположни на научните проекти – вместо просветителски зададеното задължение да внесе светлина в безрадостния земен живот, научно-техническият прогрес опровергава способността на човечеството да функционира като самоуправляваща се и самоусъвършенстваща се система. Цивилизацията е увлечена в порочния въртоп на пълното отчуждение на учените като носители на този прогрес спрямо останалата част от населението на планетата. Просветителският идеал за държавата като социален договор между народ и управляващи е подменен с безконфликтното съвместно съществуване на властващ елит и умиротворени маси. Парадоксалното обръщане на функциите „учител“ – „ученик“ в мирогледно отношение е диалектически напрегнато поради преоценката на ценностите. По-младият учен цинично представя възрастния корифей като старомоден наивник, вярващ в илюзорни морални норми:

Д-р Франк. [...] Професор Артър е от старата школа, сър. Тя носеше нещо от романтиката на Гьотинген. Те си въобразяваха, че могат да се изолират като свръхчовеци – благородни, хуманни, – но се убедиха, че са се лъгали и като нас, младите, са понесени от квантовия скок на епохата. Какво да се прави, ние станаме безразлични към техните опасения и се гордеем с нашите постижения. Генералът. С право, д-р Франк, с пълно право. Бихте могли да добавите, че работите за мира, като внасяте своя принос в създаването на нови мощни оръжия.

Д-р Франк. Ние се успокоихме, сър, ние се примирихме и сега бих могъл да твърдя, че самата работа ни излекува от някои скрупули. Науката управлява нас. Тя препуска, нейният фронт отиде далеч и не всекииму е дадено да бъде в предните редове.

Като резултат от преврата в субектно-обектните връзки хуманният заряд на научното познание губи авторитета си на санкционираща истината инстанция. Настъпва вторична варваризация на обществото, която трансформира традиционните метафизични полета в психоаналитичен препарат. Като бягство от очевидното в света на разумното, от разумното в метафизиката и поезията се определят кръговете на абстрактното мислене и неговата сублимация – една „мошеническа елегантност и

⁵ На моменти текстът изненадва и със словосъчетания, които звучат като буквално преведени от немски език фразеологизми, напр. „където кухнята, там и клозетът“ (НЯ:) за нем. „wo die Küche, da auch das Klo“ в смисъл на несъвместими неща.

⁶ Вероятно печатна грешка в цит. издание, фактически е с. 99.

детинска лукавост“ (НЯ: 69) на учения, способен да взриви планетата. Но поезията е отклонение от нормите, т.е. патология. „Аз вярвам“ е „психогения... със седмото небе.“ (НЯ: 98). Самото научно познание става все по-зависимо от вектора изгласване – пренасяне – сублимиране, за да се насочи все по-неизбежно към черната дупка на самоунищожителното властолюбие. Затова амбициозната, обществено активна страна у Артър Вагнер иска да приеме поста на Президент на трансформираната в „софократическо общество“ мафия, самосезирала се да защити човечеството от военната мощ на официалната държавна политика. Другата, контемплативната и немощна страна на неговото Аз е готова да се откаже от всичко и всички, за да съхрани поне моралното достойнство на учения, въздържал се от научно познание заради благо на човечеството. Изотопно съотнесените семантични вериги „страст – вяра – самоцелно познание“ и „рационалност – аналитичност – прагматика“ изграждат дихотомичната структура на текста и са същевременно гарант за деконструкцията на редица мирогледни стереотипи.

Върху този дискурсивен момент се градят и посланията на пиесата: без реализъм и рационалност хуманизмът е варварщина, редът е сума от сила, ноухау и олигархия, а възвишеното е просто една шуротия.

Интертекстуални мотиви

Имануел Кант е един от първите, поставили под въпрос стойността на традиционната метафизика. Той твърди, че метафизиката е неотменима част от човешката природа, но модерното човешко светоусещане би следвало да преоцени „последните неща“ като Бог, свят и душа (човек), за да осъзнае техния интенционален характер, а „сигурните“ науки като логиката, математиката и физиката да компенсират спекулативните операции. От този т.нар. „втори коперникански обрат“ насам фигурата „наяве – насън“ сменя (във философския смисъл на термина) традиционните форми на трансцендентност (мит, религия) в чистия разум (митология, религия). Още през Немския романтизъм кантовият обрат в метафизиката („трансценденталната диалектика“) ще породи фигурата „нощно бдение – дневно блуждаене“ (което е друга формулировка за „насън и наяве“) като поетически рефлекс на мирогледното раздвоение между хуманната природа и стремежа към познание у човека.

В този смисъл драматичният фрагмент на Емилиан Станев съвсем не е случайно конструиран. В елементарно подредения ансамбъл на действащите лица противостоеето между проф. Артър Вагнер и неговия асистент д-р Франк, макар и някак мимоходом представено, е централният конфликт в идейния изказ на произведението. Вагнер носи (все още – затова е окачествен като „старо-моден“) заряда на трансценденталната диалектика и асистентът му основателно го сродява с т. нар. Гьотингска седморка⁷. Затова той „насън“ се отдава на измамното заключение и, изхождайки от желанието си за свобода, т.е. за самоопределение в интелектуалното си реализиране, трансформира мафията в софократическо общество, чийто Президент да стане той: „[...] на мене ми трябва власт, [...] за да бъда свободен да решавам по съвест.“ (НЯ: 102)⁸ Но скрупулите на етиката – онази дисциплина на мисленето, която в кантовата философия поддържа ясно съзнанието за регулативната (но не и конструираща действителността) функция на идеите, връща Вагнер към реалностите: „наяве“ практическото разум губи вратата си в победата над Тях и иска да преустанови изследванията.

Д-р Франк, от друга страна, представлява отказа от трансцендентното в полза на разсъдъчно постигнатите, логически положения. Победата на практическото разум, обозначена като „квантовия скок“ в научното познание, води неминуемо до израждането на понятието за трансцендентност. Щом митът, поезията и религията губят функцията на метафизично абстрахиране, в настоящия цивилизационен етап тя се поема от дигиталния дискурс – Роботът хуманоид и (по-дифузият) „паралелен

⁷ Die Göttinger Sieben = културно-историческа сигла за бунта на седмина именити професори (сред тях и братята Грим) от авторитетния университет в Гьотинген срещу авторитарния диктат над академичните изследвания от страна на местния феодален владетел херцог Георг Аугуст (х-у), който отвърща с политическото им преследване, забрана за упражняване на професията и/или принудително изселване. Движението, представявано и от тези професори, води в края на 18. век до т. нар. Хумболтова реформа и автономията на редица германски университети.

⁸ Трансформацията на мафията в „софократическо общество“ не се обяснява в текста. Очевидно се разчита на читателската компетентност относно историята на тайните общества в Европа като коректив на официалните политически институции и техните често самоубийствено неадекватни инициативи.

свят“ на кибернетичното невидимо. Създаден като формално-логическа конструкция, този свят показва чрез „засечките“ си, че пълният контрол на разума от страна на неговия компонент – разсъдък – не може да се осъществи безпроблемно. Другото голямо непознато е човешката психика. „Кой тук е лудият?“ Този въпрос, с който приключва драматичният фрагмент, обръща идеята за необятното непознаваемо навътре в субекта на познанието, в природата на хуманното.

Драматичният текст на Емилиян Станев не е възможно да бъде завършен. Във философско отношение фрагментът и отвореният край са единствената мислима форма на фигурата „насън и наяве“.

„Хамлет, господа, още не е решил въпроса.“ (НЯ: 97)

„Питате като герой от Шилерова драма [...]“ (НЯ: 106)

„Остава само плачът на доктор Фаустус, най-човешкият, най-безпомощният и най-ужасяващият – задната кухня на прогреса, както я бе нарекъл някой — развитието на човешките познания заедно с човешката поквара и изкупление.“ (НЯ: 92)

Драмите на Шекспир, Шилер и Гьоте са само някои от изрично цитираните от Емилиян Станев литературни пространства на фигурата „насън и наяве“. Машината става съществен литературен сюжет именно в началото на 19. век и заради очертаващата се философска проблематика: конкуренцията между природно дадения човек и хуманоидната симулация. „Насън и наяве“ на Емилиян Станев е резултат именно на този преход от ранната модерност на индустриализиращото се европейско общество към (пост-)модерната култура на информационните системи, които вече не са непременно хуманни. Роботът е „домисленият докрай“ вариант на тази еволюция след „квантовия скок“ в науката. И ако кантовата философия поставя в центъра на познавателната дейност именно субекта, то фигурата „насън и наяве“ може да се прочете като метафора за противоборството между човешкия разум и кибернетичното самопознание от един нов, трети познавателен ред.

Предвижданият, но неосъществен край на драматичния фрагмент бил взривяването и унищожението на апаратурата в Клиниката.⁹ Предвид по-горе изложеното би следвало да се заключи, че това би бил възможен край на текста и евентуално, на драматичното действие, но не и заключителен, финален момент в реализацията на фигурата „насън и наяве“. Тъй като все още би останал отворен въпросът за (казано по кантовски) условията за възможността за това взривяване: дали то е резултат от човешка грешка, от саботаж (и суицид) на учените или от авторегулации на автономни кибернетични структури. Екзодусът е де-финитен край само в материалистичното мислене. Но той може да бъде и врата към Трансцендента или, казано в стила на съвременната нам философия, към новата онтология.¹⁰

Предвид технологиите на 21. век има условия за възможното мислене на трите варианта, както е видно от еволюцията на фигурата „насън и наяве“ в редица художествени творби след Емилиян Станевия фрагмент. В транскултурно отношение далеч по-традиционните, достъпни и ясно поставени фигури на Христос, Лазар или митичния Прометей стават изразители на тази идея.¹¹ Фигурата „наяве и насън“ в постмодерните интерпретации на трансцендентното се обвързва с посланието, че Христос е „символ на безсилието, на невъзможността да бъде Спасител“ (Йовева 1981: 196), а всеки опит на учения да го замести като Създател излиза извън контрол и създава само сюжети за дистопии. Но това вече е обект на друг просторен анализ. А тук нека проследим темата за отговорността на учения пред обществото в непосредственото съвремие на драматичния фрагмент от Емилиян Станев.

По-горе посочихме едни от най-именитите прототипи на проф. Вагнер – трагични мислители, раздвоени между трансценденталното и трансцендентното, между практическия разум и нравствения идеал. Една от съществените аналогии на Станевия драматичен фрагмент с Гьотевия „Фауст“ (създаван

⁹ Цит. по Гърдев 2006: „[...] в преразказания от съпругата Надежда Станева финал с избухването на реактора и смъртта на всички герои откриваме по-скоро късен гротесково-бутафорен римейк на кино шедевъра на Стенли Кубрик „Д-р Стрейнджлъв“ (1963), отколкото някакви свежи художествени инвенции.“

¹⁰ Безвременното общото и непроменливото в старата онтология се мисли като битие от по-висок ред, Кант „снима“ тази трактовка в трансценденталното мислене, а след него класиците на философската модерност (т. нар. нова онтология) третираат материалността като само една от разновидностите на света.

¹¹ По този въпрос срв. напр. романа „Свети Лайбовиц и жената с дивия кон“ (1997) на Уолтър М. Милър, разказите в сборника „Кой“ (2006) от Елена Алексиева, филма „Прометей“ (2012) на Ридли Скот и много други. Фигурата „наяве – насън“ все по-тясно се обвързва с една постядрена (и постхуманна) фаза на цивилизацията, представена във футурологичен стил.

през 1772 – 1832 г.) е наличието на двойката „учител – ученик“ в драмата на ваймарския класик. Но там Фауст е все още неоспоримият авторитет на енциклопедичен учен и гениален практик, докато ученикът му д-р Вагнер е пародиращият образ на некадърника схоластик. Многократно експлоатираната през Ренесанса и ранната Европейска модерност персонификация на технологичния процес – изкуственото човече Хомункулус, у Гьоте е със силно ограничени възможности в сравнение с човека. То може да бъде само в епруветката си и по време на Класическата валпургиева нощ („Фауст“, 2. част, 2. акт) се разбива в лодката на Гея. Условието за възможност за симулация на хуманното още не е дадено у Гьоте (и Шилер основателно го окачествява като „последния наивен поет“¹²), а фигурата „насън и наяве“ се реализира в градация – в хода на дългото и доста сложно драматично действие на „Фауст“ сънят отначало идва след всяка житейска криза, като оздравително отсъствие от реалността и възстановителен период преди следващ творчески етап. Едва в края на втората част на драмата „просъницата“ показва липсата на адекватна трансцендентална естетика и вследствие на това, една илюзорна подмяна на рационалното познание (трансценденталната логика) с желаното (разума).

Към цитираните изрично в текста на „Насън и наяве“ класици на европейската култура следва да посочим също и Платон, Нерон, Лайбниц с учението му за монадите, Ницше с „твърде човешкото“, а и великите Бетховен (sic) и Вагнер, чиито музикални композиции идейно поддържат драматичното действие. Те са разпръснати из целия текст и първоначално създават повърхностното впечатление за ерудитска суетност на автора. Но обединяващият всички тези имена структурен момент е, че са използвани като места на паметта¹³ за европейския познавателен дискурс. Към тях могат да се добавят и други, по-модерни художествени светове, за които съществуват условията за възможността да бъдат асоциирани от читателя с „Насън и наяве“. Такъв е например романът „Голем“ (1914) на Густав Майринк, в който интелектуалният хуманоид от Европейското средновековие е катализаторът на среднощния поход в дебрите на паралелни (психотични?) светове. Драмата на Юра Зойфер „Краят на света“ (1936) се основава на идеята за планета Земя, застрашена от напъпчилите я човеци, и фантастичния проект за нейното избавление в една постхуманна онтология. Някои разкази на Светослав Минков са рефлекс на тази проблематика.

Поради редица непосредствени съответствия контекстуалното обвързване на Емилиян Станевата пиеса „Насън и наяве“ с транснационалната миграция на този литературен мотив най-добре може да се илюстрира чрез две драми от началото на Студента война. „Животът на Галилей“ от Бертолд Брехт (с три променяли се съобразно глобалните политически условия редакции от 1939, 1943 и 1945 г.) може да бъде разчетена буквално като литературен прототип на разглежданата тук Станева творба, що се отнася до основния идеен момент и централния конфликт. Инквизицията е институционализираната властова структура, която авторитарно цензурира всяко застрашаващо я познание. Научните открития на Галилей са представени не като нравствено мотивирана стъпка в еманципацията на човечеството от църковната идеология, а като резултат от нагона на учения към изследователска работа и нови познания. У Станев идеята за двойния морал на откривателя е изказана кратко и ясно: „В човека съществува морална и естетическа съпротива, но и страст да узнае тайната...“ (НЯ: 88) В т. нар. конфигурацията учител (Галилей) – ученик (Андреас) виждаме прототип на двойката проф. Артър Вагнер – д-р Ърли Франк. Това личи особено ясно в последния диалог между двамата, където Галилей разкрива в „убийствен самоанализ“ своята вина пред предизвикания от суетата му социален и политически хаос, докато ученикът му оценява в една далеч по-тясна перспектива само прагматичния, научно-дискурсивен принос за астрономията и мореплавателството.

По-далеч стига швейцарецът Фридрих Дюренмат в сюжета на „Физиците“ (1962). Неговите трима учени са по собствен почин в лудницата – и тримата съзнателно преструващи се на луди, за да предотвратят дори с цената на убийства опасността да бъдат разкрити. Това са така наричащият себе си Мьобиус – понеже е направил откритие, за чието контролирано приложение човечеството не е още дорасло, и така наричащите се Нютон и Айнщайн – като шпиони на двата враждуващи глобално

¹² Като антикизиращ тип творец, за разлика от сантименталните поети на модерното време, белязани от разрыва между естествената, природосъобразна човечност и модерното, неизбежно фрагментарно и апорично самоосъзнание (срв. Шилер 1981: 576).

¹³ В културологичния смисъл на термина – като овеществена или персонализирана културна памет и основание за колективна идентичност.

геополитически блока, стараещи се да се домогнат до изчисленията на гения.¹⁴ Драмата се основава на парадокса, че докато учените се лутат между етичните си скрупули и поривите на суетата и/или повелите на социалната си зависимост, собственичката на приюта за психически болни с неистова жажда за власт и печалби отдавна присвоила си откритието на Мьобиус и е изградила Космически тръст, контролиращ живота на Земята. Драмата на Дюренмат спазва стриктно нормативите на трите единства. Тя може да приключи с напълно изяснени и решени конфликти, тъй като авторът не иска да остави никаква сянка на съмнение в неизбежната ентропия на хуманността.

Заклучение

Причините за фрагментарния характер на „Насън и наяве“ от Емилиян Станев безспорно са и неговата смърт, и нерешителното му поведение спрямо господстващата идеология на социалистическия реализъм в България през 70-те години на миналия век, и в индивидуалната сантиментално позитивистична нагласа на писателя. Структурната причина за отворения край и демонстративно недовършения текст обаче се състои във философската апория на трансценденталното мислене, която поставя и необходимостта от властова политическа система, и належащата експанзия на знанията като равностойни условия за възможността както за цивилизационен прогрес, така и за технологичен регрес и самоунищожение. В този смисъл декларативният стил на пиесата не е непременно израз на творческа апатия от страна на автора, а въздържаността от поетизиране на една мирогледна драма, чието адекватно представяне е именно аналитичното.

Поставянето на този драматичен фрагмент в контекст, който е по-широк от творчеството само на писателя и/или на тясната национална литература показва, че Емилиян Станев – без доказуеми контактни отношения с посочените по-горе автори и/или творби – е доловил горещо актуален проблем с глобално значение за ерата на т. нар. войни от четвърто поколение (включително с ядрени оръжия и кибернетични атаки).

Фигурата „насън и наяве“ битува в литературата на модерността, дълго преди да стане предизвикателен обект за психо-неврологични изследвания.¹⁵ От самото начало тя се обвързва с априите на индивидуалната творческа дейност в една меркантилна социална среда с властова предопределеност. У Емилиян Станев идеята за хибридна война между протагониста и неговите опоненти е само намекната, а взаимното проникване на физическата и виртуалната реалности не е доразвита. Заслужава внимание фактът, че в същото време „джедаизмът“ като етично основание ще се противопостави на тъмния орден на „ситите“ в „Междузвездни войни“ (1977–), години по-късно новото измерение на литературната фигура „насън и наяве“ ще залегне в основата на „Матрицата“ (1999–), а с напредъка на технологиите ще изтегли в наши дни огромен брой хора от всички континенти в така наречения „втори живот“ (second life), където всеки може да конструира света според вкуса и амбициите си. На фона на това развитие, което Емилиян Станев е предположил, без още да има реални данни за неговото реализиране, наличието на недовършената и не дотам убедителна текстура на неговото „Насън и наяве“ не е така изненадващо.

ЛИТЕРАТУРА

Василев 2008: Василев, С. Евангелие от Лазар. Разказът „Лазар и Исус“ от Емилиян Станев. // *Емилиян Станев и безкрайните ловни полета на литературата*. В. Търново, 2008, с. 223–258. // **Vasilev 2008:** Vasilev, S.

¹⁴ Очевидна е вторично символната трансформация в художествени фигури на исторически реалните гениални учени: откривателя на „всемирното привличане“, т.е. гравитацията Исак Нютон (1642 – 1726), математика, теоретик на проективната геометрия Аугуст Фердинанд Мьобиус (1790 – 1868) и автора на теориите за относителността и баща на релативистичната космология Алберт Айнщайн (1879 – 1955).

¹⁵ Неслучайно още в първите публикации от зората на психоанализата се подчертава родството между естетическата херменевтика и тълкуването на сънищата, напр. в учението на Зигмунд Фройд (1856 – 1939) и по-специално в теорията за т. нар. вторично съзнание на Фройд/Бройер в техните „Изследвания върху хистерията“ (1895). Развитието на това направление днес се осъществява в интердисциплинарни неврологични проекти върху моделирането на виртуални реалности в съня – напр. у J.A. Hobson, REM sleep and dreaming: towards a theory of protoconsciousness. *Nature Reviews Neuroscience*. 2009; 10 (11): 803 – 813.

Evangelie ot Lazar. Razkazat „Lazar i Isus“ ot Emiliyan Stanev. // *Emiliyan Stanev i bezkraynite lovni poleta na literaturata*. V. Tarnovo, 2008, s. 223–258.

- Гьоте 1999:** Гьоте, Й. В. фон. *Фауст*. Прев. от нем.: Любомир Илиев. С.: Атлантис с КЛ, 1999. // **Gyote 1999:** Gyote, Y. V. fon. *Faust*. Prev. ot nem.: Lyubomir Iliev. S.: Atlantis KL, 1999.
- Гърдев 2006:** Гърдев, Б. Горчивият триумф. // *Подир българската мечта*. Варна: LiterNet, 2006. // **Gardev 2006:** Gardev, B. Gorchiviyat triumf. // *Podir balgarskata mechta*. Varna: LiterNet, 2006. URL: http://litenet.bg/publish4/bgvrdev/podir/03_06.htm (15.01.2017)
- Йовева 1981:** Йовева, Р. *Философско-историческите романи на Емилиян Станев*. София: Народна просвета, 1981. // **Yoveva 1981:** Yoveva, R. *Filosofsko-istoricheskite romani na Emiliyan Stanev*. Sofiya: Narodna prosveta, 1981.
- Кант 2013:** Кант, И. *Критика на чистия разум*. Прев. от нем.: Цеко Торбов. София: Марин Дринов (БАН), 2013. // **Kant 2013:** Kant, I. *Kritika na chistiya razum*. Prev. ot nem.: Tseko Torbov. Sofiya: Marin Drinov (BAN), 2013.
- Радева 2007:** Радева, Ж. *Емилиян Станев (1907–2007)*. Библиография. В. Търново: РНБ “Петко Р. Славейков”, 2007. // **Radeva 2007:** Radeva, Zh. *Emiliyan Stanev (1907–2007)*. Bibliografiya. V. Tarnovo: RNB “Petko R. Slaveykov”, 2007
- Станев 1983:** Станев, Е. Насън и наяве. // *Събрани съчинения в седем тома*. Т. 7, 1983, с. 85–124. // **Stanev 1983:** Stanev, E. Nasan i nayave. // *Sabrani sachineniya v sedem toma*. Т. 7, 1983, s. 85–124.
- Стоев 2010:** Стоев, Хр. *Понятията в „Критика на чистия разум“*. Систематичен преглед. ИК „Изток-Запад“, 2010. // **Stoev 2010:** Stoev, Hr. *Ponyatiyata v „Kritika na chistiya razum“*. Sistematischen pregled. IK „Iztok-Zapad“, 2010.
- Шекспир 2014:** *Хамлет*. В три български превода от Гео Милев, Валери Петров и Александър Шурбанов. Изд. „Захарий Стоянов“. // **Shespir 2014:** *Hamlet*. V tri balgarski prevoda ot Geo Milev, Valeri Petrov i Aleksandar Shurbanov. Izd. „Zahariy Stoyanov“.
- Шилер 1981:** Върху найвната и сантиментална поезия. Прев. от нем. Валентина Топузова-Торбова. // *Естетика: Сборник статии, рецензии, писма*. София: Наука и изкуство, 1981, 575–662. // **Shiler 1981:** Varhu naivnata i santimentalna poeziya. Prev. ot nem. Valentina Topuzova-Torbova. // *Estetika: Sbornik statii, retsenzii, pisma*. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1981, 575–662.