

Ралица Узунова

МАРИОНЕТКАТА КАТО НИВЕЛАЦИОННА ФИГУРА

В есето си “За марионетния театър” Хайнрих фон Клайст още в началото на 19 век моделира една универсална парадигма на равновесието между теоцентричен и антропоцентричен принцип. Тя, марионетката, не е просто безжизнената, успешно манипулираната кукла на конци, а междинно звено при сближаването на гореспоменатите полюси, нивелационна фигура, която осъществява кореспондирането на двете сфери и маркира амбивалентността на подражанието като поетологична концепция.

Есето тематизира мита на грехопадението, чието присъствие литературата и изкуството неизменно носят в себе си още от времето на романтизма. Границата между природа и дух, противопоставянето на човека като субект на заобикалящите го обективни дадености придобиват все по-сериозен характер на фона на прагматизираната автономност на човешката личност – неизбежна последица от грехопадението. “А раят е заключен...”¹ и ние трябва да предприемем едно дълго околосветско пътуване, за да проверим дали пък не е останала отключена някоя от задните му врати.

“Повтореното” във всеки от нас грехопадение се експлицира в епизода с двамата приятели, в който единият се мъчи да пресъздаде стойката на видяна от тях преди това статуя. Съзирайки в огледалния си образ прилика с нея, той споделя със спътника си своето откритие и докато последният го наблюдава с недоумение и насмешка, първият многократно се опитва да възпроизведе стойката на статуята. Преднамереността на тези опити обуславя неуспеха му. А тя се явява

като резултат от чуждостта, която съзнанието създава, “и ако едно такова съзнателно, прагматизирано приближаване до обекта се превърне в постоянна практика, то бива лишено от щастие и истинност”². На порива към повторемост са поставени граници. Увековеченият в пластиката миг не може да бъде прехвърлен в сферата на човешката моторика. Произведението на изкуството отразява благосклонността на мига като отливка на безвъзвратно изгубеното. Младежът в своята невинност не приема изкуството като черпещо от съзнанието за виновност и в крайна сметка се разбива в ненужното и секундарното – в илюзията за непосредственост.

Изгубената невинност се възвръща в образа на марионетката, чийто лишен от душа и съзнание механизъм е противопоставен на стигматизиращата сетивното хипертрофия на разума. Съдбата на човека, желаещ да си върне изначалната грация, попада между полюсите на марионетката (липсващо съзнание), от една страна, и на безкрайното божествено съзнание, от друга. И тъй като рефлексията, подражанието са се превърнали в наша същност, “... за да си възвърнем изгубената невинност, отново трябва да вкусим плода на дървото на познанието”³.

От утопичната перспектива на Клайстовия текст се пораждаат предположения за това как би могла да се възстанови разкъсаната връзка между дух и природа, как би могло да се постигне отново състояние на невинност – разбира се “на тъмно”, чрез един вътрешен, скрит за нас механизъм. Все пак марионетката като че ли се предлага като единствена алтернатива – като пазителка на антиномията, т. е. на виновността и невинността в естетически смисъл. Тя като закостеняло превъплъщение на човешкото развитие отчита закърнялостта ни, но едновременно с това свидетелства за някогашната лекота и освободеност на движенията ни.

Изводът, до който стига разказвачът в края на есето, е: Фактът, че виновността като основа на човешкото битие чрез рефлексията, например чрез тази на изкуството, може да бъде разкрита, но не и заличена, поставя последната в сферата на идеалното и илюзорното. За разлика от Шилеро-

вия постулат за изгубеното достойнство на човечеството и за ролята на изкуството при “спасяването” му, за наличност на истина в илюзията и за възстановяването на първичния образ посредством пресъздаването му, текстът на Клайст не натрапва подражаемата повтораемост като принцип на изкуството и в това се състои неговата проспективна насоченост.

Скокът на създадената от Клайст парадигма достига чак до съвременното постмодернистично съзнание на апокрифното и диференциалното, което в началната си фаза се локализира предимно във феминистичния дискурс. Фигурата на марионетката се функционализира като нивелираща и регулираща последния.

Германистиката на 60-те и 70-те години се характеризира със своята по-слаба или по-силна идеологическа ориентация. В процеса на социално-историческа реновация жените излизат на сцената точно в момента, когато са застрашени техните премиси – вярата в прогреса и еманципацията и в историзма като непрекъснат процес. Феминизмът първоначално се дефинира като изключващ всякакво съмнение и всякаква нестабилност, а на жените се гледа като на стабилизатори в рамките на рухващи дискурси, като на постепенно освобождаване на маниера на писане от мъжката перспектива и превръщането му в женска текстовост и изказност. Ефектът на “новото” се формира само от смяната на актьорите – мястото на Хегеловата триада, на духа, се заема от надмогналия зависимостта женски принцип и изтъкването на неговата автентичност (една твърде екстраполативна конструкция, тъй като остава неизменно подчинена на историческия дискурс). Независимо от тази си ангажираност феминизмът се трансформира в един универсален дискурс, който подчинява културните идентичности на собствената си система. Така освобождаването се превръща в “дискурсивна полицейщина”⁴. В крайна сметка “критичният” текст не подменя основните фигури и стратегия на другия, новият текст е само огледален образ на критикувания първоначален.

Превеждането на основни категории на езика на феминистичната терминология обуславя търсенето на “скритото

женско”. Женското се превръща в символ на двойствеността и в гарант за преодоляването ѝ. Изявява се веднъж под формата на женски образи, като фигури в публикувани от мъже литературни текстове, и втори път като “литература на жените”, насочена към оная гореспомената автентичност. “Жената” като обединител на тези две тенденции дава лицето на “феминистичния” текст, носещ едновременно и заряда на маргиналност, и стремежа към оригинален почерк и стил.

Против доминантността на еднозначното се обявява и Дерида, който вижда в женското гаранция за това, че “отдръпването”, “оттеглянето” като стратегия за превъзможване на установеното ще бъде осъществено – една доста критикувана теория (Зигрид Вайгел)⁵, тъй като преодоляването на наложената еднозначност не е единственият мотив на феминистичния дискурс. Като значително по-удачни се посочват теориите на Luce Irigaray, Julija Kristeva, Helene Cixous, Jean-Jeque Lyotard, в които текстовостта се дефинира чрез извънтекстовото пространство и неговите закони. Така например мъжкото не може да бъде отделено от замисъла и мотивите си, докато женското не проявява такава силна зависимост от психични феномени и предлага по-гъвкави позиции. Обвързването на текста с определен замисъл отвежда неминуемо към инстанцията “автор”, чието действие в много случаи има нулев коефициент. Локализирането на опозиционния принцип в рамките на мъжкото изтъква едно голямо предимство на “женския текст” – да заличава различията – функция, която крие опасността от идеологизиране, тъй като в теорията изчезва проблемът на маниера на писане, което блокира възможностите за създаване на широк спектър от теории в рамките на феминистичния дискурс и пречи на градивния му критичен потенциал да преодолее идеологическата си основа.

Клайстовата марионетка запазва нивелиращия принцип при боравенето с опозиции, но не допуска самоизключване, деквалифициране на женското поради артикулирането му под формата на идеологическа концепция. Женското се представя като постигнатата по пътя на отразяването невинност. Как това се реализира на практика, ще проследим в разка-

зите “Жена върху възглавници” на Бригите Кронауер и “Потъване без край” на Патрик Зюскинд.

ЖЕНА ВЪРХУ ВЪЗГЛАВНИЦИ⁶

По-рано посещавах една жена, която винаги лежеше в леглото си. Зад леглото, което бе преместено до прозореца, имаше украсен с черни лайстни и светъл фурнир на вълнообразни фигури шкаф, чиито многобройни чекмеджета и лавици бяха изпразнени. Оставена бе само снимката на някакъв мъж, който носеше шапка и пушеше лула. Никога не я видях да обръща глава натам, вероятно вече не можеше да стори това от мястото, което бе заела. Точно над главата ѝ се виждаше малка дупчица във вратата на шкафа. На мястото на счупената дръжка бяха поставили кукичка с извито телче. Малкото светлина, идваща от прозореца, падаше върху червеното каре на завивката и сините карамфили на възглавницата. Между перваза на прозореца и тялото на жената заради нощния хлад предвидливо бе подгъхнато второ одеяло с жълтеникав цвят. Останалата част от стаята оставаше затъмнена. Тя често придърпваше изпод карираната червена завивка едно тънко вълнено одеяло към гърдите си.

“Тук всичко е точно така, както тя иска да бъде”, каза дъщеря ѝ. Аз я изслушах и след като тя излезе от стаята, продължих на висок глас: “Малайската мечка сега е сама. Едната от двете, не знам дали мъжката или женската, е изчезнала. Другата безшумно сновеше по бетонения под. Чувах се само гласовете на двамата чужденци, които скубеха бурените пред клетката и ги поставяха в една кофа.” После помълчах известно време. Не можех и да продължа по същия начин. Думите трябваше да достигнат до нея, да си проправят път към нея и накрая, макар и със закъснение, тя би ми отвърнала. Зоологическата градина интересуваше и двете ни. В други дни ѝ разказвах, тъй като тя някога бе запалена колекционерка на минерали и поръчваше на хора, които пътуват, да ѝ донасят камъчета – повечето от тях без всякаква стойност, но тя ги надписваше старателно с имената на приносителя им, с мястото и годината на намирането им – и които в продължение на дългия ѝ живот поради големия бум в туризма, се бяха превърнали в

“Минерали от цял свят”, както тя наричаше колекцията, та в тези дни ѝ говорех за експонатите в един магазин за минерали, за искрящите, понякога като посипани със снежец кристали, за хилядите затворени във витрини изгриващи и залязващи над планински зъбери слънца, за многобройните строго охранявани причудливи блещукания, уловени в най-ярката им светлина.

Имаше и още нещо, за което можех да ѝ говоря. Това бяха интересни новости у съседите – една кражба, внезапната женитба на леконравната госпожа Хофман, една печалба от лотарията, сбиването на сектанта Шмидт с инвалида Карл. Всичко това, поднесено на висок глас и с продължителни паузи, предизвикваше у нея реакция: Тя се усмихваше и кимаше с глава, докато аз търпеливо изчаквах, и поемаше всичко с ленива охота. Носеше нежносиня ватирана пижамка, която не скриваше покритите с кафяви петна слаби ръце. Пръстите ѝ се вкопчваха о краищата на възглавницата, посивелите ѝ, около слепоочията побелели, грижливо сресани коси бяха прибрани на тила в семпло руло като малка метална топчица, опъваща с тежестта си всеки косъм. Котката, която при първите ми посещения се изплъзваше като еластична течност от кокалестите ѝ ръце, отдавна вече не беше жива.

“Женският орангутан показваше с гордост малкото си. То се беше вкопчило здраво в козината на майка си и рядко отделяше глава оттам. Но накрая, когато пазачът изми пода, му бе позволено да подържи ръката на малкото. През това време майката поддържа метлата му.” Изрекох това изречение без досада, все едно че разговаряхме, изговорих го още по-високо от първото, въпреки че за мен на него тя не бе реагирала видимо. Не знаех какво все още достигаше до нея. Тя беше изхвърлила колекцията си от минерали, бе накарала дъщеря си да отстрани всички свързани с някакъв спомен предмети от шкафа и отдавна бе престанала да обръща погледа си към снимката на собствения си съпруг. За пръв път не ми даваше знак дали разбира думите ми. Досега винаги, когато говорех за зоологическата градина, тя на моменти леко потреперваше. Канех се да продължа със следващата случка от зоологическата градина, която бях запомнила специално за нея. Но все още наблюдавах ръцете ѝ, днес заровени в гънките на завивката, вглеждах се в силно

изтънелите ѝ устни, в изпъкналия, но не много голям нос, в големите, бели, фини като коприна клепащи на полузатворените ѝ очи в същия цвят като пижамката ѝ, но най-вече в обърнатото към мен ухо. Това бе едно огромно, изключително добре оформено ухо – най-голямото, което съм виждала у някого. Сякаш то, в стремежа си да улови звуците от околния свят, бе нараствало все повече и повече. Никога не го бях докосвала. С какви ли прости, но все пак оглушителни сигнали можех пак да разсея тъмнината на сетивата ѝ, да проникна в това ухо, така че да накарам бледия клепащ да се повдигне, свитите устни да се отворят, докато предадения образ, улучил я като кратък, благодатен удар, застинеше в нея и загореше?

“Подхвърляха на мандрила”, продължих аз – вече почти виках, – “на най-стария, онзи с красивата синя окраска на лицето “руски буквички”. В началото той не успя да промуши В-то през решетката, въпреки че през нея се провираха без никакво усилие цели врабчета.” Замълчах. Тя не помръдваше, чуваше се само тихият ѝ, неуморен пулс и едва доловимият ѝ дъх, който упорито се промъкваше през потъналите ѝ устни.

“В големия ресторант пак ядох пържени картофи и наденички. На някои храната поднасяха под големи сребърни похлупаци. Рядко бях чувала хора да кашлят така невъзмутимо. Постоянно от някой ъгъл долиташе я лай, я рев. В сравнение със звуците, които животните издаваха във, тези вътре бяха станали съвсем безцеремонни и уж като кихавица или покашляне като че ли се надпреварваха да имитират първите.” Дори едно леко потрепване на широките ѝ ноздри бих приела с благодарност за усмивка. Но не успях да открия такова, виждах черните дупки в опразнения шкаф зад леглото, снимката на мъжа, който би могъл да бъде тиролоец, на средната очукана и изподраскана от външната страна лавица, вирах се отстрани в очите ѝ. Тя нито ги затваряше напълно, нито ги отваряше съвсем и аз не знаех дали огромните фунии на нежните бледи уши долавяха нещо.

“Пред клетката на рисовете спря възрастен мъж, воден от едно будно, хвърлящо тържествуващи погледи дете. Възрастният беше душевноболен. Това личеше от ужасно чувствителната му

кожа. Той бе почти гол, но на главата си, сякаш за да скрие голотата си, носеше шапка – филцова шапка в тази жегла!”

“А лъвовете!”, продължих на много висок глас, “лъвовете направо ги изненадах при опит да станат интимни! Лъвът и лъвицата, царете на животните, много дълго продължиха да лежат един срещу друг и непрекъснато се гледаха. След това станаха, повървяха малко заедно, като движенията им бяха в пълна хармония. Обхождаха обширното пространство и сякаш се намираха в самия Ноев ковчег. Внезапно – опитът за сближаване, съпроводен от кратко изръмжаване, и отказът от него.”

“И навсякъде грубоватите хора, надменно говорещи на елегантните животни, бърбреци пред клетките, изричащи самодоволно прочетените от табелките имена, в този ден не както обикновено в лъскавите си безформени анораци, а изпотени, в шарените си ризи на палми.” Щеше ли да се стресне, ако бях извикала: “Пожар!”? Състезавах се с мълчанието ѝ. Думите ми навлизаха в дифузното пространство на сливащите ѝ се сетива, а разказваните от мен отделни фрагменти се вливаха като последни препятствия и сигнални светлини в потока на нейния дълбок унес. Повторих епизоди, разказани преди случките пред клетките на хищниците, обзети от своята дивост, съскащи заплашително, но никога ненападащи, и пред тези с тревоядните, кротките, които бяха като шлифовани камъни и които никога не преследваше. Накрая ми идваше да започна да я замерям с някакви дребни предмети.

Светлината от прозореца падаше върху лицето ѝ, което тя леко бе извърнала към него и същевременно бе навела над завивките към пода. Цялото ѝ тяло бе поело едно безмълвно, неподвижно пътешествие. Усетих това и престанах да вдигам шум. Гърбът и главата ѝ вече изплуваха от завивките, приемайки формата на четвърт кръг, сега само трябваше да се затвори празнината, онази последна част в посока към дъските, мазата и черната земя. Тя беше като еластична течност, която с леко своенравие се изплъзваше на всички ни, и аз усещах, че тя започва да образува водовъртеж, който повличаше всичко заобикалящо го в стаята: ясните образи, случките със съседите и дори всичките ми спомени, а после ги засмукваше така, че

всичко се завърташе с неговия ритъм. Тя помиташе всичко с мълчаливата си, крехка жизненост и всичко устойчиво се стапяше, стапяше се в нея и така слято с нея правеше лек завой назад. Правеше го и шкафът, и дъщеря ѝ в съседната стая, правех го и аз, правеха го и огромните неми биволи, и лудо мятаните се по възетата и по предназначенията за катерене дървета маймуни. Всички бяхме понесени от течението ѝ. Без дори да ни забележи, тя ни променяше и заедно с нея ние се отронвахме като капки вода от светлината на познатото, и оттогава ние не забравяме това и го носим в себе си, на път към – все още се страхуваме от това – не меката, топла, тиха, не твърдата, студена, шумна, но, както усещаме, безкрайно податлива бездна.

Пасивността на марионетката в “Жена върху възглавници” сякаш е достигнала своя краен предел. Движението е застигнало, а способността за реакция, макар и предизвикана чрез външно манипулиране, на пръв поглед е напълно изключена. Външно е запазена фройдистката парадигма, изразена във формулата: Какво иска жената? (риторичен въпрос!) – Нищо, тъй като пасивността ѝ е априори присъща – и в белега “мълчание” като признак на истерията. Конфигуративно на преден план изпъкват марионетката в лицето на лежащата възрастна жена и въздействащото ѝ лице, чиято полова принадлежност не е уточнена, но достатъчно ясно загатната. Всеотдайното застъпване, прекомерната последователност и настоятелност в опитите за въздействие, превърнати почти в стратегия – “Не можех и да продължа по същия начин. Думите трябваше да достигнат до нея...” -, изборът на подходяща тема (зоологическата градина) и начинът на поднасяне на информацията – на висок глас, с продължителни паузи – всичко това, извършено със завидна лекота, “без досада”, се базира може би на лични преживявания, в чийто център стои изкушението да станеш сутрин от леглото. А “ставането” е натоварено с конкретно значение, свързано е с поемането на точно определени функции. Чрез този акт безвъзвратно се налага обществено преформираната женска идентичност – “Веднъж станала, означава: да имаш бюст, да гримираш

очите си, за заговориш със звънлив глас, да бъдеш разпозната недвусмислено от всички като жена.”⁷

Отказаното ставане, леглото, се функционализира като автономно пространство, в което “театърът” на телесността се неутрализира, за да отстъпи място на безтегловната плазма “щастие”. В леглото е постигнато състояние на безтегловност, на безтелесност, липсва обществено обусловената ролева определеност. Външната пасивност на старата жена, изразяваща се в обхваналата я апатия, създава илюзията за капитулация, за едно постепенно загиване, артикулиращо се като преувеличена забрава. Но тази забрава носи специфичния заряд на женското – това е не “забрава-погребване”⁸, а “забрава-акцептиране”⁹, преживявана загуба, онази “женска сублимация”¹⁰, която се изразява в способността да преодоляваш чрез забравата. Следвайки пътя на последователното отказване, загубване, забравяне, авторката осезаемо създава усещането за непредвидимото. Механизмът на реализацията му е твърде сложен, закодиран в редица символи, действащи деструктивно на пасивността и дискредитиращи я. Героинята е способна на загуба, която не се икономизира – изхвърлената колекция от минерали, свързана с толкова много спомени, отдавна забравената снимка на съпруга ѝ – все белези, които отвеждат извън сферата на “нормалното”, на общоприетото и свидетелстват за свръхчовешки усилия. Усмивката, кимането ѝ с глава, лекото ѝ потреперване, “тихият и неуморен пулс и едва доловимият ѝ дъх...”¹¹, придобилото в стремежа си да улови звуците от околния свят неестествено големи размери ухо – крехките прояви на виталност постепенно замират, като че ли потъват в мълчанието, в “дифузното пространство на сливащите ѝ се сетива”¹², без това състояние да се опозиционира на първото. Мълчанието излиза от фройдистката парадигма и навлиза в едно ново измерение, превръща се в двигателна сила на заложеното в героинята активно начало. Събеседничката ѝ се “състезава”¹³ с мълчанието ѝ, защото то активизира, изпраща носителя му на едно “безмълвно, неподвижно пътешествие”¹⁴. Тези многобройни сигнали на освободеност изтласкват марионетната застиналост на заден план и открояват нейната спаси-

телна “грация”, водеща до едно своеобразно състояние на “разливане”, в което границите на собствената идентичност се размиват и азът се отваря към различни потенциални идентичности. Установява се една женска “текстова телесност”, която извира, прелива и се разлива за разлика от мъжкото обсебване. Това не се вписва в типичното опозициониране мъжко/женско, а само в такъв тип текстовост, изведена от една своеобразна “ерогенна нивелация”, която формално се проявява в дефалоцентрирането на телесността, в превръщането ѝ в неутрална зона – в стара жена (Кронауер), в марионетка (Клайст).

Леглото като символ при Бригите Кронауер излиза извън границите на феминистичния дискурс, при който движението “от легло в легло”¹⁵ (жената като инфраструктура, като съществуваща чрез и за мъжкото) маркира опозиционирането мъжко/женско, властващ/подчинен, движение/неподвижност, където значението е строго поставено, а заличаването на една от частите на опозиционните двойки за сметка на другата правило. То е многофункционално пространство, парадигма едновременно на ограниченото и на безграничното. От една страна, автономна реалност, гарантираща и даваща отпор на обществената предопределеност – функцията, позната ни още от литературната традиция на 19 век, но не достатъчно благодатна по отношение на себеутвърдителните опити на персонажите. Изхождайки от традицията, авторката оформя един своеобразен колаж от даденост и новаторство. Усетът за съдбовност, приветстването на необратимото, дисенсът, т. е. съществуването срещу другостта – все топоси, характерни за модернизма от началото на века – са много близки до прилаганите от Бригите Кронауер естетически похвати. Възможността за създаване на “втора реалност” (Брох, Кафка), която се подчинява на принципите на една преувеличена антропоцентрична субективност, базираща се на Хайдегеровата теза за субекта като основа на всичко, се повтаря при Кронауер отново като втора, отделна реалност, като същевременно излиза от антропоцентричната си обвързаност и се насочва към една нова “теофанна естетика”¹⁶, носеща духа на най-новото време. В

епохата на информацията, където действителността бива “фикционално диктувана”¹⁷, автономната, виртуалната реалност е безпощадно подложена на един постоянен голиардистичен присмех¹⁸, тя загубва своята стабилизираща по отношение на субекта функция. Модернистичният въпрос как да бъде преодоляна традиционната затвореност на епическото произведение и да се проникне в реалността се заменя с постмодернистичния как да бъде запазена традицията и същевременно впрегната в нов ход. Тази нова ангажираност определя допълнителната семантична натовареност на символа – легло, който освен отхвърлянето на установената идентичност тематизира и една много “женска” флукутация на аза и потенциално съдържа възможността за плъзването му по различни смислови плоскости. Марионетното мобилизира своята непохватност във “водовъртеж”¹⁹, който “повлича”²⁰ всичко около себе си. Принципът на тази мобилизация следва Клайстовия модел – тя се извършва несъзнателно – “Без дори да ни забележи, тя ни променяше”²¹, а тази несъзнателност го трансцендентира, прехвърля го в сферата на свръхсетивното и свръхестественото и го обожествява (теофанна естетика). Възвърнатата първоначална грация отприщва в аза една енергия, характеризираща се с високата си степен на комуникативна попивателност, която може да доведе до “преобръщане” на идентичността, до нивелиране на полово обусловената специфика и дори до битуване в едно ничие пространство на отложено идентифициране, което отвежда към сферата на асоциативното. Марионетката печели времето, в което модернизмът бива пре-разказан – от класическата цялост към дисоциацията на аза като програмна основа на разказвателната стратегия.

Външната пасивност на възрастната жена се реализира в състояние на дрямка, потенциално съдържащо освен покой също и будност. Тази подобна на непохватната грация на марионетката раздвоеност дава комуникативната насоченост на конструирания модел. Вариращите будност и покой създават състояния на повишена чувствителност и за въздействието на марионетката лице. То, както балетиста от есето на Клайст, се мъчи да проникне до онзи “център на тежестта”

във вътрешния механизъм на марионетката, който управлява движенията ѝ – оглушителните сигнали трябва да проникнат в нея, да накарат “бледия клепач да се повдигне”²², “свитите устни да се отворят”²³, да направят така, че “предаденият образ”²⁴ да “загори”²⁵ в нея. Въздействащото лице преодолява монологичната структура на изложението си именно чрез готовността и усилията си в посока на един комуникативен обмен – “Изрекох това изречение без досада, все едно че разговаряхме, изговорих го още по-високо, въпреки че за мен на него тя не бе реагирала видимо”²⁶ – проявяващ се в точно премерената стратегия на въздействие – потапянето в спомените, темпът и тонът на изложение, изкушението да употреби провокиращи сигнали (“Щеше ли да се стресне, ако бях извикала “Пожар”! “Накрая ми идваше да започна да я замерям с някакви дребни предмети”²⁷) – водач в крайна сметка до едно взаимно проникване на отделните ритми, без да се постига илюзия за сливане в смисъл уеднаквяване. Краят представя преминаването на марионетното в будно състояние, което повлича всички образи от полудрямката и демонстрира тяхната хоровост. И тук творческият почерк следва принципите на един типичен “женски” текстови корпус. Липсващата завършеност, преходът от пълна застина- лост към неударжимо отприщване, чията динамика генерира една потенциална циклична повтораемост – спасителния принцип на Клайстовата марионетка – в “безкрайно подат- ливата дълбина”²⁸, маркират “безкрайността” на посланието. За читателя лутането в лабиринта на текстовото поле прик- лючва с политане в бездна, т. е. с ново лутане. Това е текст, който работи не в полза на началото, а на началата, извиращи от създадения модел на диалогичност, и създава усещането за едно постоянно започване.

Радикализиращият разказвателен маниер на Бригите Кронауер, подчиняващ се на мозаичната логика на съня и на пръв поглед изтласкващ произведението в задънената улица на изолацията, където постигнатото единство и хармо- ния на персонажите с околния свят остава сякаш без онова ехо, което достига до читателя като сигнал и естетически указател, се разпознава като творчески стил и в разказа

“Потъване без край” (“Der Zwang zur Tiefe”) на Патрик Зюскинд.

ПОТЪВАНЕ БЕЗ КРАЙ²⁹

Една млада жена, която рисуваше добре, чу на първата си изложба от един добронамерен и благосклонен към нея критик следната реплика: “Това, което правите, е интригуващо и издава таланта Ви, но все още Ви липсва дълбочина”.

Младата жена не разбра какво имаше предвид критикът и скоро забрави забележката му. Но на по-следващия ден във вестниците бе публикувано интервю със същия критик, в което се казваше: “Младата художничка притежава голям талант и работите ѝ на пръв поглед много се харесват; но за съжаление им липсва дълбочина.”

Тогава младата жена се замисли. Започна да рови из старите папки и да разглежда рисунките си. Разгледа ги всичките, дори и тези, върху които в момента работеше. После затвори всички шишенца с туш, почисти перата и излезе на разходка.

Същата вечер бе поканена на един прием. Хората бяха научили сякаш наизуст изказването на критика и не спираха да говорят за големия ѝ талант и за добрите отзиви, които картините ѝ предизвикват още от пръв поглед. Но вслушаше ли се повнимателно в шушукането на онези, които не бяха в непосредствена близост или стояха с гръб към нея, младата жена долавяше следното: “Дълбочина ѝ липсва. Това е. Не е лоша, но за съжаление ѝ липсва дълбочина”.

През цялата следваща седмица младата жена не нарисуваше нищо. Седеше мълчалива в жилището си, гледаше в една точка, а в главата ѝ се въртеше една единствена мисъл, която като с пипала на октопод обгръщаше всички останали и ги поглъщаше: “Защо нямам дълбочина?”

Седмица по-късно жената отново направи опит да зарисува, но резултатът бяха само няколко неуспешни скици. Понякога не бе в състояние да драсне дори само един щрих. А напоследък трепереше така силно, че не можеше да потопи перото в шишенцето с туш. Тогава започваше да плаче и викаше: “Да, вярно е, нямам дълбочина.”

На третата седмица тя започна да разглежда каталози, да изучава произведенията на други художници, да посещава галерии и музеи. Четеше книги по история на изкуството. Влезе в една книжарница и поиска от продавачката “най-дълбоката” книга, която имат. Получи произведение от някой си Витгенщайн и не знаше какво да прави с него.

На една изложба в градския музей на тема “500 години европейска рисунка” тя си присъедини към група ученици, водена от учителя им по изобразително изкуство. Пред едно произведение на Леонадро да Винчи тя внезапно пристъпи напред и попита: “Извинете – бихте ли могли да ми кажете дали тази картина притежава дълбочина?” Учителят си изхили и отвърна: “Ако имате намерение да се подигравате с мен, сбъркали сте адреса, уважаема госпожо!”, класът се засмя чистосърдечно. А младата жена се прибра вкъщи и огорчена заплака.

Младата жена започваше да става все по-странна и по-странна. Тя почти не напускате ателието си, но въпреки това не можеше да работи. Вземаше таблетки, за да остане будна, но не знаеше защо трябва да остава будна. А когато се измореше, заспиваше на стола си, защото се страхуваше да легне в леглото си, плашеше я “дълбочината” на съня. Започна също и да пие и по цяла нощ не загасяше светлината. Вече не рисуваше. Веднъж, когато някакъв галерист от Берлин ѝ се обади и я помоли за няколко нейни неща, тя изкреця в телефонната слушалка: “Оставете ме на мира. Аз нямам “дълбочина”.” От време на време мачкаше пластелин, нищо определено. Върховете на пръстите ѝ потъваха в него и тя моделираше малки топченца. Занемари външността си. Вече не обръщаше внимание на облеклото си и не поддържаше жилището си.

Приятелите ѝ бяха загрижени. Казваха: “Някой трябва да се погрижи за нея, тя изживява криза. Кризата е или от лично, или от професионално естество, или е финансова. В първия случай нищо не може да се направи, във втория само тя може да си помогне, в третия бихме могли да съберем за нея известна сума пари, но това сигурно би я притеснило”. Така всички се ограничаваха с това да я канят на вечери и партита. Тя винаги отказваше под предлог, че трябва да работи. Но никога не

работеше, а само седеше в стаята си, гледаше в една точка и мачкаше пластелин.

Веднъж толкова бе отчаяна от себе си, че прие една покана. Някакъв млад мъж, на когото тя бе харесала, поиска да я изпрати до вкъщи, за да преспи с нея. Тя му каза, че съвсем спокойно можел да направи това, тъй като и той ѝ харесвал; трябвало обаче да е наясно, че тя нямала “дълбочина”. При тези думи младият мъж се дистанцира от нея.

Младата жена, която някога бе рисувала добре, видимо повяхваше. Тя вече не излизаше, не приемаше никого, напълня поради липсата на движение, състари се преждевременно от алкохола и таблетките. Жилището ѝ започна да хваща плесен, самата тя миришеше на вкиснато.

Беше получила в наследство 30 000 марки. С тях живя три години. Веднъж през този период предприе пътуване до Неопол. Никой не знаеше причината за това. Който я заговореше, получаваше в отговор едно смутолевено дърдорене.

Когато парите свършиха, жената нарязва и надупчи всичките си рисунки, изкачи се на телевизионната кула и се хвърли в 139-метровата “дълбочина”. Но тъй като този ден бе извил силен вятър, тя не се разби на асфалтирания площад пред кулата, а прекоси едно цяло поле, засято с ръж, стигна чак до гората и се спусна надолу към елите. Въпреки това смъртта ѝ настъпи мигновено.

Жълтата преса с охота се зае със случая. Самоубийството само по себе си, интересната траектория на падане, фактът, че става дума за една в миналото многообещаваща жена-творец, която при това е била симпатична – всичко това имаше висока информационна стойност. Състоянието на жилището ѝ изглеждаше толкова катастрофално, от което можеха да се получат доста “живописни” снимки: хиляди празни бутилки, навсякъде следи от разруха, накъсани картини, бучки пластелин по стените, не е за вярване, но дори изпражнения в кошетата! Съществуваха предпоставки историята да бъде много раздута.

Споменатият в началото критик публикува във “Фейлетон” съобщение, в което изразяваше съжалението си, че младата жена е трябвало да загине по този ужасен начин. “Все пак” – пишеше той – “ние, живите, съзираме едно тревожно явление в това да

трябва да гледаме как един млад талантлив човек не намира сили да се утвърди. Ангажираността на държавата и личната инициатива не са достатъчни. Необходими са една повишена степен на взаимност в междучовешките отношения и толерантност в професионалния сектор. Но все пак в края на краищата като че ли зародишът на оная трагична развръзка е заложен в индивидуалното. Защото няма нейните първи все още наивни творби не издават оная страшна разкъсаност, проявяваща се в своенравната, подчинена на посланието смесена техника, оная насочена с неимоверна сила навътре агресия, онова, проникващо все по-навътре и по-навътре със спираловидни движения и заедно с това носещо голям емоционален заряд, вероятно напразно въставане на творението срещу собствената му същност? Онова пагубно, да не кажа безпощадно, безкрайно потъване в “дълбочината”.

Отново е запазена схемата марионетка/въздействащо ѝ лице – талантливата млада художничка и добронамереният и благосклонен към нея критик, контактът на които бива постепенно опосредстван от редица външни фактори. След първоначалния непосредствен контакт на двете лица, осъществен на първата самостоятелна изложба на художничката, и вследствие на изречената от критика рецензия – “... но все още ви липсва “дълбочина””³⁰ – почти автоматично се задейства “женският” механизъм на забравата в гореспоменатия спасителен смисъл – “Тя скоро забрави забележката му”³¹.

Пасивността е едновременно и външен, и вътрешен белег. Детайлизираното ѝ представяне наподобява антиномичния модел на Клайст и Бригите Кронауер и дискредитира антропоцентричната увереност, превръщайки я в нова теофанна насоченост, в продуцирана от сетивното свръхсетивност. Динамизирането на пасивността следва посоката – от екстровеертно към интровертно. Външните ѝ прояви се установяват вследствие на агресивната намеса на медийното пространство (публикуваните във вестниците рецензии) във вътрешния свят на субекта. Младата жена започва да се “замисля”³², да “рови из старите си папки”³³, преустановява рабо-

тата си – фикционалното измества реалното, диктува законите му, авторизира се като нова метафизичност на мястото на изчезналото божествено и предизвиква криза в разказвателната стратегия – производението престава да бъде инструмент на познанието.

Необходимото противодействие се ражда от смеха на оная “интелектуална ерес”³⁴, от онова отхвърлящо всяка тоталност, преодоляващо границата на възможното голиардистично съзнание, което отрича всеки акт на освещеностяване като потенциално съдържащ в себе си санкция и се доближава до нивелационния механизъм на Клайстовата марионетка. Не случайно опитите за отпор срещу пасивността носят отпечатъка на карнавалното, на шутовското. В този контекст се вписват предприетите от героинята действия непосредствено след акта на уж самоналожената пасивност (“Да, вярно е, нямам “дълбочина””³⁵). Само за миг рухва цялата културно-историческа традиция – Витгенщайн, Леонардо да Винчи – притежавали ли са те “дълбочина”? – съмнението като мисловен и разказвателен принцип. Така екзистенциалният въпрос – “Защо нямам “дълбочина”?”³⁶ – се превръща в градивно, по детски искрено бунтуване, чиято последователност и повтаряемост много прилича на “съвършената” марионетна непохватност. Но тази активност сякаш освобождава енергия, която остава неизползвана – “Вземаше таблетки, за да остане будна, но не знаеше защо трябва да остава будна.”³⁷ – или бива насочена към едно постепенно ликвидиране на женския принцип.

И тук движението “от легло в легло” е неутрализирано, но вместо отказано ставане се тематизира едно отказано лягане (“Страхуваше се да легне в леглото си, плашеше я дълбочината на съня.”³⁸). То се артикулира като пропуснатата възможност за спасение, но отвежда и към сферата на ерогенната нивелация, даваща поле за изява на марионетното. Веднъж напуснало гарантиращото сигурност пространство, леглото, женското загубва своята истинска идентичност и ако при Бригите Кронауер ставането е свързано със задължителното поемане на наложени функции, то при Зюскинд откриваме един още по-радикализиран подход в отпора срещу

преформиранията същност. Отказаното лягане не води непременно до проява на последната, а тъкмо обратно, до съзнателното ѝ потискане – младата жена “занемарява”³⁹ външността си (статута си на стока), престава да обръща внимание на облеклото си, не поддържа жилището си. В този смисъл тя не само бойкотира предопределеността, но и е лишена от закрилата на виртуалното пространство. Извън него, изложено на пряката реалност, “женското” е обречено на бавна гибел, манифестираща се в постепенното му изчезване – от “видимото повяхване”⁴⁰ и “преждевременното остаряване”⁴¹ към индиферентното ѝ отношение спрямо проявилите към нея интерес млад мъж. Протестът на отхвърлената женственост е толкова безсилен, че неизбежно попада обратно в орбитата на мълчанието, на “смутолевеното дърдорене”⁴², но си възвръща изначалната виталност чрез самоубийството като висш акт на проява на човешката воля, трансцендиращ профанното в сферата на божественото.

Унищожението (на творбите) и самоунищожението (скачането от 139-метровата телевизионна кула) тематизират смъртта като даденост на женското – “цивилизованата жена е мъртвата жена”⁴³ – и развиват заложения в нея потенциал на принципа на равновесието. Гибелта, както и при Кронауер, е неизбежна, тъй като е предизвикана от фракталност, от едно безкрайно вътрешно диференциране и раздробяване на идентичността, като на преден план се актуализира не отчуждението на субекта от заобикалящите го, а от безбройните негови клони. Става дума не за отчужден или раздвоен субект, а за екс-центриран, за екс-орбитриран субект, излязъл от собствената си телесност и функционалност и превърнат в неин сателит. А метастатичната фрактална телесност не обещава спасение. Затова пък създаденото от автора текстово поле е сякаш минирано от безмерната виталност на женското, която не се подчинява сляпо на законите на телесното. Дори в последния момент преди настъпването на смъртта траекторията на падане не следва физичните закони за гравитацията. С олекотеността на Клайстовата марионетка устремената към “дълбочината” на смъртта героиня се отклонява, отлага гибелта си. Учейки женското

да опознава смъртта, мъжкият принцип се опитва да го подтикне към невъзможното, да създаде изкуствено едно “присъстващо отсъствие”⁴⁴ (J. F. Lyotard). Така чрез умелото преплитане на двата принципа се спазва антиномичният модел, превръщащ “дълбочината” ѝ в гибел, и в спасение. Рамката на тази конструкция се затваря от критика, от въздействащото на марионетката лице, което сякаш от перспективата на механика хвърля светлина върху оня неразгадаем “вътрешен механизъм”.

Сякаш не да “убеждава”, а да “подвежда”, да “прелъстява”⁴⁵ (ново присъствие на женското) се стреми разказвателната стратегия в представените произведения. Нивелационният ефект на марионетното не премахва просто опозициите, а мобилизира целия им потенциал за създаването на една интерпретираща, близка до голиардистичната сетивност “езикова телесност”, която бива не само инсценирана, а “написана”, превърната в послание, фиксиращо цикличната повтораемост на антиномичните компоненти. Умира митът за Нарцис и се актуализира митът за похитената Европа, изпращаща похитителя си бика – Зевс, обратно към неговия самотен Олимп (женско – мъжко – женско).

БЕЛЕЖКИ

¹ Heinrich von Kleist. BDK – Band II, Aufbau – Verlag, Berlin und Weimar, с. 317 (Ü.v.mir).

² Пак там.

³ Heinrich von Kleist. BDK – Band I, Aufbau – Verlag, Berlin und Weimar, с. 321.

⁴ К.-М. Bogdal (Hrsg.). Neue Literaturtheorien, Feministische Literaturwissenschaft/ Vom Mittelweg der Frauen in der Theorie – Barbara Hahn, Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen, с. 226.

⁵ Пак там, с. 229.

⁶ Brigitte Kronauer. Hin-und Herbrausende Züge. – Erzählungen, Cotta's Bibliothek der Moderne/ Klett Cotta 1993, с. 26–31 (Ü.v.mir).

⁷ Walter Delabar, Werner Jung, Ingrid Pergande (Hrsg.), Neue Generation – Neues Erzählen Deutsche Prosa-literatur der achtziger Jahre, Westdeutscher Verlag 1993, с. 18.

⁸ In Aisthesis, Reclam, Leipzig 1997.

⁹ Пак там.

- ¹⁰ Пак там.
- ¹¹ **Brigitte Kronauer.** Erzählungen, Klett Cotta 1993, c. 27.
- ¹² Пак там, c. 30.
- ¹³ Пак там.
- ¹⁴ Пак там, c. 31.
- ¹⁵ In Aisthesis, Reclam, Leipzig 1997.
- ¹⁶ **Markus Gasser.** Die Postmoderne, M&P Verlag, Stuttgart 1997, c. 439.
- ¹⁷ Пак там, c. 442.
- ¹⁸ **Markus Gasser.** Die Postmoderne, M&P Verlag, Stuttgart 1997, c. 430-437.
- ¹⁹ **Brigitte Kronauer.** Erzählungen, Klett Cotta 1993, c. 31.
- ²⁰ Пак там.
- ²¹ Пак там.
- ²² Пак там, c. 28.
- ²³ Пак там.
- ²⁴ Пак там, c. 29.
- ²⁵ Пак там.
- ²⁶ Пак там, c. 28.
- ²⁷ Пак там, c. 30.
- ²⁸ Пак там, c. 31.
- ²⁹ **Uwe Wittstock (Hrsg.),** Roman oder Leben Postmoderne in der deutschen Literatur, Reclam, Leipzig 1994, c. 121-124.
- ³⁰ In Roman oder Leben Postmoderne in der deutschen Literatur, Patrik Süßkind - Der Zwang zur Tiefe, Reclam, Leipzig 1994, c. 121.
- ³¹ Пак там, c. 121.
- ³² Пак там.
- ³³ Пак там.
- ³⁴ **Markus Gasser.** Die Postmoderne, c. 436.
- ³⁵ In Roman oder Leben Postmoderne in der deutschen Literatur, Patrik Süßkind - Der Zwang zur Tiefe, Reclam, Leipzig, c. 122.
- ³⁶ Пак там.
- ³⁷ Пак там.
- ³⁸ Пак там.
- ³⁹ Пак там.
- ⁴⁰ Пак там, c. 123.
- ⁴¹ Пак там.
- ⁴² Пак там.
- ⁴³ In Aisthesis Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, J. F. Lyotard, Ein Einsatz in den Kämpfen der Frauen, Reclam Verlag, Leipzig 1993, c. 143.
- ⁴⁴ Пак там.
- ⁴⁵ Пак там.