

Калина Лукова

ЗРЯЩАТА ДУША – ГЛЕДАНЕТО И ПРОГЛЕЖДАНЕТО
(Визуалност на трансценденталното)

*Погледът на влюбения или на майката –
не е ли той непроницаем и мистичен?"*

М. Метерлинк¹

В агностичната епистема на Метерлинк се проблематизира подсъзнателното пространство на интуитивната Душа, нейното "тъмно вътрешно зрение". Символистичният "театър на смъртта" материализира трансценденталния дискурс чрез парадигматичния модел Гледане – Проглеждане. Той фиксира основна смислоопределяща знакова ситуация, в която илюзорността на физически зрителното (сетивното) се заменя с магическата реалност на интуитивно "видяното" (**Проглеждането, Прозрението**). Сдвоените (преобърнати) парадигматични редове вторично се визуализират в двойствеността на огледални метафори: **извора** на слепите ("Палеас и Мелисанда"), **очите** на слепите ("Слепите"). Същността на Метерлинковия мистицизъм се изразява в това, че "физическите пътища за познание, зрението по-скоро отдалечават, отколкото приближават човека към същината на света, слепецът и детето стоят по-близо до загадката на нещата, отколкото зрящите и изкушените от вярата в яснотата и нормалната им познаваемост"². Изворът, очите са огледала на прозрението, на "виждащата" слепота и се вписват в контекста на архаичните представи за огледалото като прозорец в отвъдния свят³. "Зрящите" слепци на Метерлинк (старецът от "Нека-

нена”, Крал Аркел от “Пелеас и Мелисанда”, старият свещеник от “Слепите”) са мистични мъдреци, постигнали ирационалното познание – “страстното наблюдение”, “вдъхновеното съзерцание”, както още го нарича философът драматург. “Немите, неподвижни очи” на свещеника “не гледат вече към видимата страна на вечността”⁴. Изреждането **неми, неподвижни очи** сътворява семпозиса на символистичния “театър на смъртта”, взаимоотношенията на неговите семпотични пространства: “неподвижен” театър, “театър на мълчанието”, визуален театър.

“Преобрънатият свят се гради върху динамиката на нединамичното” (Лотман). Парадигматичният модел Гледане – Проглеждане визуализира пространственото ситуиране на човека в дискурса на Метерлинк и двойствената структура на диалога, спояващ произносимостта и мълчанието. Тройствената знакова система очертава ясно симетриите си в така наречените “неми, неподвижни сцени”, които са и визуално проектирани. Ситуацията “гледане през преграда” е емблематична за драмата “Вътре”. В нея Старецът и Непознатият наблюдават през осветените прозорци на дома близките на удавилото се момиче. “Насочеността на погледа (отвън навътре), трепетното следене на детайли от разстояние, както и инстанционалният им коментар, са именно белезите на Метерлинковото “вглеждане-гледане”⁵.

Семиостиловата маркираност е идентична в сцената от драмата “Пелеас и Мелисанда”, когато малкият Иньолд наблюдава през прозорците на стаята Пелеас и Мелисанда. Чрез репликите си той интерпретира “интимната вътрешност” на една няма, неподвижна и болезнено-зрима сцена: “те не говорят... те не затварят очи... те не мръдват”. Йерархичната знаковост е тотално визуализирана: Иньолд наблюдава Пелеас и Мелисанда, които същевременно се самонаблюдават в “своето “вътре” (изразът е на Бисера Дакова). Активността на **Гледането** (многократните подкани на Голо към Иньолд: “Гледай! Гледай!...”) и на **Вглеждането** (репликите на Иньолд) се трансформират в символистичния смисъл на **Проглеждането**. Пелеас и Мелисанда “гледат Светлината”, а тя е знаковата зона на любовта.

Метерлинк дублира тези смисли в друга нощна сцена с идентична символност. Пелеас е под прозореца на Мелисанда и обгръща косите ѝ, тяхната “хубава светлина”. Той непрекъснато се вглежда в тях: “никога не съм виждал коси като твоите... **Виж, виж**; те идат от толкова високо и ме покриват чак до сърцето... **Гледай, гледай**, моите ръце не могат да ги задържат вече...”. Косите на Мелисанда са еротична визуализация на женското тяло, вглеждането в тях се изравнява с обожаването – то е знак на любовта: “Аз те обгръщам цяла, като целувам твоите коси...”.

В знаковия дискурс на Метерлинк срещу парадигмата **Гледане – Проглеждане** (откриване на любовта) застава антиномията **Гледане – Невиждане** (изгубване на любовта). Негациите на визуалното са активни в драмата “Пелеас и Мелисанда”. Принц Голо, измъчван от ревност, казва на Мелисанда: “Вие се надявате да **видите** нещо в моите очи, без да **видя** аз нещо във вашите”.

В системата на преобърнатите образи **Гледането – Вглеждане** запазва външните си белези (погледът отвън навътре), то излъчва противоположен символен смисъл: отрицание, отсъствие, изгубване. Мистичната визуалност материализира интимната философия на гледането, която разкрива Метерлинк в трактата си “Съкровище на смирените”: “Трябва да се научим да гледаме, за да се научим да обичаме”⁶.

Парадигматиката на визуалното у Метерлинк може да се разгледа в аспекта на интертекстуалната си вграденост, в дискурсите на П. Яворов, П. Тодоров, А. Страшимиров. Според Н. Георгиев “за творчеството на Яворов, създавано с дълбоко осъзнат стремеж към оригиналност, е наистина трудно да се посочат отделни ясно изявени влияещи автори. Известно изключение, вече безспорно доказано от нашата литературна история, прави Медерлинк... Въпреки че в конталогичната връзка между белгийския и българския автор не може да има никакво съмнение, сходствата им по отношение на темата на слепотата може да се отнесат предимно на типологическа основа.”⁷

Н. Георгиев анализира голямата честота на темата на слепотата и изострената органно-зрителна чувствителност в лириката и драматургията на Яворов, като я свързва с други структурни елементи: аудитивното начало, темата на преградата и темата на очите. Ще се опитаме да продължим анализационните наблюдения, като насочим интертекстуалната референция към визуалния модел **Гледане – Прогледане**.

В статията си “Забравената (?) “Милица” и Яворов този познат непознат” Б. Дакова разглежда “белезите на Метерлинковото вглеждане – гледане” спрямо лириката на Яворов и констатира: “Ако в “Калиопа” погледите на персонажите и на говорителя все още са насочени отвътре навън, то “Милица” рязко променя посоката на гледане и въпреки риторичното разточителство опитва да обозре нещата в спотаената им вътрешност”⁸.

Интересно е да се проследи визуалното движение и в драмите на Яворов. То доказва наблюденията за интровертната посока на гледането след 1900 г. не само в поезията, но и в драматургията. **Гледането – Вглеждане** е мъчително търсене на погледите, чрез което се визира емоционалното блуждаене, лутане, интуитивният стремеж на душите да се открият, да “прогледнат” една за друга: “Повечето време ти си далеч от погледа ми... и погледа ми никога не може да те обхване... Аз имам нужда от твоето присъствие, от твоя поглед” (Мила)⁹.

Към същия структурно-семантичен ред се включва визуализирането на последната сцена от драмата “Когато гръм удари”, в която поручик Друмев изповядва загадъчната си любов:

Олга. Защо ме гледате тъй страшно!

Друмев. Страшно ли?... Да. Защото ви мразя.

Олга. А-а...

Друмев (с разкривено лице). Мразя, защото ви обичам.

По подобие на Метерлинковия Пелеас, който се вглежда в косите на Мелисанда, Яворовият Христофоров се вглежда в очите на Мила: “Аз зная само две хубави **очи**, в чието **сияние** душата ми потъва и се топи като восък...”.

Очите са визуален знак – индекс на мистичното женско присъствие. Те са трансцендентални огледала, които напомнят огледалните светове на Метерлинк. В знаковата зона на мистичните отражения “обезумително трепти” и “една малка прозрачна ръка” – видяна отново като интимен детайл на “спотаена вътрешност”.

Играта на отраженията парадигматизира антиномията Любов – Смърт. “Двете големи огнени очи”, които “ослепяват и привличат” Мила, излъчват визуалния смисъл на трансценденталното “проглеждане” за любовта, но в мига на смъртта.

Отражателни знаци на парадигматичната опозиция любов – смърт са видението и сънят. В четвърто действие на Мила ѝ се привижда Христофоров: “Месеца беше, а мене се стори, че Христо... че Христофоров прилепи лице на стъклото и погледна, бледен като мъртвец”. Кошмарът визуализира подсъзнателните усещания и предсказва близка реалност.

С подобна функционалност е натоварен двукратно повтореният се сън на Мила, за който тя говори на Христофоров в символни сюжетни ситуации (първия път – на гробищата, а втория – минути преди смъртта на двамата). В първия сън Мила вижда “едно хубаво дете”: “... аз го държах на ръце... пред хората, пред много хора. Всички гледаха детето, протягаха ръце към него и се възхищаваха”.

Вторият сън е деформирано отражение на първия, той е по-скоро халюцинация на умиращата Мила: “Защо посягате? Няма да го оставя!”

И в двата случая Мила се опитва “да се вгледа” в сънищата си. Сънят е “семиотично огледало” и всеки вижда в него отражението на собствения си език. Той е “сън-предсказание” и “път в дълбините на личността”¹⁰. Семиотичната неопределеност на съня го прави способен “да се запълва с разнообразни, както мистични, така и естетични тълкувания”¹¹.

Клео Протохристова изследва пряката съотносимост на съня, в който фигурира собствената особа с огледалото, и отбелязва, че “сънят на Мила, в който тя се вижда с дете, дублира дословно началната сцена на оглеждане и с тради-

ционно-битовата си символика се оказва предзнаменование за гибелта ѝ.”¹²

Мистичното тълкуване на визуалното се опира и на активния аудитивен модел: слушане на Душата. Визуалното движение е насочвано от трансценденталния глас на Душата: “аз слушам” душата си (Христофоров). Така е и в поддържащия контекст на Метерлинк. Неговите герои “като че ли участват в някакъв диалог с незнайно духовно същество, което ги кара да се наблюдават отвътре”¹³.

Визуализирането на “спотаената вътрешност” в драмите на Яворов, което се експлицира чрез визуалните модели на “театъра на смъртта”, е важен структурен елемент. Чрез него се дешифрира психологическото движение в драмата като зрителна “изява на вътрешния човек”. Яворов го вижда, “движейки се в областта на един краен мистицизъм... с поглед и око към душата си, защото душата се превръща на сцена”.¹⁴

Визуален е интериорът на интимната вътрешност и в драмата на П. Тодоров “Страхил страшен хайдутин”. Гео Милев я нарича драма в модерен стил, в стила на “неподвижния театър” на Морис Метерлинк¹⁵. В нейното пространство Гледането – Вглеждане се трансформира, статизира се във Вперване на погледите: “Страхил е с вперени очи в Милкана, “вперил широко отворени очи в нея”, “без да отделя очи от нея”. Наблюдението се заменя със съзерцание, излъчващо конотациите на вечност. Чрез визуалното се прониква в не-времето, настоящето изчезва. Зрителната линия свързва миналото с бъдещето: изгубената любов и мистичното ѝ присъствие преди смъртта. Визуализираните представи на спомена и епилога съчленяват в двупосочността си психологическите реалности. Символният смисъл на зрително-сезивното активизира структурноопределящите му функции. Визуалните стилизации заместват действието, трансформират хронологичните и пространствените измерения по посока на трансценденталното време и пространство. Зрително очертанният свят на Милкана и Страхил се вписва в интенционалния космос на Метерлинковия герой, който преживява “присъствието на душата си и на съдбата”.

Визуалният ред **Гледане – Вглеждане – Вперване на погледи** достига до вторачване в символистичните драми на А. Страшимиров. Втораченият поглед статизира семантичното сцепление на двата модела: **илюзорното гледане и вътрешното зрение (Проглеждане)**. В драмата “Към слънцето” сляпата Ана е “вторачена към слънцето”. Застиналата в напрежение визуалност внушава усещането за вдъхновено съзерцание, за мистична екзалтация. Визуалната енигматичност на знаковата ситуация (Слънцето на живота или Слънцето на България) забулва семантичната проникателност на историческия сюжет и засилва символистичната условност. Така се достига до възприемането на Страшимировата драма като “отвлечено съзерцание на някой мистик” (Владимир Василев).

И в драмата “Свети Иван Рилски” историчността е отразена и преотразена през воала на времето. Нейните отражения стават все по-неясни и символно многозначни, следвайки трансформациите на визуалното във визионерско. Монолозите на княз Боян спояват значенията на **виждането и видението** в трансценденталния смисъл на **прозрението** (надхвърлянето на обозримото и очевидното, “проглеждането” към вековечните истини за човека и времето (историята):

*С прояснен взор оглеждах дълго
гаснящите далече кръгозори.*

В свръхпространството на Прозрението се проектира и интимната вътрешност. В усложнената символика на визуалното Страшимиров сплита линиите отвън навътре (“През сив воал откривай призрачно жената”) и отвътре навън (призивите на княз Боян към Меглена): “О, възродена, подигни очи”, “вдигни очи : вселена – вечност е пред нас, Меглена!” **Гледането – Прозрение** е сакрализирано, то очертава вертикалната връзка между дълбините на личността и свръхсмисъла на битието и в призивността си дублира пророческия глас на Боян Магьосника.

Парадигмата “илюзия на очите” е ясно очертана в драмите на А. Страшимиров и визуализира интимните илюзии на героите, емоционалната им нестабилност и неяснота: “Ний изведохме илюзията на очите!... Аз не мога да те видя...

ето, сега не те виждам! (реплика на Евстати към Ревека в едноименната драма); “гледате света само с циклите на очите си” (Матей в драмата “Към слънцето”), “Не ме гледай тъй” (Сребрен към Калиопа в “Сребърна струна”).

Синонимичният ред на “илюзорното гледане” е негативизиран като визуална метафора за “криенето” на героите един от друг. В този смисъл са думите на Евстати към Ревека: “не ни се показвате... Не те виждам, ти се скриваш... криеш се даже от мене... аз пак не те улових, дете. “Евстати не може да “улови” Ревека и в своите картини, които също влизат в системата на визуализираните илюзии:

Евстати: “Аз чувствам, че във всичките ми картини си ти и всичките са твои!

Ревека: Във всичките ти картини, Евстати, е... новата. А в нея аз не съм”.

Героинята не вижда себе си в картините. Субективното разминаване е визуализирано в трагичната му екстремност, а “илюзорното гледане” е знаковият контекст на самоубийството на Ревека.

Илюзорната видимост непрекъснато се подлага на съмнение. Тя се провокира чрез постоянните призови на вглеждане. Евстати настойчиво приканва Ревека: “Взри се по-добре и ще видиш... Помъчи се да се взреш.

Ревека /Облегната на рамото му, усмихва се/. В какво да се взра?

Евстати: Ето, в това: ние не можем един без друг! Или ти можеш без мене?

Директната призивност към вглеждане в непознатото “вътре” активизира преминаването през субективната преграда (илюзията на очите) и фиксира **себеоглеждането** на интимното. Визуалната игра идентифицира смислите си чрез символичната игра с пръстена и завързаните очи на Ревека. Зрителните асоциации отвеждат към объркването на героинята, към емоционалната ѝ несигурност, невъзможността ѝ да “види” любовта.

Конструктите на Метерлинковия визуален модел се вграждат в субективните представи за модерна драма на българските творци. Привлечените текстови денотати спрямо

драмите на Яворов подкрепят предположението за погледа отвън – навътре в поезията му след 1900 г.¹⁶ Когато пише драмите си, Яворов споделя, че чувства “мистична вяра”¹⁷. Устременият “с поглед и око към душата си – сцена” Яворов навлиза в семиотичното пространство на визуалния “театър на смъртта”. С присъщата си трансформативна сила той динамизира зримата същност на вътрешния човек (“символизация на човешкия дух в неговите съкровени движения”¹⁸). Двойникът на Яворов в “преживяното, предчувстваното и мечтаното”¹⁹ същевременно се оттласква от свършено стилизирания герой на Метерлинк – огледално отразяващ философските енигми на “Съкровище на смирените”.

Чрез визуалните ефекти на статичната стилизация се проектира и драмата на П. Тодоров “Страшил страшен хайдути”. Символистичният фокус на “вторачването” (съзерцанието) функционира като “семиотичен трансфер” (Рифатер), който пренася модерния стил на “неподвижния театър” и битовия стил на народната легенда в нещо друго, заявяващо “своя стил” (Г. Милев).

Визуализациите на трансценденталното са съзнателно търсен елемент и в стила на А. Страшимиров. За него “модерната литература е... болезнено съзерцаване всевечната същност на битието”²⁰. Визуалните проекции на мистичното (“тъмните бездни” на човека) са образи на историческата и психологическа събитийност в драмите, те са в основата на впечатлението за “мистичния символизъм”²¹ на Страшимиров.

“Вглеждането” в Метерлинк е същевременно “себеоглеждане” на българската модернистична драма от началото на века в интензивното конструиране на нов тип поетика и стилистика.

БЕЛЕЖКИ

¹ М. Метерлинк. Съкровище на смирените. – В: Полное собрание сочинений. М., 1915, Т. 1–2, кн. 3, с. 51.

² Н. Георгиев. Нови насоки на неисторизма в съвременното литературознание (Критическа оценка с оглед творчеството на П. К. Яворов). – В: Анализационни наблюдения. Шумен, 1994, с. 165.

³ Вж.: Ю. Лотман. Култура и взрив. С., 1998, с. 86, както и: Клео Протохристова. През огледалото в загадката. Шумен, 1996.

⁴ Всички цитати са от драмите на М. Метерлинк: “Слепите” (сп. “Мисъл”, кн. 9, 1904); “Пелеас и Мелисанда”, С., 1909; “Вътре” (сп. “Мисъл”, 1899); “Неканена”, С., 1907.

⁵ Б. Дакова. Забравената (?), “Милица” и Яворов – този познат непознат. – Литературен вестник, 14–20. I. 1998.

⁶ М. Метерлинк. Цит. съч., с. 93.

⁷ Н. Георгиев. Цит. съч., с. 164–165.

⁸ Б. Дакова. Цит. съч., с. 9.

⁹ Цитатите са от: П. Яворов. Събрани съчинения. Т. 3. Драми. С., 1960.

¹⁰ Ю. Лотман. Цит. съч., с. 163–164.

¹¹ Пак там, с. 166.

¹² К. Протохристова. Цит. съч., с. 105.

¹³ М. Метерлинк. Цит. съч., с. 73.

¹⁴ М. Арнаудов. Яворов. Личност, творчество, съдба. Биографична и психологическа анкета, 1961, с. 43.

¹⁵ Г. Милев. Съчинения. Т. 3. С., 1976, с. 106.

¹⁶ Вж.: Б. Дакова. Цит. съч., с. 12. “Под напора на проявилите се своечужди гласове в “Милица” понятието “Специфично яворовско “става колебливо, условно и относително”.

¹⁷ Из писмо до д-р Кръстев от 21. XI. 1910 г.

¹⁸ П. Яворов. Две нови български пиеси. – Мисъл, XVII, кн. 9–10, 1908.

¹⁹ М. Арнаудов. Цит. съч., с. 70–71.

²⁰ А. Страшимиров. Модернизъм и декадентство. – Наши дни, кн. 10, с. 4.

²¹ Светлозар Игов. История на българската литература 1878–1944. С., 1991, с. 185.