

„СМЪРТЕН СЪН“ НА ЧАВДАР МУТАФОВ ИЛИ ПРИКЛЮЧЕНИЕТО НА „ИЗЛИЗАЩИЯ“ СМИСЪЛ

ЛЮБОМИР МИЛЧЕВ

Статията на Любомир Милчев е своеобразно семиотично изследване. Преди всичко тя представлява интерес с някои нови насоки, които искат да развият у нас по-младите литературоведи. Те несъмнено са подготвени за този род работа и се стремят да кажат своя дума. Не е без значение, че някои от тях се насочват към автори, които изобщо са отпаднали от ползването на нашата литературна мисъл и критика. Струва ми се, че за резултатите е още рано да се говори, трябва да се създадат условия тези търсения да се реализират и да видим какво ново и наистина плодотворно могат да ни дадат. Няма да е никак трудно отсега да се изтъкнат слабостите на този подход към литературата. Някога един поет казваше, че има критичници, които не могат да различат захарта от нишалъра, защото са еднакво бели. Има опасност от ползрението да изпадат качествените измерения на литературната творба. Но засега на добър път.

Тончо Жечев

Ако е вярно, че светът никога не е достатъчно означен, то не по-малко убедително звучи твърдението, че понякога светът бива премного означен. Толкова, че някак се губи в многото означения.

В такива периоди, а може би и перманентно, културата развива болезнено отношение към своята неизбежна знаковост и търси излаз извън нея. Това е силен импулс по преодоляване на културната плътност и самодостатъчност и осъществяване на „виждане-през“. Търси се излаз извън символичните системи към постигане на автентична извънкултурна реалност. За целта могат да се поддържат зони за по-свободно боравене със знаци, което може да се мисли предвид на очевидния компенсаторен и сублимитивен ефект за излизане извън културата (разбирана като система за означаване) и допир с натуралното и извънкултурното.

Литературата, бидейки именно такава зона, или представяйки се за такава (понекога и това е достатъчно), може да изживее пълноценно тази авантюра по „излизане“, да направи от това сюжет.

Разбира се, едно пътешествие извън смисъла, извън знака става чрез смисъл, чрез знак и в разрешаващата мяра на определена култура.

Ще кажем, че извършвано по определени културни механизми, то не е никакво излизане, а усилие по извършването му, ритуално разиграване на тази възможност. И още, че то е една разрешена пакост (както се изразява Лесли Уайт в „Наука за културата“ — спрямо една култура се реагира само със средствата, предопределени от самата нея).

Разказът на Чавдар Мутафов „Смъртен сън“ (включен в „Технически разкази“ 1940 г., и в сборника „Игра на сенките“, 1983 г., с. 139—155; цитатите са по второто издание) е опит за литературно бягство извън смисъла.

Едно от централните твърдения в разказа, нединамично и формулно оформено, звучи така: „... реалността е образ на това, което няма вече смисъл...“ (с. 154).

Разбира се, това твърдение е изработване на смисъл. Литературното произведение, излизайки извън смисъла, изработва нов смисъл. Този литературен смисъл-извън-смисъла трябва да бъде грижливо уточнен и да не се поддава на отчуждаване и внедряване другаде. Нови възможни уточнения биха го превърнали в определен смисъл и така той би загубил своя трудно придобит „извън-културен статут“ (по въпроса за охраняване на смисъла, за предпазването му от отчуждаването вж. статията на Джулио Карло Арган „Естетика на експресионизма“ в сп. „Изкуство“, 1987 г., кн. 3).

Значи неотчуждаем смисъл-извън-смисъла, излизащ смисъл. Героят на разказа, портнер в голям киносалон, изживява болезнено поредната кинопрожекция. Застанал на входа във вечерните часове, предхождащи прожекцията, когато тълпата по улицата е особено многобройна, рекламите по фасадите твърде натрапливи, а състоянието на портнера — извънредно възбудено, той изживява кинематографичната, а може би и урбанистична измислица в пълна степен всепоглъщащо. В тези вечерни часове хората, които минават покрай него, са особено склонни да се самоизмислят, или поне да навлизат в други съществувания, за да не ги гнети тяхното собствено. Изложени са заедно с портнера на една и съща опасност — да бъдат атакувани и погълнати от различни светове, всеки от които изглежда единствено възможен. Те живеят в един прекалено обозначен свят — прехвърляни от един означения към други в една, така да се каже, лоша безкрайност, те губят света.

Върху челника на зданието (на чийто вход е застанал портнерът) се разгарят реклами, коя от коя по-ярки и заслепителни. Това, което се случва между тях (между Йохимбу и Турф), е не по-малко от това, което става на улицата, и тълпата може да го изживее като нещо, станало с нея. Но освен вечерния безпорядък на улицата и „несоялната конкуренция“ между рекламите, портнерът има и други възможности за раздвоение (в своята статия за Чавдар Мутафов „Незаслужено забравен принос“ в сп. „Проблеми на изкуството“, 1977 г., кн. 4; Д. Аврамов говори за „разкъсаната цялост на градската психика“). В ръцете му има борсов вестник, от който той научава, че тази сутрин е загубил 200 пункта, и това събитие е не по-малко реално от това, че той стои на входа, че тълпата е многобройна, а рекламите тази вечер — особено натрапливи. В тази урбанистична фантазмагория най-проблематична е дамата в черна дреха, за която по-късно ще научим, че портнерът е видял на екрана. Преди да узнаем, ще прочетем заедно с портнера в борсовия вестник съобщение, с което тя моли за помощ. Несъществуването, което ѝ се е случило пред червената стена и преди всичко — на екрана, е намерило израз и в борсовия вестник, т. е. случило се е и там, така както случилото се между Йохимбу и Турф се възприема от тълпата на улицата, от стражарите и от черния мопс като нещо, което ги засяга лично, т. е. нещо, което напълно им се е случило.

Нещо повече — дамата в черно с бяла кърпа с корона със седем върха слиза от екрана и отива да си купи билет за филма, в който тя играе и от който е излязала, а по-нататък преминава безшумно край портнера в голям луксозен автомобил. Но и портнерът, без много да му мисли, влиза в екранното действие и прави посещение на дамата в клиниката.

И така, имаме случвания на улицата, случвания в света на рекламната, случвания в борсовия вестник, случвания на улицата. Това, което се е случило някъде, е възможно да се случи другаде в това колебание пълноценно да се изживее едно „излизащо“ състояние. В текста се поддържа поточно пренос-колебание на нереалното в реалното и на реалното в нереалното. Тази неразбория е идеално условие между т. нар. нереално и т. нар. реално, които взаимно се компрометират и дискредитират, да се породи нещо трето — в голяма степен неопределено, изменчиво и „излизащо“ и тъкмо затова изглеждащо самото реално. То е нещо толкова континуално, че не може да се изяви в поредица от дискретни елементи. То е скрита и все повече откриваща се континуалност. Пролука в прекалено плътните обозначения, наложени на света, скриващи го.

Нека разгледаме по-подробно тези колебания.

Експозиционното описание на кинематографа — подредени една под друга видимости, които се разбират сами по себе си, и дамата в черна рокля, която е проблематична и внася нещо усъмнително в така безспорните подробности. Нейното присъствие прави нещата, които се разбират сами по себе си, да не се разбират сами по себе си. Във втория епизод тревожният диалог между рекламните предизвиква особен интерес на улицата и дори намесата на стражарите, които установяват, че липсва чантата на една стара мома. До рекламата за кукирол, който премахвал и най-старите мазоли, в борсовия вестник се чете обявлението на дамата в черно. Дамата в черно с бяла кърпа с корона със седем върха в стая № 6 на клиниката става дама в бяло с черна кърпа с корона със седем върха. Тук колебанието черно-бяло още по-открито внушава, че сме попаднали в един свят, който е разколебан (нека умишлено не избягваме повторението) и в това си колебание ще ни се разкрие истински.

Преди това да стане обаче, тази размесеност на светове и събития оформя за нас урбанистичната какофония на баналностите, сред които неизгодно е поставен портриерът. Извършваните преноси идват да ни убедят, че отделните светове не са никак отделни и нахлуват един в друг, разменят си случвания, които подчертават и дори открояват тяхната относителност. Най-обемни и разгърнати като движение са нахлуването на дамата в черно в живота на улицата и халюциниращото навлизане на портiera в света на екранното действие.

Ще се спрем по-подробно на тях, имайки съзнанието, че те са част от една и съща операция.

Каква е тази операция и защо портриерът се впуска в нея? Застанал на входа на кинематографа така безспорен, така очевиден и непривиден под каскета с три златни нашивки, портриерът е включен в редове и състояния, в които някак се губи като безспорност и очевидност. (Да си спомним откровенията на Дилетанта: „Мен ме преследват нещата, те искат да ме лишат от мене. Като предмет аз съм невъзможен“ („Дилетант“, с. 19).) В борсовия вестник той е само претърпелият 200 пункта загуба. Пред киното той е ни повече, ни по-малко един обикновен портриер. Гледайки филма обаче, той става и единствено възможният спасител на дамата в черно и така се включва в логиката на екранните събития. И портриерът, както и Дилетантът, е преследван от нещата, те искат да го лишат от него самия. Пред него има толкова много възможности да бъде различен неща, да бъде описан по разному. И толкова много възможности да бъде разтревожен, че нито едно от тези описания не го изчерпва, че остава и нещо друго, извън тях! Портриерът изпитва лек (и предвзет) ужас, че не е нещо самостоятелно дадено (нещо за себе си), а е закрепен и изчерпан в различни смисли. Но и това, което става около него, не става само по себе си, а в различни негови описания — на езика на рекламата, на езика на борсовия вестник, на езика на екранното действие. То също е изчерпано в някакъв смисъл.

Значи трябва да се отиде отвъд смисъла! Чрез мисълта трябва да се отиде извън смисъла. Или още по-парадоксално — да се изгуби мисълта, за да се постигне смисълът на нещата: „Ето всичката смисъл на нещата, ала този, който я разбере, изгубва своята мисъл“ (с. 146).

Разтревожен от своята разартикулираност, портриерът търси път извън артикулациите. Но навлиза в нови артикулации.

Портриерът навлиза във филма, който извънредно много го е трогнал. Чрез сърцераздиращото умиране на героинята, отровена с „индийска течност в автентичен флакон“, той става годен за метафизичен експеримент и прозрение. В този експеримент опасните неща, които застрашават да го лишат от него самия и да го повлекат в тяхната лоша артикулираност, ще бъдат използвани за собственото им преодоляване. Борсата, рекламите и мелодрамата (съвкупно обстоятелство на портiera в началото на разказа), тези артикулационни редове, които, включвайки, лишават от цялост, ще бъдат използвани, за да се постигне цялост.

Началната обркъвана ситуация на портiera е трансформирана от него самия и звучи така: „... аз продавам всяка вечер програмите на живота, запалвам рекламите му;

улицата ми открива тайната на каузалността, а борсата ме възвисява до нещата за себе си — защо трябва да мисля за Вас сега: Вие сте само сензационно издание, авантюристичен плакат на Нищото...“ (с. 149).

Гротесковият принцип на преминаване на едно в друго (размяната на случаята, която вече разглеждаме и която оформя страната на урбанистичния хаос в текста) — прерасне в причудливо смесване на артикулационните техники, на способности светът да бъде артикулиран. Ползувани едновременно, в гротескова размесеност, допълващи се с това, което им липсва, или подчертаващи взаимно своята агресивна едностранчивост, съвкупно те прокарват възможността за постигане на свръхемисъла на нещата. В една от статиите на Чавдар Мутафов („Плакатът“, сп. „Златорог“, 1921 г., кн. 3, с. 130) четем за възможностите на баналното и обикновеното: „Безличността на обикновеното добива патетична и гротескова форма, която, излизайки от рамките на мислимото, добива значение на откровение.“ И още: „Баналното се очертава в космична ширина и чрез него духът става реклама.“ Струва ми се, че интерпретираният разказ и споменатата статия са в особено отношение на допълващо се доизразяване, несмушавано от жанровите различия, а по-скоро гарантирано от тях. Вписан в този по-голям обем, разказът извява своя донякъде приложен характер (с това не смятам, че съм казал нещо лошо), но далеч по-интересен проблем е прибавно-разграничаващият принцип на разгръщане на смисъла в двата успоредяващи се текста и доколко смисъл, или аспект на смисъла, в единия от тях е в някаква степен непосилен за другия текст и обратно.

От момента, в който портриерт е потопен в загадъчната смърт на дамата в черно, в нейния смъртен сън, той започва да съществува само чрез „възможността на своята мисъл“ (с. 143). Чрез смъртния сън тази мисъл ще отиде „далече през времето“, „в онова вечно безвремие, което се нарича Нищо“ (с. 143). Портриерт ще потопи в съня (онзи) от мелодрамата, но транспониран и предназначен за изразяване на сложни значения) зле артикулираните несвързаности на своя ден, ще ги продъни в неизвестността, ще ги познае.

„Сънят! О, тази страшна имитация на нищото, и тъй банална! Какво значи тогава всеки ден от нашето време, ако не го изгубим в съня, да го продължим в неизвестността, да го непознаваме!! Така всеки наш ден е отречен заради неизбежността на едно повисше невежество — и може би смисълът на всеки живот е тъкмо през него...“ (с. 143).

Би трябвало да подчертаем, че смъртния сън, процедурата на портiera по излизане извън смисъла, е първо част от рекламата на филма: „... най-интересният филм от областта на загадките, отровена след седем дни: смъртен сън!!!“ (с. 145), и като такава е натоварена с ограничен брой банални значения, а след това — изведена от този контекст на лоши артикулираности, сред които и портриерт е потопен, добива, да използваме отново израза на Чавдар Мутафов, „космическа ширина“.

Един химн на съня в текста на разказа:

„И ето — тая вечна сила за възможности, за видимости, събития, този непрекъснат бляг за смисъл, образът, който се сътворява внезапно, чудно, откъснат от мига, за да премине във времето; движението, отричащо всяко пространство; случайността, която съчетава, ограничава, дава форма; тайните преобразования на душата, от която започва всяко аз...“ Сънят, мъдрият сън на хилядите векове, проблясващ сега внезапно в толкова копнежи, страхове, упования: сякаш душата ни сама се връща накрая към своето начало, тъй безкрайно възможна и тъй случайна; тогава аз мисля: може би моят живот е нечий сън, сънят на жестоко и вечно безличие, което ме прибира сега отново в безпощадния си хаос, в тайната на всяка мисъл, над всяка мисъл — и аз познавам сега тази шега, но не мога да нарека името й, не искам, страх ме е“ (с. 152).

Не ни остава нищо друго, освен да проследим как мисълта на портiera, осъществена в смъртния сън, се ползва от възможностите на баналното, от артикулационните механизми на баналността — от мелодраматичната екранна смърт, от жанра на рекламата и от курса на борсата, за да осъществи своето излизайщо движение.

Първото уточнение, че портриерт е видял дамата върху платното на кинематографа, с един снизяващ тон ни запознава как точно е станало това. Изключително внимание

с оглед на снизяващия ефект, а и с оглед на други ефекти, е отделено на техническата страна на екранната сцена — чисто кинематографични и специализирани ремарки. Например: „умираща сред белите легла на ъгъл от болница (двойно осветление увеличен формат)“ — с. 142; докторът е с фалшива брада, а когато дамата, която иначе играе трудолюбиво, ала бездарно, поглежда към портiera извънредно изразително, тази искрица на искреност и достоверност във филма е обяснена с полудяването на режисьора и с открадването на ръкописа му. Дамата умира поради липса на повече лента. В ремарка в текста са дадени музикалните илюстрации във филма, напр. „фокстрот като музикална илюстрация“ (с. 142) или „Тальорът спира фокстрота и запява Аве Мария на хармонiuма“ (с. 142). А също така и характерните за немия филм текстове: „И тогава отведнъж покрива всичкото огромен черен квадрат, в средата на който се изразяват зелени букви: отрова!!!“ (с. 142). Или: „Краят, разбира се, е показан също: Край.“ (с. 142).

Тези снизяващи забележки, въвеждащи ни в бутафорната страна на екранното действие, го изправят от съдържание и го предназначават за изразяване на метафизичните смисли, до които ще достигне портierът.

Възможността на баналното ще се използва като език за изразяване на дълбокомислия (дълбокомислия добре приляга тъкмо поради своята двусмисленост — все пак и разказът като цяло е двусмислен и се разгръща в сферата на една, бих казал, забавна метафизика; а и поведението на езика или езичите в текста предполага и в интерпретацията текст едно по-свободно поведение).

Но дълбокомислия в текста ще се изразяват и направо. Баналното е само един промеждутъчен код (за размяната на кодове в културното пространство вж. статията на Юр. Лотман „Към проблема за иконичната риторика“ в сп. „Изкуство“, 1987 г., кн. 10). Като пази целостта на реалното и в същото време една несвършена артикулираща способност, баналното е подходящо като преход. То е много добър избор с оглед на типа спекулативност, осъществявана в текста.

Мисълта за съня, отвеждаща в нищото, мисълта за смъртта, която „се отдели от нещата, преминава през нещата, отеква в небето“, т. е. осъществява тъкмо онова излишно движение, за което вече говорихме, ще използва за оформянето на своята сериозност тъкмо вече опразнената, предназначена за изразяване на висши истини, банална филмова история:

„Но тогава не е ли всяка болница само място за забава; там умиращите са манекени, които имитират смъртта срещу страшната смехория на ланцетите, рентгеновите апарати и плювалниците. Би трябвало всеки по-добър умиращ да се възмути — подлите обаче започват да се забавляват — и оздравяват. Там им липсва тъкмо сериозното отнасяне към нищото; а докторите вечер танцуват фокстрот с фалшивите си бради и пишат сантиментални рецепти. И разбира се, всяка глупава дама умира трогателно сред белите легла, за удоволствие на всички, които мислят за друго нещо.“

Портierът ще направи посещение на дамата в черно в клиниката и ще използва възможността на екранното действие и сериозното отношение на дамата към смъртта, нейния смъртен сън, излъзнал се от баналния сценарий на филма, за открояването на космически истини.

В спасителните очертания на сцената от филма ще се проведе най-дълбокомисленият разговор в разказа.

Трябва да подчертаем, че героите в този разказ, в който светът излиза от наложените му означения, трептейки между едни и други, извършват също подобни колебателни движения. Изразителната метонимия „зелената диврея на портiera продължаваше да чете борсовия вестник“ (с. 139), а също и уточнението, че „портierът съществува, той се движи, трите златни нашивки стоят на каскета му.“ (с. 144) подчертават изчерпаността, пълната му завършеност в наложените му означения, от които той трябва да излезе.

Портierът е НЕЩО сред други НЕЩА, а трябва чрез смъртния сън да се причисти към НИЩОТО или към всички НЕЩА извън самите тях.

Когато в халюциниращ транс той се озовава, коленичил в ъгъла на някаква врата и се моли за дамата в черно, т. е. когато портриерът е максимално излязъл по отношение на своята социално-ролева определеност, минаващ младеж казва: „Та това е портриер!“

И актрисата от кинематографа (дамата в черно) излиза от предопределената завършеност на баналния екранен образ, за да се натовари с висши и неясни значения. Тя ще стане, по думите на портриера, „авантюристичен плакат на Нищото“ (бих отбелязал, че това е пределното усилие и на портриера). Актрисата от кинематографа — един своеобразен инструмент за причастяване към нищото, — е подготвена в текста за тази си предназначено чрез сложната символика на черното и бялото. Вече знаем, че дамата е в черна дреха с бяла кърпа с извезана корона със седем върха. Тези два цвята в облеклото ѝ се включват в много свързвания, източник на смисъла.

Ще изредим всички места в текста, в които е използвана черно-бялата символика: „Ето някаква властна сила разпилява (върху екрана — б. м., Л. М.) всички петна — черно срещу бяло. . .“ (с. 142).

„Краят (смъртта — б. м., Л. М.) е винаги един — бял и остър върху черния квадрат на тайната: Край!“ (с. 147).

„Сънят е бял и празен“ (с. 148).

„И върху черния ѝ квадрат Сънят се открива девствено бял“ (с. 151).

„Животът е. . . черно срещу бяло.“

„Да проникнем в смисъла на това черно-бяло.“

„Вече няма бяло, няма черно — всичко е безкраен сън“ (с. 154).

„. . . бял мрак. . . (в коридорите на клиниката, в която дамата в черно с бяла кърпа умира)“ — с. 155.

Не бихме се опитвали да експлицираме всички смисли, продуцирани от логиката на тези свързвания (още повече, че значимостта на една част от тях е в това да останат дълбоко неясни; в определен смисъл това важи и за текста като цяло и изисква различни съобразявания). Същественото е това, че дамата носи в себе си това „черно срещу бяло“ и помага на портриера да проникне в „смисъла на това черно-бяло.“

От дамата в черно ще научим, че „смисълът на всичко е отвъд нещата.“ Това формулно изречено дълбокомислие ще бъде преоформено чрез възможностите на баналното.

Излизаният неотчуждаем смисъл-извън-смисъла ще бъде артикулиран и включен в различни редове и доизразявайки се и разгръщайки се непрекъснато чрез преход от един в друг ред, той ще ги има в себе си всичките, без да се покрива с никой от тях.

Ще ги е максимално овладял и максимално преодолял.

Нека изредим тези редове и отложилия се смисъл. Преди това ще подчертаем, че логиката на екранното действие, на мелодрамата, на рекламното изразяване, на борсовия вестник и на вечерната улица вече са използвани съвкупно за изразяване на хаотичната, зле артикулирана реалност.

Сега те носят порядък.

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

Урбанистичен хаос на баналните очевидности	Баналното в космична ширина	Пределни космически истини
Дифузност на случвания. Едно банално нахлува в друго	Дифузност на артикуляционни механизми. Съвместно използване на банални смисли за артикулирането на по-висш смисъл	Свърхсмисъл извън смисъла (извън баналния смисъл)
Лоши артикулираности (смисъл, представящ се за реалност)	Преобразуващи промеждутъчни кодове (борса, екранно действие, реклама)	Свърхартикулирана реалност извън смисъла

Извършил това движение, портнерът, загубилят 200 пункта, зрителят на сензационния филм за смъртния сън, става ВСИЧКО (герой, рицар. ...) и НИЩО.

Светът, който го заобикаля и който става все по-определено изразително обстоятелство на неговата излизаща мисъл, фигуративно казано, ще потопи всичките си неща в „безразлична еднаквост“ (с. 143), в „жестоко и вечно безличие“, в нищото. („Сякаш материята загубваше своите граници, слепена от вечна влага. . .“ (с. 143); а също и катклизмичното разрушение в края на разказа, когато „животът започва своя сън.“).

Нощното бродене на портнера по улицата, чиито лампи угасват една по една, става движение на неговата мисъл. Мисълта е една тъмнееща улица с гаснещи лампи: „Онази тъмна улица с гаснещите лампи, с черното на нещата, тъмнините на мисълта“ (с. 151).

И така, бихме могли да обобщим. Имаме:

- а) герой, който реализира собственото си отричане, за да разбере кой е;
- б) свят, който се разрушава, за да се разкрие истински;
- в) смисъл, който излиза извън смисъла.

Пожелал да изпразни света от смисъл, портнерът го препълва със смисъл.

Текстът на Чавдар Мутафов е достатъчно разколебан в назоваването на излизащото движение, нарича го незнаене, висше невежество, знаене, знаене на тайната. Той недвусмислено подчертава заместващия характер на това излизане, което е само имитация на смъртния сън.

Излизащото движение на портнера е знак на друго излизане, и в тази изработена от литературното произведение безкрайност и колебливост на нашето присъствие в нея се осъществява и нашето, на читателите, излизащо движение.

От друга страна, прибързано преувеличили суфориичността на излизащото движение, не ще бъдем верни на текста, ако не отчетем елемента на неудовлетвореност, доловим в него. Неудовлетвореност не е може би най-подходящата дума, но аз се страхувам, че със същия успех бих употребил и друга.

За какво става въпрос?

Героите в разказа (портнерът и дамата в черно) боравят с различни езици на описание и са невменяемо неспособни да се съсредоточат на нито един от тях и да направят своя избор. Тук можем да видим както удоволствието от преминаването и пребиваването никъде, така и указание за един бъдещ възхищени избор — това е избор на език, който не съществува и предпазливо се прави в творбата. Ползваните съвкупно езици демонстрират своята непълноценност и указват една свърхпълноценност на един свърхезик, който не съществува, още не е създаден, а и не бива да бъде създаден (в тази връзка Джулио Карло Арган отбелязва в статията си „Естетика на експресионизма“ (сп. „Изкуство“, 1987 г., кн. 3): „Та как едно изкуство, претендиращо да е абсолютен на съществуващото, би могло да бъде език, който е преди всичко отношение и контекст? Заедно

