

САМОТА ИЛИ САМОЛИЧНОСТ

(Амнезията в съвременната художествена литература)

КОСТАДИНА ЙОРДАНОВА

Ще започна с въпрос. Защо, питам се, толкова често срещам в романи, повести, разкази и сценарии от съвременни автори мотива с героя, изгубил паметта си? Например „Знахар“ на Тадеуш Доленга-Мостович и двете му екранизации, филма на Мишел Дреш „Минало свършено“ с Мари-Жозе Нат, няколко съветски филма за следвоенното завръщане на хора със загубена памет, парапсихологически обогатения роман на Стивън Кинг „Мъртва зона“. Още размишленията на Чингис Айтматов от „Денят по-дълъг от век“ за лишаваните насилствено от памет, а с това и от род и отечество степни хора, или идентификацията на амнезията с условие за стимулация на творческия потенциал на художника в „Мантиса“ на Джон Фаулз. Започва да ми се струва, че в литературата и киното днес амнезията се среща едва ли не по-често, отколкото някога. С какво толкова е удобно използването ѝ, с какво толкова подпомага писателската задача героят, оказал се без лична памет? Литературни или извънлитературни, просто човешки задачи ли решават съвременните творци посредством тази фабула? Нещо друго — в много от случаите художественото изображение на амнезията не съответства стриктно на клиничната картина на това страдание. Нима писателите не се интересуват от реалното явление, което изобразяват? Не, тук явно става дума не за описание на загубилия паметта си страдащ човек, а за условна конструкция, която е възможност за поставяне и евентуално решаване на дадени проблеми. И така: на какви търсения в съвременната литература отговаря използването на амнезията като сюжетно скеле?

Не е трудно да се даде отговор: Загубата на лична памет провокира вечно актуалния въпрос за оправданието и центъра на личността, за нейното единство и предназначение. Амнезията предоставя удобни за психологически детайлизирано литературно разгръщане на тази проблематика шансове.

Този отговор обаче води към нови въпроси. Защо различните творци интерпретират по различен начин изхода от ситуацията, в която героят е изгубил личната си памет? Сходствата във фабулата предполагат ли идентичност на проблемите, чието решение се търси в хода на повестуването? Защо завършекът на конструирана по сходен начин изходна сюжетна перспектива бива различен? Така амнезията си остава проблем в своя конкретен литературен живот. Нека тогава видим по-отблизо как стоят нещата.

Като използва амнезията за фабулна основа, писателят (съзнаващ това или не) поставя въпроса: доколко човек, потенциален обект на интерес от страна на литературата, зависи от самосъзнателния си волеви избор, а оттук и дали традиционната представа за литературния герой като самоопределяща се личност е оправдана и достатъчна. Веднага бие на очи колко удобна за отговор на така поставения въпрос ситуация е амнезията. Затова и писателят кара героя си да изпадне в тази тъжна и болезнена позиция: по този начин той го заставя да преосмисли ценностните измерения на

личността си, а и нещо повече — заставя го да му е жизнено необходимо да го направи, — за да си възвърне загубената идентичност, опора на жизнената активност. И докато героят търси смисъла на живота си, измеренията на собственото си Аз, центъра на личността си, писателят използва това търсене, за да заяви дилемата: самоопределение на човека или негова фаталистична зависимост от съдбата и света, и да вземе страна в нея.

Загубата на идентичност, изразявана чрез амнезията като неин образ, е проблем преди всичко на съвременния човек, респективно литературен герой. Защо например за омагьосаните от Кирка Одисееви другари, които остават в забравата толкова дълго време, това е само едно от многото други преमेждия, защо за тях безламетството не става метафизически проблем? Защото в древногръцката култура от времето на Омировия епос герой в съвременния смисъл няма. Тук човек трябва да постигне съдбата, предначертана му и вменена му от боговете. Той трябва да понесе оръсията си и като изпълни божествената воля, да стане самия себе си. Центърът на героя е предопределен, той е изнесен вън и преди конкретната му жизнена дейност и бива постиган по силата на предопределеността. Ахил става Ахил, когато тръгва с Одисей, разпознат чрез хитрост сред групата момичета, между които е скрит, Едип става Едип, когато измъчван от трагични подозрения, се отправя към Тива след убийството на непознатите по пътя. Героят от античността става себе си, като приеме предначертаната му съдба. Затова той не е герой според съвременното разбиране, първо, защото той действа не в резултат на свободно съзнателно самоопределение и второ, защото не той носи отговорност за делата си. Мотивацията за всички постъпки идва отвън, личността не се формира съзнателно сама, а с помощта на пророчицата и предварително начертани жизненни пътища, за изминаването на които е необходимо само предприемане, действие, но не и самосъзнателен избор.

В новоевропейската философия и литературна традиция конкретният жизнен индивид за първи път става самоопределяща се единица: личност. Тук се формира ново понятие за герой. Героят създава сам себе си. Той сам гради своята съдба, сам поема своята жизнена отговорност. Той има свои убеждения. Делата, които върши, ценностите, които утвърждава, справедливостта, която раздава, изборът, който прави, имат своето оправдание в тях. Целта му е да стане личност и той става личност по силата на волята си, а не по инерцията на дейността, която извършва. Каквото и да се счита за център на личността, този център се постига чрез свободно решение, чрез съзнателно култивиране, той може ясно да се опише и изрази, той бива съзнаван от човека като негов собствен център, полагаан съзнателно от него като негова собствена цел.

С течение на времето и тази така устойчиво укрепил се новоевропейска представа за целенасочено самосъзнателно формиране на личността разкрива отчасти своята илюзорност. Преувеличаването на самоопределящото се, направлявано от волята ставане на герой, изключва от сферата на факторите за формиране на личността неподлежащата на осмисляне жизнена дейност, то упорства в сферата на сухия рационализъм и автодидактизъм. Понятията за личността и героя стават кризисни пунктове: нали героят е самият себе си не само когато успява да регулира съзнателно това, което прави, не само когато рационално владее всичките си действия. Действителният човек не се формира единствено съзнателно и целенасочено, често пъти той несъзнавано се оказва подвластен на обстоятелствата, които го формират. Ставането на личността не е просто следствие от решенията на собствената воля. Човек е това, което върши в конкретния си историко-културен опит, той е в своите дела, които винаги се диктуват еднозначно от съзнателното култивиране на личността. Самосъзнанието на личното се формира не толкова самосъзнателно, не толкова автопедагогически, а главно като резултат от диалектиката на обективния жизнен процес и рефлексията върху него. Постепенно разбирането, според което дейността на човека изцяло се определя, предизвиква и направлява от разума и самосъзнанието, според което събитията в жизнения опит са следствие изключително от волевата съзнателна мотивация на личността, търпи крах. Личността се формира в процеса на ситуативно-спонтанната жизнена дей-

ност, а не в идеалните си визии. Човек е това, което върши, а не това, което си мисли, че е.

Проблематизацията на просветителското разбиране на личността се отразява в литературата най-вече върху схващането за героя, за неговите измерения и детерминанти. Кризата на традиционното понятие за личността — обозначение за самосъзнателната социална позиция на индивида — се фиксира от литературното по два различни начина: или като тази криза се показва в образа на съответен герой, или, понеже от своя страна и традиционното разбиране за героя става проблематично, доколкото то е функция на социокултурното разбиране на личността, като се търсят собствено литературно-изобразителни средства за очертаване на кризата. За второто има много примери — Кафка, Джойс, новият френски роман и пр., — които могат да бъдат разглеждани като опити за решаване на възникналите около традиционния статут на героя затруднения, при които изходът се търси в собствено литературните изразни средства.

В коментирания тук случай с честото използване на амнезията на героя в съвременната литература обаче се срещаме с първия вариант на отреагиране спрямо проблематизацията на просветителското схващане на личността. Писателите изхождат от обичайното схващане за героя и го подлагат на изследване, като за такова изследване амнезията им дава чудесна възможност. Това не са търсения, свързани с модернистичната образност и експресия. Психологизмът се полага от ситуацията, в която изпада героят, а не от формата, в която биват изобразявани неговите преживявания (без, разбира се, да я омаловажавам). Сама по себе си амнезията е оптималното изразно средство, формата, в която могат ясно и категорично да се поставят и изследват въпросите, възникващи във връзка със статута на личността и нейните отношения в обективното ѝ социално битие. Тук се тръгва от кризата на традиционно разбираня като самодетерминираща се единица герой — загубата на идентичност — и се върви към възстановяване на тази идентичност, като в хода на повестуването израства ново разбиране за героя, за шансовете и измеренията на неговата самотъждественост. От една страна, героят в амнезия вярва или му се внушава, че той трябва да владее самия себе си, да се самоопределя, да формира себе си съзнателно и т.н. От друга страна, ситуацията го прави колеблив, неуверен, потиснат. Не той е господар на отчуждените „свои“ обстоятелства, сега те го владеят, подчиняват го, затварят го в себе си, без той да се чувства органично свързан с тях. Героят в амнезия може да отговаря само за своята субективна страна, но не и за обективното. Той не може да намери себе си изцяло в нито едно от своите изявени измерения, защото сега разбира, че те го изразяват непълно. С опитите си за самоидентификация той рискува все по-голямо самотоотчуждение и саморелативизиране. Самоличността постоянно му убягва, защото тя не е просто тъждество на името и тялото, а нещо по-дълбоко и важно.

Като основа за литературно изследване на проблемите на личността и героя амнезията провокира въпроси за центъра на личността, за нейното самосъзнание и за отчуждаването на нейната конкретна жизнена наличност. Човекът, изгубил паметта си, трябва да измине дългия път към себе си, да приеме себе си отново, да принуди себе си с това, което сега вече изведнъж осъзнава като чуждо. Човекът, изпаднал в амнезия, е отчужденият се до крайност от себе си субект, но той е и този, който би могъл да се върне към себе си, да постигне отново своето единство, и то не в някакъв абстрактен нов свят, който да си създаде сам (което би било бягство), а тъкмо в този, който със загубата на паметта му е станал чужд колкото всеки възможен непознат свят и тъкмо който той трябва наново да преизбере. Героят гледа отстрани на себе си, той става сам на себе си чужд, но това му дава и шанса с трагическа извисеност да постигне по-пълна идентичност: да премисли себе си, за да приеме накрая, че той не е нещо по-различно от своя собствен, единствен и конкретен живот и да го вземе такъв, какъвто е, като при това се постарее да го доизживее така, както му се струва хубаво и нужно. Изходът тук в крайна сметка винаги е самосъзнателна позиция на героя: той прави свой избор, определя отношението си към света. Затова твърдя, че използването на амнезията в съвременната художествена литература не само изхож-

да от презумпцията за самодетерминиращия се герой, но и завършва с нея. Това обаче съвсем не означава, че самосъзнателността на изхода е винаги оптимистична, бойка и действена, гравдна идентичност. Самосъзнателността може да бъде и горчивина от равнометката, и безнадеждност от ограничеността на човешкото битие, и тъжно примирение с предопределеността.

И ето го тук, поместващ се идеално в хода на тези разсъждения, преживяващият екзистенциална криза самотник Щилер на Макс Фриш¹. В случая с Щилер не става дума за медицинска амнезия. Тук никъде не се казва дали героят неволно е забравил себе си, или съзнателно е искал да избяга от самоличността си. А и това съвсем не е важно, макар и нещата да наклоняват към второто предположение. Защото дори и наистина изгубил паметта си, Щилер пак не би искал да се върне и да търси миналото си. Съпротивата на избягалия от себе си герой е силна до последния момент: „Аз не съм Щилер!“

„Можем да разкажем всичко за себе си, само не и действителния си живот: тази невъзможност ни осъжда да останем такива, каквито ни виждат и възприемат хората около нас — онези, които твърдят, че ме познават, които се наричат мои приятели, които никога не ми позволяват да се преобразя и осуetyават всяко чудо (онова, което не мога да разкажа, неизразимото, недоказуемото) само, за да могат да заяват: „Ние те познаваме!“

Протестирайки, Щилер си задава куп въпроси: Какво е значението на това, „кой съм в действителност“ и „кой съм всъщност“. Моята действителност — коя е тя и доколко се покрива с пълнотата на духа ми? Не се ли включва в моята действителност всичко това, което преживявам? Нали вътрешният свят съществува за мен, какво значение може да има, че не е документиран в дела. Защо моята действителност да бъде само тази, която е споделена и съществува и за другите. Или пък, ако трябва да споделя всичко, защо да не предам събитията от собствения си живот с разказ в трето лице: като нещо чуто, като подслушана чужда история. За мен онова, което се е случило в живота ми дотук е само една от безбройните възможности, които нося в себе си. Този зависим от миналото си „Щилер“ ми е чужд и всичко, което се изразява в понятието за неговата конкретна биография, е само един от вариантите, които бих искал да проиграя в собствения си живот. И тъкмо като към чужд аз мога да се отнеса толерантно към Щилер, да го изслушам и разбера, даже да му простя и да го приема като близък. Така разсъждава героят. В хода на повестуването Щилер разглежда себе си от страни, създава своя образ с търпимостта, която би проявил към грешките на всеки друг, ала и с дистанцията, която би запазил при това.

Образът на Щилер възплаща така дълбоко анализираната от екзистенциализма склонност на човека да се самоопределя, като постоянно се самоотрича в конкретността, която е придобил, като поддържа и възстановява с невероятни избори кръга на отхвърлените в хода на живота му възможности. Щилер ясно съзнава колко различен е образът, в който той самият вижда себе си, от този, който той има за пред другите. Той постоянно се дистанцира от самия себе си, защото в нито една от своите прояви не може да се разкрие изцяло. Същевременно той не е нищо повече от тези прояви, той е само съвкупност от всички ограничаващи го в обективното характеристики. А Щилер желае да бъде напълно самият той, изявеното да бъде в единство с това, което се таи дълбоко в душата му. Щилер избира бягството от ограничаващото го социално битие, за да може да изяви и утвърди за себе си скритото, своето „истинско“ същество. Липсва му обективен критерий за удовлетворение от собствената личност и това го кара да търси все нови и нови варианти, да играе с все по-богати и разнообразни перспективи за себе си. Започналата веднъж да релативизира своите стойности личност не бива да спира, защото само ако измине докрай относителността, тя би могла да открие ценността на определеността, да вдъхне с пълна сила мириса на собствения единствен живот, да

¹ М. Ф р и ш. Щилер. Пл., 1982.

види красотата в конкретните актове на собственото ограничено, подлежащо на описание с краен брой факти битие.

Макс Фриш кара Шилер да се отвърне от всички стойности, които е имал. Героят гледа на своите политически убеждения отпреди като на нещо непонятно. Близките си вече е забравил, творчеството си на скулптор оценява като посредствено. Дори записките, които води, му стават чужди, защото и в тях не успява да се изрази докрай, да излезе това, което го мъчи. „На човек се иска да стане сам на себе си чужд. И не в ролята, навярно в несъзнателното решение, какъв вид роля ще си припиша, се заключава моята действителност. Понякога имам чувството, че се измъквам от написаното като змия от кожата си. Това е то — човек не може да изобрази себе си. На него му се удава само да хвърли кожата си. Но кого ли би интересувала тази мъртва кожа!... Колкото по-точно съумееш да се изразиш, толкова по-ясно се откроява неизразимото, тоест онази действителност, която гнети и подбужда съчинителя.“

Шилер завършва с мълчаливо примирение, в което е стаена болка и тъга. Захвърлил за пореден път мъртвата си кожа, изходът му е в привидно безразличната вгъбненост в еднообразното ежедневие.

Защото Шилер не е търсил себе си, той е бягал от себе си. И в това бягство той се е стремил да разкрие всички пропуснати шансове, да ги зачете, като им се отдале изцяло. Ала като бяга от ограничаващата го конкретност, той попада в неограничена и по този начин абстрактна, неизбродна, неизползваема безкрайност от възможности, която тъкмо поради своята безграничност не става негова действителност. Освободил жизнените си сили от смазващата монотонност на изявения едностранчив живот, Шилер не знае накъде да ги насочи. Бягството от себе си не се превръща в триумфиращо постигане на нова самоличност, то го довежда единствено до горчивата констатация, че всеки нов избор ни обвързва с нова, ала също толкова ограничена роля. Даже самият акт на неограничения, свободния избор не носи свобода като резултат, както е склонен да мисли той. Сдобивайки се с липсващата му пълнота от възможности за изява, той е изгубил смелостта (а дали я е имал някога?) да се самоопределя сред тях, бои се да избере себе си отново, за да не се ограничи отново. Затова и краят му в обраслата с бурени планинска ферма е така унил и безрадостен, пълен с безразличие и резигнация.

Макар че поуките от извървения от Шилер път не са окуражаващи, Фриш е запазил за героя си поне способността да си задава въпроси, да се пита за себе си и за своето място в света, който го е превзел и опустошил. У Фриш героят е отначало докрай самосъзнателен и с това писателят поддържа литературната линия, която се стреми да покаже кризата на самоличността на съвременника не като разрушава личния му комплекс, а като покаже неговата проблематичност.

Шилер не желас да се върне към себе си и с това като литературен образ той е обратен знак утвърждава представата за избиращ и самоопределящ се герой. Затова пък героинята на Марио Бенедети от разказа „Мис Амнезия“² няма как да се върне към себе си: тя изцяло е разтворена в събитията, които я владеят, тя няма свое „Аз, свое търсене и колебание, своя ценност и място. Кризата на героя тук е изразена чрез фиксиране на редица от механично повтарящи се поведенчески актове, несъзнателно предприемани действия, а нещо като рефлекторно отреагиране: еднообразно, автоматично. Тъкмо поради пълното отсъствие на личното начало отук лъха някаква безнадеждност, причинена от безкрайното повтаряне на един и същ условен кръг от събития — съвземане на пейката, авантюра с непознат мъж, бягство... , отново съвземане и пак същото. Разказвачът използва условността, за да покаже неумолимата инвариантност на обективността: момичето не е съзнателно действаща волева фигура, а колелце в маханично-фаталистичния ход на живота. Дори да потъне в забрава, предопределеността ще се повтаря пак. Забравата е като прераждане, но не прераждане за нещо ново, тя просто изчиства място за разгръщане на все същите отношения. Винаги

² М. Бенедети. Мис Амнезия. — В: Латиноамериканска фантастика. Пл., 1979.

след забравата отново и отново ще се появява един мъж, един апартамент, едно изтръгване и бягство, една пейка на забравата. Вероятно целият живот на тази мис Амнезия ще се оказва непрекъснато предоверяване и постоянно повторение на бягството, реакция не толкова на разочарование, колкото на предопределеност. И жизнената сила ще достига само колкото да се заличи споменът, колкото да може пак да се понася предустановеното, което връща към същото, от което се бяга.

Защото всеки съществува в своята предопределеност, в своя ограничен кръг от възможности. И ако Фриш в лицето на героя си Щилер предприема, макар и безперспективен екзистенциален бунт срещу „захвърлеността“ на човека в света, срещу безсилието му да се самоопредели, то Марио Бенедети сурово развива илюзията за личността като властваща над събитията монолитност — съществува само потока на обективното и всички ние сме пращинки в неизменния му вървеж.

Песимизъм, макар и различен, лъха от „Улица „Тъмните магазинчета“ на Патрик Модиано³. Амнезията му служи, за да зададе въпроса, какъв смисъл има да се търси идентичност на всяка цена, може ли претокриването на изгубената самоличност да смене съмненията ни и да ни спаси от колебанията и неувереността?

В тази книга героят не успява да намери себе си, той даже не разбира какво би искал да утвърди. Прав е С. Хаджикосев, когато казва в предговора си към книгата, че героят е „много повече социалнопсихологически тип, отколкото неповторима човешка индивидуалност“. Да, за индивидуалност няма нито мотив, нито място. Героят Ги Ролан е получил амнезия през войната и в трудните години след това е заживял „начисто“, наново, без да си припомни каквото и да било за себе си. Започнал нов живот, приел ново име, заел се с нова професия. Във втория си живот той няма нищо лично, което да отстоява, самото изискване да бъде сам себе си го тормози, защото няма какво толкова да бъде. Но идва момент, в който констатацията „аз съм никой“ вече не е нито вопъл на отчаяние, нито горда декларация на човек, който си позволява да бъде „никой“, нито предупреждение към онези, които евентуално биха очаквали порив за близост. Това „аз съм никой“ поставя началото на едно търсене, което няма да накара героя да се почувства „някой“, а още повече ще затвърди безразличието и отчуждението му.

Във „втория“ си живот Ги Ролан работи като частен детектив. Провеждането на анкети за издирване на изчезнали лица го е научило с лекота да се добира до нужните сведения. Сега му предстои да издири лицето, което е бил самият той. Героят предприема разследването без особен ентузиазъм, макар и с любопитство. Когато си уморен и отегчен от живота в настоящето, надали миналото, което не познаваш, би разцъфтяло пред теб като букет от примамливи възможности. Под съмнение е дали Азът, потънал в забвение, има по-голяма стойност от Аза на настоящето, потънал в незначителност и безразличие. И ако бъдещето не предлага възможности за удовлетворение, може ли миналото да предложи такива?

Макар да не е убеден дали си струва, Ги Ролан тръгва да търси миналото си. Започва мъчително лутане. Отпадат равностойни възможности — всяка линия предлага идентификация с някого, който не поражда у героя никакви емоции, който му е толкова чужд, колкото и всеки друг и към когото той се отнася с хладно безразличие. Въпреки че очертаванията на собствената личност постепенно изплуват и стават все по-ясни, това са очертавания на чужд човек, който може да бъде разглеждан хладнокръвно, да бъде съден и най-страшното да бъде разбран в собствената му незначителност, да бъде оправдан. Разочароването от настоящото битие се засилва успоредно с разочарованието, което донася узнаването на предишния живот. Все едно е кой си, когато си бил и си никой.

Затова, макар диренето да се увенчава с успех, с припомняне на моменти от миналото констатацията „аз съм никой“ отново е негов естествен завършек. Колкото повече се доближава до истинската следа, толкова по-често героят говори за себе си

³ П. Модиано. Улица „Тъмните магазинчета“. Пл., 1980.

като за „един човек“, „той“, „същият човек“. Няма радост, когато разбира кой е бил. Нали отдавна вече не е същият. Както се чувства отчужден сега, така и тогава пак не е бил „самият себе си“. Той преценява миналото си студено, както се преценява непознат. В съзнанието му се разминават спомнянето и логичното доизграждане на нечия чужда биография. Реминисценцията не носи даже мимолетно удовлетворение. Наклупащите спомени се смесват с условно реконструираното по рационален път минало. Важно е не да се самооценяваш, а да бъдеш, ала тъкмо това липсва.

Дори и припомнянето на моменти от миналия живот не довежда героя до идентичност. Липсва още само името, което би дало привидно тъждество на личността му. Но няма името е това, което ще ни възвърне самите нас, то ли ще ни накара да бъдем близки със самите себе си? Оказва се, че въпросът за целостността на личността е въпрос за целостността на самоизживяването ѝ. Затова не откриването на имена и адреси, не ровенето в чужди спомени ще даде тази цялостност. Героят се отказва да изследва последния адрес, където може би ще намери истинския си корен сред „тъмните магазинчета“.

В търсенето на себе си човек не може да намери нищо друго освен самия себе си като търсещ. Ала защо ли му е това: „Бях вече изживял живота си и бях само едно привидение, блуждаещо сред мекия въздух на съботната вечер. Защо да искам да възстановявам прерязаните връзки и да търся проходи, зазидани отдавна?“

Героят не е успял да примири себе си с миналото си, той го е намерил, но не го е приел. Оказал се е много повече подвластен на преживяването на мига, отколкото на рационалната реконструкция на житието си. Миналото не съдържа даже частица от нас, ние сме отминали безвъзвратно. Дори да знае кой е, дори да притежава ясно съзнание за целия си жизнен път, човек пак ще отmine, като ще остави след себе си само бегла следа. Накъде ли е вървял?

От кинглата на Модиано лъха носталгия — защото настоящето не е уютен дом за човека — който е изгубил миналото си не по своя воля. Героят на Модиано не е бягал съзнателно от себе си, ала и не успява да се върне съзнателно към себе си. За него няма надежда, пулсиращият по улиците живот го смазва със своята безмилостна забързаност, отминава го, оставя го да броди по тротоара унил и сам.

Затова пък героят на „Жълтата къща“ от Дончо Цончев⁴ е изпълнен с енергия и решимост, той някак прекалено смело, без колебание, се втурва към новия живот. Тази поривистост би трябвало да ни внуши, че основната му черта е непосредствената, бликаща творческа жизненост. Изгубил паметта си, Богомил застава безсилен, незащитен пред големия свят, в който е чужд без знанието за своето минало. Той трябва да се пребори с този свят, да намери свое място в него, да отстои себе си, макар и лишен от памет, от личното знание за това кой е. Защото единственото, което съществува, е „движението на вечния миг“. Защото, докато се събуди от амнезията, човек пак трябва да бъде някой. Той трябва да има свои ценности, заради които си струва да се живее, вместо да чака да си припомни старите стойности. И това кара героя да вземе решение: без да се рови в миналото, той прави крачка към нов живот, към актуална реализация в ново битие. И в този нов живот простото действие, близостта на другите постепенно запълват празнотата. Вместо да дълбае в самоотчуждението, героят на Д. Цончев активно преодолява ситуацията, в която се е озовал. Той не се мъчи да търси онова, което е изгубил от себе си, а запълва, разрива в личността си с късчета от мозайката на новия живот. Той иска да живее с пълни сили. Затова често е и непосредствен, и непосредствен: защото е силен.

И ако повестуването спреше дотук — до прозрението, че за човека е по-важно какъв ще бъде, а не кой е бил — щеше да бъде по-добре. Защото, макар Богомил да лелее скътана дълбоко в душата му мечта за красота, която е двигателният му мотив, в следващите две повести на писателя⁵ той застава пред нас в някакви излишно

⁴ Д. Цончев. Жълтата къща. С., 1982.

⁵ Д. Цончев. Тъга, която излиза. С., 1984; Черното пиле. С., 1986.

претрупани нови измерения на своеобразен нашенски супермен. Така в контекста на трилогията, която му е посветена, въвеждането на амнезията на героя (а после нейното преодоляване, реминисценцията, изпадането на периода на амнезия в забвение, после неговото припомняне в третата част) звучи като недооладяна и недообмислено груба манипулация с фината психическа материя, като несползватна заявка за дълбочини, които в душата на този балкански играч-„творец“ нямат необходимото си място.

И все пак неслучайно споменавам повестта на Д. Цончев след тази на Модиано — защото тук последователно и оптимистично се отстоява действието в името на живота, докато привлекателната унилоост на Модиано ни вдъхва единствено меланхолично примирение и песимизъм. И двамата поставят въпроса за смисъла на себетърсенето, и драмата отговарят различно на него. Но макар концептуално симпатиите ми да са в полза на оптимизма на Д. Цончев, държа да отбележа, че героят на Модиано ми е по-близък като литературно изображение с човешките си колебания и безсилието си, отколкото жизненото могъщество на безцеремонно налагащия се и съмнителен по този начин с естетическия си егоизъм Богомил, герой, който представлява тезисно обвързана под едно име сбирка от истории за млади, яки, оправни мъже.

И така, загубата на лична памет представлява възможност за провокиране на съзнателно и целенасочено себетърсене, за изтъкване нуждата от самоидентификация. Защото паметта е това, което дава единството на личността и прави възможно постигането на центъра ѝ. На времето си Джон Лок определил личността като „разумно мислещо същество, което може да разсъждава и размишлява и може да разглежда себе си като това същото мислещо същество в различни моменти и на различни места“. По този начин „доколкото съзнанието може да бъде насочено към някакво минало действие или мисъл, дотам се простира и тъждеството на тази личност... Но ако за един и същ човек е възможно да има в различни моменти отделни представи без всякаква връзка между тях, няма съмнение, че в различни моменти един и същ човек ще бъде различни личности.“⁶

Може да се каже, че паметта е тъждеството на човека. Отсъствието на памет нарушава неговата идентичност. Възвръщането на паметта е възстановяване на целостта и центъра на личността. То е последна проверка на ценностите в собствения Аз.

Опит да постави въпроси от надличностен ранг прави през 1928 г. Жан Жироду в драмата си „Зигфрид“⁷. Като кара героя си с изгубена памет да избира своята духовна принадлежност, той вмеснява проблема за разкола на двете съседни нации: френската и германската. За нас днес тези въпроси не са нито толкова близки, нито толкова актуални. Те са исторически и регионално ограничени, но това съвсем не бива да ни пречи да оценим високо начина, по който Жироду използва амнезията, макар неговата постановка да не се вписва в хода на разсъжденията ни: тук амнезията провокира размисъл не за проблемите на личността вътре в нейните граници, а за надличностното отъждествяване с една по-голяма цялост — нацията, народа.

Драмата „Зигфрид“ е важна за едно изследване на амнезията в съвременната литература и защото тя повлиява развитието на друг известен френски драматург — Жан Ануи, който в своята „Пътник без багаж“ (1937)⁸ отново, макар и по различен начин, прибегва до помощта на загубената памет, за да разгърне драматични събития около героя си в психологическа дълбочина.

Гастон е загубил паметта си през Първата световна война, преди осемнадесет години. Шансовете да си я възвърне са минимални, ала неговият лекар вярва, че това може да стане, ако той попадне в дома, където е живял, ако се озове сред близките си. Осъществяването на подобен опит досега е било невъзможно, защото за Гастон са претендирали над петдесет семейства. Сега те са редуцирани до пет и опитите за идентификация могат да започнат. Първо по ред е семейство Рено — благосъстоятелни едри буржоа от провинцията. На графинята-благотворителка, която придружава Гастон

⁶ Дж. Лок. Опит върху човешкия разум. С., 1972, с. 454 и 465.

⁷ J. Giraudoux. Le Théâtre. T. I. P. 1958.

⁸ Ж. Ануи. Пътник без багаж. С., 1965.

в пътуването, много ѝ се иска да се окаже, че тъкмо тези заможни хора са семейството му: „Докато съм жива няма да дам Гастон на някаква си млекарка“, казва тя. Силеността на Ануи към фейлетонизиране личи не само оттук. Още в началото графинята е заявила: „От инжекциите задникът му може да е заприличал на решето, но той няма да остане човек без минало. А миналото ни, драги приятелю, това е най-ценното, което притежаваме. Може ли някой да се колебае, когато трябва да избира между своето минало и кожата на задника си?“

Въпреки реторизма на този въпрос Гастон като че ли не е много склонен да се връща към „себе си“. Защото в името на търсеното минало той трябва да се откаже от настоящето: „...ето, че трябва да напусна своето аз, за да търся друго съществуване и да го навлека на гърба си като изтъркана, стара дреха.“ Да, точно това се иска от него и Гастон много добре разбира, че няма да го оставят на мира, докато не бъде идентифициран. Макар тази идентификация съвсем да не му е нужна, тя е нужна на хората, за чиято дейност се е превърнала в оправдание. Затова Гастон, макар и доста инертно, а понякога даже и иронично, се оставя да му поднесе първия възможен вариант за миналото му. При това безразличното постепенно преминава в потиснатост, а иронията — в недоосъзната виновност. Защото пред Гастон израства образът на Жак Рено — евентуално той самия, — разглезен и зъл младеж, оплетен в интриги и скандали, в скрити конфликти и явни конфронтации. Досега Гастон е боравил с въображаем, идеален образ на миналото си, сега му се поднася една доста противоречеща на идеалното измерение реалност, която ни най-малко не го блазни: „Не! Не ме наричайте повече Жак!“, крещи Гастон. „Много, прекалено много е направил този Жак. Предпочитам Гастон: ако и да е никой, аз го познавам. А този Жак, чието име е заобиколено от толкова умъртвени птички, този Жак, който мами брат си, осакатява приятеля си, който заминава на война, без никой да го изпрати, този Жак, който дори никога не е обичал, от него аз се страхувам.“ За да обобщи по-късно: „Отказвам се от всички, включително и от самия себе си!“ Ала, колко жалко, дори да се откаже от Жак, отказът от „самия себе си“ е невъзможен. Не може до безконечност да се остава в удобното състояние на декларирано безпапетство, което спестява сблъсък с истинския живот. На Гастон му се иска да продължи да живее в простотата на амнезията, в сферата на романтичното комбиниране на вариантите на миналото си. Но го принуждават да избира. Бягството е невъзможно. И той прави своя избор (не може да се отрече, доста подпомогнат от благоволенieto на Ануи, който изведнъж съчинява в края на пиесата своеобразна „deus ex machina“): оказва се, че един от претендиращите за Гастон роднини е малко момче, още неродено по времето, когато той е изпаднал в амнезията, търсещо сега своя изгубен непознат „вуйчо“, за чието съществуване знае само от завещанията на близките си. В това изникнало като по чудо малко англичанче Гастон вижда идеалния „близък“ — такъв, който няма да му натрапва определен образ на миналото му, който ще му разреши да се идентифицира, без да му натрапва какво точно трябва да приеме за себе си. Щом трябва да се избира, по-добре е да се избере нещо, което почти не ангажира. И без това личността му, изгубила се в мрака на амнезията, е като „някакъв непознат остров, обвит в непрогледна мъгла и с неизвестни брегове“. Нека и такъв да си остане, защото да се снемат мъгливата пелена, защо да се пали лампата, която с болезнена контрастност ще освети килията, в която предстои да се прекара остатъкът от жизнения път. Гастон успява да избяга, да намери пролука в ситуация, откъдето бягство няма. Той успява да тръгне без багаж, без да се обременява с тежест, дълг и лицемерие по пътя. Не че има кой знае какво да извървява, но нека поне го направи както той си знае.

Оставете Гастон на мира! — иска да каже Ануи. Нека той сам решава и избира за себе си! Дайте му право да не бъде този, който на вас ви се иска!

Подобен, макар и реализиран със съвсем други средства, е патосът на разказа „Абсанс“ на Орасио Кирога⁹. Съзнателно търсеният тук схематизъм подпомага твърде

⁹ Вж. О. Кирога. Зелената пустиня. С., 1972.

изчистената постановка на проблема за свободата на избора при човека с липсваща памет. Героят е изпаднал в особен епилептичен припадък на странно безсъзнателно ала привидно съзнателно състояние. Абсансът е продължил шест години и през това време героят не е имал чувство за раздвояване на личността си. Едва когато се съвзема, той губи памет за периода, в който е действал като че ли съзнателно, но всъщност в някакво особено състояние, където единството на самосъзнанието е било неусетно изменено. Сега той схваща живота си по време на абсанса като чужд живот — периода на припадъка се изтрива от паметта му, от личностното му единство изпадат шест години, всичко случило се през това време става чуждо, изолира се от жизнената му цялост, излиза вън от параметрите на личното му самосъзнание.

Ако периодът на абсанса би минал без особени събития, това изпадане не би се отразило така болезнено на героя сега. Но тъкмо в това време той е станал известен писател, създал е велико произведение. И ето сега, след като „идва на себе си“, той осъзнава като чужд плода на „собственото си“ творчество. Създаденото в безпаметство, в годините на безсъзнателност произведение му е далечно и непонятно. То му е чуждо, но има вече свое битие и по властен начин нарежда и управлява съдбата му. Оттук идва и напрежението — нарушението на привидното житейско и личностно единство идва, след като са постигнати „върхове“. Логично е тогава да се зададе въпросът: дали за героя не би било по-добре да си остане в абсанса, да не се нарушава външно видимата цялост, а и вътрешната хармония, която личността му като че ли е имала през това време. Цялото му съществуване оттук нататък ще бъде предопределено от авторството, което се оказва творчески акт на една липсваща вече жизнена идентичност. Оттук нататък героят трябва да живее живота на „автора“, на „твореца“, на непознатия мъдрец. Той трябва да бъде двойник, не и самия себе си. Ала макар изпълнен с примамливи почести, този живот му е чужд. Той би предпочел да бъде просто самия себе си, един обикновен човек. Оказва се обаче, че това желание е абсурдно, то е „недостойно“, защото достойнството принадлежи на твореца, а не на простия труженик от ежедневието. Честността и трудолюбието — висшите ценности, в които е възпитаван преди, — сега са невалидни, презрени, смешно и жалко е да ги отстоява. Излиза най-е разминаването между официално декларираните педагогически стойности, предназначени за обикновения човек, и скалата на „езотеричните“, висши, „творчески“ идеали.

Макар никой да не знае за метаморфозата, героят не може да се наеме да играе ролята на незасегнат и непроменен, защото вътрешното му отчуждение е заплаха за непоправим конфликт в малкия му свят. Липсата на увереност в самоидентичността става смъртна опасност за съществуването му. Да, този, който той първоначално е бил и сега е, от една страна, и гениалният писател, от друга, са едно и също лице. Това е неговият единен образ пред хората. Но раздвоеното житейско самочувствие на героя не може да приеме това чудовищно разкъсване да остане скрито. Образът на великия писател му става все по-натрапчив, спасението е той да бъде отречен, да бъде обявен за чужд.

Този ценностен конфликт би бил разрешим, ако не беше обвързан с второ, усложняващо нещата обстоятелство. По време на абсанса героят се е сгодил, дошъл на себе си, цялото му същество наново го влече към същата жена и той иска да запази връзката си с нея. Но нали от своя страна тя обича автора на „Ясно небе“ и би била щастлива да има за съпруг такъв велик човек, неговата философия „има голям дял в любовта ѝ“. Ситуацията се заплита повече — като обича великия писател, — тя обича не самия човек, а само неговия духовен продукт. Вечният въпрос на влюбените — какво точно другият обича у мен, мен самия или нещо в мен, което не съм аз самият — стои с пълна сила. В схемата на Кирого това „нещо в мен“ се оказва действително напълно отчуждено, героят не е свързан с него, макар да се твърди, че то е продукт на собствената му личност.

Единствената връзка между отчуждаващия се образ от времето на абсанса и настоящия облик на героя остава жената, загрижена и любеща. И тъкмо нейната любов

прави страданието все по-непоносимо. За известно време героят използва „гениалността“, която му дава право да не обяснява настроенятия и тревогите си. Но равновесетката завършва с ясната констатация — той е станал максимално чужд на себе си. Героят е готов да допусне стойност на неразбирането от него „собствено“ произведение, но в замяна на това иска да получи толерантна възможността да утвърди и своя проста житейска стойност, да му се разреши да не бъде повече „велик“ и „необикновен“, а само обикновен и спокоен. И когато се решава да признае истината пред любимата си, това е решение в полза на простото съществуване, на разтварянето в радостта на тихото ежедневие, на връщането към неуморния труд, на обожествяването на привързаността и близостта между хората, на идентичността. Откровеността печели — любимата е обичала великия писател, — ала сега обича другаря си такъв какъвто е, и тази нежна делнична привързаност носи повече празничност и от най-тържествената меса, свирена в чест на гения.

Щастливата развързка е не по-малко схематична от всичко останало в разказа, но тъкмо схематизмът дава възможност за недвусмислено решение на проблемите. Къде се оказва центърът на личността? — В силата на човека да бъде искрен със самия себе си и с близките си, да преоткрие собствените си ценности според собствените си склонности и способности. В активното им утвърждаване със свои сили, без да се прибягва до чуждо мерило за нечия стойност. В отстояването на свои истини в конкретното битие, където всеки трябва да съществува като самия себе си.

Кирога смята, че човек трябва да бъде уникална субстанция *causa sui*, че той може да преодолее разрыва между лични и обществени стойности чрез решение на волята си. Тук отначало докрай се отстоява традиционното разбиране за героя, който със собствени сили, самоопределяйки се, надмогва трудностите, в които са го поставили жизнените му обстоятелства. Героят успява да различи себе си от обективния образ, в който живее неговата личност, да отрече този образ като чужд и да утвърди свои ценности и облик. Конфликтът между лични и обществени стойности се разрешава някак си безболезнено, благодарение единствено на самосъзнателно активираното себеотстояване. Тъкмо затова казах, че „Абсанс“ е схематичен: и в постановката на проблемите, и в решаването им. Този схематизъм е особено нужен тук: защото Кирога се стреми не толкова да покаже как действително би се разгърнал казусът и евентуалният му изход, а как би трябвало да стане това. В условността на постановката си той отстоява самостоятелността на личността, не само възможността, но и необходимостта на самоопределението на човека като суверен на собствените си отношения. От това решение на Кирога лъха жизненост и сила, но то е повече абстракция, отколкото реален изход от трудната житейска ситуация. Толкова лесно ли е човек сам да преодолее отчуждението вътре в себе си и разрыва със света? Достатъчно ли е само решение на волята, за да бъде снето битието в конфликт и да се положи битието в мир?

„Абсанс“ на Кирога е теорема, формулирана и доказана с издържана докрай методичност. И дори да не я приемем безпрекословно тя все пак окуражава и вдъхва желание и вяра във възможността за самоотстояване, която така често липсва.

Има обаче и други начини да се вдъхне такава вяра. Например като мъчителния, ала осмислен в края си път към изстраданата жизнена идентичност се покаже със средствата на психологически индивидуализирано в детайлите си себепреоткриване.

Именно така, като ни представя един като че ли делничен случай на амнезия в романа си „Везни“, Павел Вежинов¹⁰ провокира съзнателното движение на личността към повторна идентификация. На героя предстои да размисли кое от живота си да приеме отново и как да го направи. Той полага като основа на битието си простото усещане за съществуване, в което „нямаше нужда от нищо друго, освен от себе си“ и което може да се издигне до „някакво усещане за безмерна пълнота, която няма ни начало, ни край и не е застрашена от нищо“. Тръгвайки от това непосредствено далено твърдение, той го превръща в крайна цел, до която ще се въздигне след изпитанията на преоткри-

¹⁰ П. Вежинов, Везни. С., 1982.

ването, за да достигне простата конкретност на живота си. За него монолитността на личността ще израстне постепенно от абстрактната неопределеност на първичното несрефлектирано единство.

Героят, забравил себе си, ще попита за името си и когато го научи, ще го знае като чуждо. Той ще влезе в отношенията, в които е бил преди и ще направи ненасправно усилие да излезе от тях. Той ще преоцени всичко наоколо си, за да си възвърне най-сетне емоционалната памет, която ще се окаже спойващо и оживотворяващо вещество на съставките на личността.

Три са пътеките, по които минава героят на П. Вежинов, за да постигне отново себе си: самопознание, привързаност, въображение. Едва когато те се извървят докрай, възвръщането на паметта добива смисъл, защото едва тогава то става основание и опора на по-нататъшния жизнен път.

Героят разпознава и претоткрива себе си несимпатичен и остарял, някогашната спонтанност му е необяснима. Изгубил центъра на личността си, откъдето с някаква увереност и непоколебимост е извирала жизнена сила, скрита сега за него, той е обречен на пасивност. Затова напруга разума си, официално обявен за висша човешка способност, като разчита на възможността за самопознание. Самопознанието минава през трезва и студена самопреценка. Старите идеали са неразбираеми. Те са като намислени, лишени от жизнения порив, който ги е породил и задвижил. Усилието да се вмести в източника на собствената уникална жизнена активност се оказва непосилно за разума. Рационалното е недостатъчно, то е безжизнено без творческата воля. Спонтанното противенно на научното, аналитично разлагане на душата идва от „някакво изконно чувство на човешка цялост, която не иска да бъде накръпявана и се стреми винаги да намира себе си именно като цялост“. Разумът не изчерпва личността, защото загубилният себе си в амнезията човек запазва своя разум. Самопознанието още не възстановява целостта на личността, тази цялост се възвръща едва чрез самото живеење, което познанието може само да дисекцира в безжизнени категории. Разумът не стига, за да постигнем себе си.

Втората пътека — пътеката на привързаността, — извежда до единството на емоционалното самопреживяване. Защото близостта, която живее в грижата за другия, е близост със самия себе си. Топлотата, идваща от тази близост, става изход от безплодната противоречивост на рационалното търсачество. За да съществува, човек трябва да бъде привързан, да изпитва безпрекословна и непоколебима ярност към създаденото от самия него. По-истинска идентичност човек придобива, когато се откаже от непрекъснатото саморефлектиране. Надмогването на самосъзнателното себепостигане носи блаженство, отдаването на другия носи покой тъкмо защото е самоотричане. Не е ли мечтаното състояние това, в което „не исках дори да помисля за себе си. Пък сега това не беше и нужно.“

Третата пътека свързва първите две, по нея се извървяват последните крачки към себе си — въображението. Самопознанието дава увереност, привързаността — спокойствие, въображението е източник на по-нататъшно формиране. Въображението, естетическата спонтанност тук е извор и център на личността. Става ясно, че „именно то ми е липсвало, за да се превърна в пълноценен човек, не паметта“. Своята, личната памет, е памет за собственото въображение, за собственото творческо начало. Въображението е смисъл на паметта, то е живот на разума, оправдание на съществуването. То е красота, чисто друго название е жизненост. Въображение, активност, чувствителност, музика. И едва след тях разум.

Паметта се оказва онова единство на личността, което фиксира и сплотява в себе си чрез въображението разчленените емоции и разум. Книгата на П. Вежинов обаче поднася тази суха констатация като художествено превъплътено откритие и в това е нейната сила. Защото той се изправя срещу закостенялата представа за идентичност на човешкото и разумното. Цялата ни съвременност страда от тази прибрзано постулирана формула. Защото „разумът се е оказал прекалено силен и в същото време прекалено слаб, за да ръководи процесите, на които той сам е сложил началото“. Прека-

лено силен, защото е подчинил спонтанността на човешкото в собствените си категории. Прекалено слаб, за да запълни целия живот, за да го създава и оправдава. Разумът на човека е нищо без собственото си основание и предназначение. Той е гносеологическа абстракция, оставаща вън от себе си жизненото и творческо начало. Смисълът на разумното е вън от него — в самото живее. Разумът ни дава знание, но това още не означава прозрение в дълбините на душевността. Истинската жизненост идва от единството на всички човешки потенци. Сплотяването на въображението с действието на свободната човешка воля прави единството на така трудно разбираемия жизнен порив.

При Павел Вежинов виждаме как представата за героя като самосъзнаващо и самоопределящо се начало се извисява. Тук не става дума за някакъв абстрактен акт на волеизявление, достатъчен за самоотжествяването. Тук самосъзнателното начало на човека се споява с всички други жизненни сили, които от своя страна са в неделимо единство с конкретните жизненни обстоятелства. Разривът е тягостен, но героят успява да го надмогне и да се издигне над цепнатините, пропукалите битието му. С това се преутвърждава класическото разбиране на героя като самодетерминиращо се начало — след борба вътре в себе си той сам прави избор да се върне в конкретния си живот, — да го приеме, да го живее и по-нататък. Но силата за този избор не е просто авторов постулат, тя израства от дълбокото проникване в диалектиката на човешкото, от преосмислянето и преоценката на приетите преди нагото истина, от прозрението, че човек сам трябва да направи първата крачка, за да надделее разрива в собствения си жизнен свят, че тази крачка е главният и автентичен творчески акт, който лежи в основата на цялото битие и задава монолитност на личното начало.

Предимство на литературата при поставяне на проблемите на съвременната ѝ култура е това, че тя не се наема да ги систематизира изчерпателно и категорично, нито да ги решава окончателно. Литературата не нахърнява житейската многопластовост, стреми се да я запази в собствената ѝ противоречивост и многозначност. И тъкмо с това изразява епохата си — като я побира, без да я превръща в схема, без да се разпорежда с еднозначни наставления.

И може би тъкмо затова си позволявам да смятам, че когато представители на различни национални и идейни течения в литературата поставят сходен проблем, при това използвайки сходни средства, това говори за значението на проблема, както и за зависимостта на въпросите от начина, по който биват формулирани и разгръщани.

Съвременната литература неслучайно се занимава с въпроса за измеренията и статута на човешкото, в това число и на личността. И независимо от това, дали този въпрос ще се решава с помощта на нови употреби на език, образност, литературна сетивност, или ще се конкретизира чрез традиционни и изпитани литературни похвати (какви то безспорно имаме в лицето на разглежданите тук случаи), той си остава базисен въпрос на литературата като сигнатура на културата.

Търсенето на „изгубеното време“, станало синоним на интелектуалните търсения на века, е, казано с други думи, търсене на изгубената идентичност. И дали това търсене ще завърши с потискащото мълчаливо примирение и затвореност на Шилер, или с радостното съзнание за истинска близост у героя на Кирога, дали то ще стигне до преоткриване на привързаността и въображението, както става у П. Вежинов, или до безнадеждността и унието пред винаги убягващата ни „истинска“ същност, които лъхат от героя на Модяно — във всеки от тези случаи е извървян пътят на откривателство на самия себе си.

Литературният образ на амнезията провокира проблема за центъра и монолитността на личността и му дава различни решения. За Фриш личността не е в конкретните ѝ изяви — тя побира и неизявените страни на човека, които трябва да бъдат преживени пълноценно. Затова и реконструкцията на жизнения път на Шилер наслагва в една плоскост действителни и измислени истории — защото центърът на личността е във възможността за цялостност на самопреживяването. С други средства Модяно показва, че не името дава единство на преминалия ни разкъсано живот, че най-важна е пълнотата на жизненото чувство. Вежинов ни убеждава, че разумът и привързаността

дават основание на въображението, което ни прави човещи, че единствено в обединяването на всичките ни душевни сили в името на човешката близост, в името на бъдещото творчество се съдържа и собственият ни смисъл. Кирога твърди, че смелостта да отстояваме своите прости човешки ценности и с тях да спечелим топлота и близост е висшето постижение, което утвърждава единството на личността ни.

В крайна сметка всички позиции изглеждат близки, защото, дори алтернативни, проблемът е един. Има ли такова нещо, като личност, или това е категориална фикция, идеологема на просветителското съзнание? Дали мощната инерция на социалната стихия унищожава индивидуалността и употребява личността като безлична прашина в безкрайното мироздание на време и пространство? Дали същността на човека е в монолитността на самосъзнателната ценностна установка, която му дава сили да се изправи в единоборство със света и да отстоява себе си в противостоянието, чрез борба, покоряване, надвиване? Дали човек може да заживее в мир със самия себе си, или ще бъде докрай разкъсан от неудовлетвореност и безпокойство? И накрая — дали човек е това, което си мисли, че е?