

**БАЙ ГАНЬО – ПОГЛЪЩАЩИЯТ ЧОВЕК**
**МИЛЕНА КИРОВА**

*Хайде, всеки от нас да разкаже за бай Ганя. – Хайде – извикаха всички. – Аз ще разкажа. – Чакайте, аз зная повече... – Не, аз, ти нищо не знаеш. Дигна се глъчка. Най-сетне се съгласихме да почне Стати. И той почна.*

Така започва «Бай Ганьо»: група хора разказват истории за един друг човек, който не присъства в момента. (Комуникативната ситуация е симптоматично безредна, даже синтаксисът се старее да постави акцент върху имплицитното усещане за предвербален хаос, за психична структура, която предхожда и ражда потребността от езика. Конституиращият текста импулс идва от *желанието за разказване*: светът ще бъде подреден и така – пре-създаден в речта на групата хора.

Въвеждащата повествователна ситуация можем да разберем и като желание на дискурса да посочи корените на своя жанров модел: предлитературата *ще бъде* родена сред началния речеви хаос. Комуникативността на този модел е фолклорна по своя характер, тя се изразява в (без)редица от устни разкази с обединителна логика в потребността от (речева) идентификация и самоидентификация на субекта. От нея тръгва нежеланието на текста да индивидуализира разказвачите-протагонисти. През цялото време те ще носят един особен характер на призрачност: гласове в тъмната стая на дискурсивни желания. Читателят не изпитва потребност да диференцира с поглед някакъв образ от групата, да отдели «личност» на разказвача от неизвестния брой говорещи хора; образите са функционално заменяеми; характеризира ги *способността* да говорят, а не начинът или съдържанието на това, което говорят. Тази натрапчива нагласа към анонимност ни кара да възприемаме разказващите герои не толкова като образи (видими в сигнификативното пространство), колкото като гласове на значенията в дискурса. Движението от видимост към огласеност на смисъла е регресивно; то допълва несъзнаваното усещане за някакви архаични и предсоциални измерения на естетическото внушение.

С всичко това първата – протоповествователна – ситуация ни насочва да търсим конституиращия «Бай Ганьо» жанров модел далече назад – преди обособяването на трайни литературни форми, може би там, където речта е имала/има силно перформативен характер, където разказването на истории (анекдоти) представлява активна техника за изразяване и задоволяване на психо-физиологични желания.

Не е трудно да се направи още едно наблюдение в по-широк психо-социален аспект. Уводната ситуация е означаваща по отношение на историческата възможност да възникне организиран (подреден, социален) живот из хаоса на желания, ако те бъдат изразени в определен тип – повествова-

телни – комуникативни структури. След началния момент на объркване, в който се сблъскват аналогични желания на множеството субекти, настъпва успоредяване на импулсите, въвежда се някакъв ред и в крайна сметка бива постигнато споразумение («Най-сетне се съгласихме...»). На това място текстът несъзнавано прави алюзия с възникването на социален договор, чрез който ще стане възможна появата на цивилизация и култура. Съюзът «и», открит с всички синтактични възможности, става метономично означаващо на дългата каузална конструкция: «и(понеже постигнахме съгласие помежду си, стана възможно да) почна Стати.»

Началната ситуация – размяна на реч между индивиди – подсказва да потърсим допълнителни характеристики на повествователната стратегия в психологията на груповостта. Това, което събира хората в група, може да бъде или нуждата, или удоволствието. Ако възприемем удоволствието в широкия психоаналитичен смисъл, като редукция на напрежението, то тогава двете тенденции се сливат в една обща – нуждата от удоволствие. Остава да се запитаме: какво е това удоволствие, което свързва хората на текста в социален договор, от една страна, и приобщава към себе си възможните наблюдатели/читатели, от друга страна?

Гласовете в «Бай Ганьо» говорят за един *друг* човек: различен от представата, която те имат/изграждат за себе си, и все пак достатъчно еднакъв, за да представлява обект на (негативна) идентификация. Още ранният Фройд наложи термина *нарцисизъм на малките разлики*, за да изрази потребността на групата хора да проектира своите агресивни чувства върху външен (друг, чужд) обект, при условие, че между групата и обекта не съществуват истински радикални различия. Ефектът на достатъчно малката разлика обяснява много социални явления: пословичното преследване на евреи (част от нацията и все пак – различни от нея); враждите между съседни народи, които в действителност са близки и си приличат, религиозни гонения, граждански войни и т.н. Голямата разлика затруднява механизмите на идентификация и подрива пътищата за директна и особено – за колективна проекция на нежеланата агресивност. Дори на ежедневни равнища ситуацията е твърде позната: потенциално, тя се формира всеки път, щом един човек напусне стаята (с колеги, роднини, приятели...). Историята на България, от друга страна, изплетена от безбройни етнически и балкански проблеми, не ни оставя място да се съмняваме в принципа на враждебността и «малките разлики».

Повествователният модел в «Бай Ганьо» се формира именно в/чрез отсъствието на героя, който ще стане главен. Липсата и парадоксалната (не)разлика превръщат дискурса за *него* в почти съвършен екран, върху който *другите* (разказвачи, имплицитният автор, «идеални», «информирани», «свърх-» или обикновени читатели...) ще проектират *заедно* и най-често в негативен аспект (морално възмущение, социално негодувание, национален срам) своята несъзнавана агресивност, чувството на вина от собствени нагласи и качества, усещани като нежелани в някакъв ред от интериоризирани социални ценности.

Противопоставянето субекти (на разказа) – обект на техните общи желания има важни последици за иманентната комуникативност на текста.

Образната система се разделя два пъти на по две добре открити двойки. Един път по отношение на това кой *как* «носи» дискурса: групов, анонимен, целенасочен субект и пасивен, постепенно «поглъщан» от него обект на речта. Втори път – по отношение на условното (сюжетно) развитие, създавано чрез речта: пасивен групов свидетел (обект) на действието – хиперактивен изразител (субект) на неговите прояви. Механизмът на тази подялба ни е добре познат от множество двойни образи (пародийни двойки), които съществуват в литературата. Тяхната най-важна функция винаги е била способността им да изразяват чрез привидни противоречия взаимно-допълващи се аспекти на смисъла.

«Бай Ганьо» е текст, традиционен в употребата на една стара дискурсивна тактика, но оригинален в идеята да я наложи два пъти в синхронен порядък и така да постигне интересни ефекти на условността в представите за субектност-обектност, активност-пасивност. Всъщност той великолепно имплицира *амбивалентността* на психическото преживяване – факта, че редом с даден нагонен импулс винаги се наблюдава и неговата (пасивна) противоположност. Системата от двойни образи в «Бай Ганьо» поражда и втори важен ефект на естетическото въздействие: тя дава изключително богати възможности за двойна идентификация на имплицитния автор и на читателите. Именно в последователността, в привидната враждебност и в размяната на идентификационни стратегии се крие спецификата на удоволствието, което поражда текстът.

Речта, която създава и разменя помежду си групата хора, има и друга важна характеристика: тя е комична. Изходната комуникативна ситуация ясно показва кое ще поражда смеха в текста: задоволеното любопитство-разглеждане на неприсъстващия различен човек. Така хуморът е реч на насилието върху обекта: в действителност липсващ и така беззащитен пред нейната всепоглъщаща агресивност. Липсата прави героя символично безпомощен и пасивен. Но това именно са условията да действа икономическият механизъм на садистичното удоволствие. И наистина, комичното в неговата градация от хумор към ирония, сатира и сарказъм показва все по-силна агресия върху все по-беззащитен обект на дискурса. Идентифицирайки се с всеки от разказвачите и с техния колективен образ (относителната анонимност така удобно предпазва от чувството на вина), както имплицитният автор, така и читателите получават един безспорен тип удоволствие – садистичното (насилствено символично разсъбличане с поглед). Оттук до смеха като физиологична проява на удоволствието остава съвсем малка крачка. Но каква е целта на това насилие, кой частичен инстинкт се оказва задоволен, за да избликне така несдържано тържествуващ смешт-удоволствие?

Да си припомним, че досега всъщност пропускахме онова изречение, с което започва текстът, без да обръщаме внимание на неговото желание да ни каже нещо със симптоматичната си графична обособеност. Ще го цитирам сега с предупреждение, че вече започваме да го възприемаме в светлината на скрития дискурсивен смисъл:

*Помогнаха на бай Ганьо да смъкне от плещите си агарянския ямурлук, наметна си той една белгийска мантия – и всички рекоха, че бай Ганьо е вече цял европеец.*

Изречението представлява метафора на цяла система от имплицитни значения, то е наситено с повествователен драматизъм и само по себе си може да бъде зрелище. Напомня ни маскарад, в който смяната на дрехите е алегорична; ясно изразеният акт на събличане-преобличане очевидно е означаващо на важни психични явления. Изречението бързо създава около себе си пространство на интертекстуални асоциации; първият кръг, до който безпрепятствено достига съзнанието, е съставен от редица аналогични пословици из българския фолклор: *Вълкът кожата си мени, но нрава си – не; Погледнал се Илия – пак в тия* и малко по-далече: *По дрехите посрещат, по ума изпращат*. Всички те, заедно с първото изречение на «Бай Ганьо», са изградени върху знаковостта на дрехите и създават едно общо сигнификативно пространство, в което облеклото (и неговите перипетии) е означаващо на (не)възможността за психична промяна.»(1)

На този ранен етап вече можем да кажем, че насилието, което групата хора в своята дискурсивна субективност/активност ще упражни върху индивида, представлява символично разсъбличане или поглъщане с поглед. Разказвачите с удоволствие разглеждат тялото на героя, «разголват душата му», както много добре българският език е означил аналогията в скрития смисъл. Тази белгийска мантия, която прикрива (въображаемата) същност на индивида, ще бъде смъквана постепенно с насилието на хумора дотогава, докато под нея лъснат потурите – но дали върху тялото на героя или в несъзнаването на неговите мъчители?

Споменахме, че имплицитният автор/читателите(2) се идентифицират със садистичното удоволствие от насилието върху обекта. Ала по принципа на неизбежната идентификация с цялата структура от герои и техните отношения в текста (още повече в случаите на толкова ясно разделяне-противопоставяне) читателят ще бъде не само субект, но и обект на това насилие: той е мъчителят и заедно с него – овладяваното тяло. Така се проявява вторият (и неизбежен) аспект на амбивалентността в психичното преживяване, а удоволствието от нашия текст вече може да бъде наречено *садистично-мазохистично*. Една по-смела рефлексия ще открие паралелизъм на неговото развитие с историческото движение на всеки инстинктивен импулс от активност към пасивност, а не обратно.

До този момент обикаляхме из кръга на две малки встъпителни части. Преди да пристъпим към самите «невероятни разкази за един съвременен българин», нека да потърсим пресечната точка на забелязаните дотук значения в дискурсивното несъзнавано. Всички те са структурирани в регресивен аспект; последователността в тяхното развитие (и изследване) води назад, към все по-ранни прояви на психическа дейност. Принудени сме да изоставим царството на Едип и символичния ред на неговите значения. Социалният логоцентризъм владее само повърхността на текста. Под нея започва практически безкрайно пространство на регресивното преживяване. Това вече повдига въпроса за нарцистичната идентификация и за удо-

волствията, които предхождат еротизма на гениталната сексуалност. «Нарцисизмът по дефиниция се противопоставя на Едиповия процес (доколкото Едип е социализация, Принцип на реалността, логика и разбираем смисъл).(3) «Извратеността»(4), от своя страна, е също така «начин да се отхвърли фаталния характер на Едиповия комплекс».(5)

«Бай Ганьо» е книга на удоволствията, които предхождат света на логиката и сигнификативността на социалните (генитални) знаци. Тя може да бъде «гледана» (погълната, прочетена) като спектакъл на предЕдиповите – автоеротични и нарцисистични – желаня. Текстът играе върху сцената на несъзнаваните значения, като подбира умело екзхибиционистични стратегии подривни спрямо символичните принципи на литературност и жанровост. Дискурсивната комуникативност разчита на не-способността да се четат знаци и сама създава едно пространство на удоволствието да бъдеш анонимен и безличностен зрител в тъмнината на колективна (групова) трансгресивност.

Символичната непрогледност на предсоциалния смисъл се оказва великолепен екран, върху който съзнанието несъзнавано проектира конструкциите на своя интериоризиран обществен опит. оживяват сенките на безброй представи от морален, естетически, етнически и пр. порядък. Съвсем естествено всяко време, всяка група от хора и дори отделният индивид ще успеят да проектират *точно своите* желаня и потребности върху непонятно активния фон на «предисторическа» психична действителност. Върху сцената на неговия най-ранен (и наследен, и придобит) опит всеки зрител е *изпълнител* в спектакъла, който наричаме «Бай Ганьо».

### *Гледам, значи ме виждат*

«Бай Ганьо» се самоидентифицира като текст на погледа още в първото изречение, когато повествователната ситуация се формира вследствие на *видяните* действия. Театралността идва от свръхэффекта на метафоричните жестове, които оказват почти сценично въздействие. Чрез символика на дрехите са имплицирани събития от важен и сериозен порядък: «Помогнаха на бай Ганя да смъкне от плещите си агарянския ямурлук, наметна си той една белгийска мания...» Едва ли съществува друг текст в българската литература, който си позволява да види историята като преобличане, карнавал на символичните стойности, метафоризирани в маскарадни костюми.

След първото изречение дискурсът продължава да се развива във все нови и нови аспекти на удоволствието да виждаш или да бъдеш виждан. Читателят несъзнавано се оказва въввлечен в една *одисея на погледа*; едва ли ще бъде пресилено, ако кажем, че текстът създава свой идеален читател именно в пресечната точка на различните видове поглед и техните сложни взаимоотношения.

Удоволствието да гледаш е конституиращо по отношение на всички творби, създадени от А. Константинов. Както в «Бай Ганьо», така и в «До Чикаго и назад», във всички останали пътеписи и в немалък брой фейлетони можем да забележим специфичната хиперактивна роля на желание-

то за поглед. В случая с пътеписите то е най-успешно рационализирано като принцип на жанрово конструиране. «Бай Ганьо» обаче предлага несравнимо по-богата палитра на скопофиличното преживяване. Дори самооценката си дискурсът успява да изрази в зрителни категории. «И какво да видя? – затапяваме дъх, а той възкликва с нарцистичното удоволствие от добре изразен смисъл: «Картина!»

Превъзходната степен на своята представа за смешно дискурсът означава с «комедия»: напр. в гл. III разказвачите с готовност отстъпват реда си на Стойчо, защото той «умее да разказва таквизи к о м е д и и» (разредката е на автора). В българския културен живот през Възраждането понятието «комедия» навлиза чрез събитието спектакъл – зрелище или «позорище» – и текстът играе умело с историческите конотации на културния смисъл. Бай Ганьо също изразява своето отношение към света през погледа и неговата иманентна способност да оценява: «Я дай да я видя. Ц...ц...ц...! Гледай!»; «Истина ли казваш? Гледай!». Речта на героя изгражда пространство, в което дефилират онези метафорични значения, които българският език е успял да извлече от визуалния опит: «Я да видим тъй както съм легнал, мога ли изяде една круша»; «Все гледат да докопат нещо...» или «Ама ти си гледай кефа, хич да не те е еня». Имплицитният автор, най-сетне, не се стърпява и въздиша по невъзможността да увековечи погледа в ефект на спряното време: «Ех, де да имаше една минутна фотография!» и по-нататък отново: «... не ми оставаше, освен да съжалявам, че нямах фотографически апарат...»

Улавянето с поглед е симптоматичен начин, по който творбата въвежда своя главен герой в началото на нова част или при резки сюжетни обрати. Някакво събитие нарушава иманентната последователност в поведението на разказвача, той е принуден да потърси ориентация в новата обстановка и тогава, заедно с всички имплицитни участници в рецептивната структура на текста, *улавя* Бай Ганьо с поглед точно в момента на някаква оразличаваща го проява. В гл. III един от протагонистите на груповия дискурс седи в кафенето «у Мендля», пие чай и преглежда български вестници. *Чета си така*, увлякъл съм се: по едно време като кресна над ухото ми едно: «О-о-о! Добър ден!» – и една потна ръка сграбчи десницата ми. *Дигам си очите*: един широкоплещест, черноок, чернокос и даже чернокож господин...». Запознанството с Бай Ганьо е приключение за способността да виждаш, то става възможно в мигновено възникналото пространство между два типа поглед: «Чета си така... Дигам си очите». По аналогичен начин текстът въвежда героя още в първата страница: улисан в пьстротата на шумната Пещенска гара, разказвачът върши нещо много привично: «Пия си пиво и *зяпам*». Но идва «медлено един трен и, прдставете си, в един от вагоните, увиснал до половина на прозореца, *лъсна* бай Ганьо».

Текстът е уникален в способността си да използва играта на погледи като модел, за да изгражда повествователни ситуации. Символичният сюжет на творбата до голяма степен зависи от активността на условните погледи: тяхното възникване, срещане, разминаване и угасване. Даже събитията могат да бъдат изразявани с поглед; всъщност те най-често са събития (перипетии) на

умението да виждаш/да бъдеш виждан. Основните моменти на разказа са конструирани с един натрапчив хомологизъм, активността на символичните погледи винаги означава системата от преплетени аспекти на дискурсивния смисъл. Ще цитирам (със съкращения) сцената в операта – аналогична на множество други сцени: Бай Ганьо в банята, погребението на сестра му Марийка, посрещането на българския трен в Прага и пр.

*Тренът беше пълен. Бай Ганьовите бозави дрейки се хвърляха в очи като контраст с общия тъмен фон на костюмите... Тишина мъртва. Всички вперили очи на фантастично декорираната сцена. Аз се цах, че от дясната ми страна бай Ганьо нещо шава, пъшка, но не мога да си откъсна очите от сцената... В същия този момент зад гърба ми едно истерическо ха-ха-ха! разцепи въздуха. Обръщам се наляво – всичките редове зад мене се кискат и сочат нещо от дясната ми страна... Обръщам се към бай Ганя... Боже! Какво виждам! Бай Ганьо се съблякъл по ръкави и си разкопчал жилетката... Един от служителите го хванал с два пръста за ръкава и му прави с глава съвсем недвусмислени знакове... Бай Ганьо се облещил насреща му... Този именно бабаитски момент изтръгва истерическия смях у едно момиченце, което седеше зад нас, и този смях зарази целият театър. Картина! И представете си, господо, погледвам... към ложите – като че ме теглеше някой да погледна – и очите ми се срещат с устремените към мен очи на цяло едно познато немско семейство... и, в техните очи прочетох искрено съжаление...*

Трудно е да се преброи даже колко точно погледа се кръстосват, за да се появи разказът. Във всеки случай смисълът (и удоволствието) на текста се изразяват в тях и стават комуникативни чрез тях. Символичното виждане на читателя се превръща в импулсивна градация на задоволени воайористични потребности. Удоволствието да гледаш е постигнато в неговите пределни стойности и това най-сетне поражда у всички (имплицитен автор, разказвач, маргинални герои, читател) конвулсивен изблик на смях.

И в този момент, когато всички споделят смеха от удоволствието, че виждат, какво прави самият бай Ганьо?

Той не обича да гледа, това вече знаем от собствения си дискурсивен опит. Поканят ли го да се разходи, да опознае – *да види* – някакъв чужд град, бай Ганьо пуска равнодушно по някое «А тъй ли е?» «Знам аз» или пък направо отказва с неопровержима аргументация: «Какво ще ѝ гледам на Вената, град като град, хора, къщи, салтанати». Но нима това означава, че героят няма *своите* радости на погледа? – Ни най-малко, обаче тези радости идват по друг начин и от задоволяването на други желания.

Нека се пренесем за миг в Прага, където е пристигнал трен с българи за световното изложение. Любезните домакини са разпратили гостите по квартири. Ние ще последваме разказвача, който любезно ни кани: «Да се пренесем с вас за една минута в нашата стая (не бойте се, госпожо)». Не ни е минавало през ума, че има нещо, от което да се боим в «голямата стая на четворица» мъже, обаче текстът има нужда да въведе по някакъв начин своето усещане за еротичност на ситуацията и си създава идеален (патриархален) читател от женски род.

Само четири реда по-надолу разбираме, че този идеален възприемател/отражател на дискурсивното преживяване е не просто жена, но жена, която *може и обича да гледа*.

*Слугинята, която ни шеташе, Анушка... обърна се внезапно към мене и сконфузено ме попита, като указваше с очи към насреещните прозорци:*

*– Prosim vas, paneq je ten pan tdke Bulhar... Jak je on cernu... Ha-ha-ha-ha!*

*Погледвам по указаното направление и какво да видя? Бай Ганьо при отворени прозорци, без да спусне завесите или жалюзите, освободил се от горните си дрехи и в момента, когато аз погледнах, той се хилеше на нашата слугиня и гладеше влакнатите си гърди, види се, с туй искаше да я плени.*

Без съмнение, удоволствието, което изпитва героят, има екхибиционистичен характер. Бай Ганьо превръща своето тяло в обект на другите погледи – предмет на разглеждане, учудване, харесване или страх, дори отвращение, все психични означаващи на сексуално желание. Стремежът му да бъде видян е напълно целенасочен; бай Ганьо системно полага усилия да подчертае привлекателността на своето тяло. При всеки удобен случай той разголява по-косматите части (гърдите или краката си), не се отказва да «плени чешките дами» и взема предварително «всевъзможни мерки да се яви във всички си блясък». Способен е с часове да седи в берберницата, където ще иска да го подстрижат едновременно като италиански крал и Наполеон III. Очевидно, чрез външността той се стреми към идентификация с фигури на властта; тялото за него е означаващо на политическа сила. Да бъде видян – за бай Ганьо е равностойно на това *да бъде*, да съществува, да присъства върху сцената на социални значения и да ги манипулира с присъствието си. Видимостта (на тялото) означава власт; невидимостта имплицира маргиналност, обществена незначителност.

Към видимостта героят се стреми с всякакви средства: дрехи (събличане-преобличане), слово (да се подпишеш в книга за гости или да издаваш вестник), натрапчиво поведение. Общото между дрехи, слово и структури на поведение е в способността им *да означават* социалните норми; те са знаци на желанието за власт и могат да бъдат свободно разменяни/притежавани в пространството на Символичния ред. Бай Ганьо умело играе със символичните стойности – *но* според иманентната логика на друг ред: Въображаемия или предЕдиповия. Неадекватността в неговото поведение идва от усещането за нарцистично (детско) всемогъщество на желанията; характерът на героя е структуриран върху вярата (имплицитна у всеки човек), че предсоциалните желания могат да отменят социалните норми. За екхибициониста няма значение дали действията му предизвикват харесване или обратното – страх и отблъскване – у субекта на погледа; важното е да привлече погледа, *да бъде видян*, а приятното изживяване той сам структурира у и за себе си – не по Закона на реалността, естествено, а според Принципа на удоволствието.

Всемогъществото на погледа е политическа сила в света на екхибиционистичното преживяване, то изразява самата власт и същевременно дава всички удоволствия от нейното притежаване. В своите нарцистични желания бай Ганьо манипулира света чрез способността/неспособността да виждаш (да бъдеш виждан). Достатъчно е да се обърне встрани или да се

загърби върху дисагите си – и светът престава да съществува за него; въображаемата невидимост има силата на магическо действие. Еротичните си желания героят изразява почти винаги в категории на зрительно усвояване и чрез вариации на погледа впива «маслени» очи, извърта ги, блещи ги страшно... Погледът е причина, достатъчна да породи действие само по себе си – и бай Ганьо командва музиката с очите си: мигне веднъж, циганите започват любовна песен; намръщи се – сменят на «Зелен листец»...

Така разбираме, че героят е структуриран по-сложно, отколкото ни изглеждаше в самото начало, у него наистина преобладава желанието да бъде гледан, но в същото време той умее да бъде и носител/субект на погледа. Изобщо, за текста са характерни амбивалентните психични структури: дискурсивното преживяване показва натрапчивата нагласа да съществува в действияния аспект на възможните инстинктивни превръщания.

Лаура Малвей в едно много известно изследване върху кинематографичната повествователност пише за «три различни погледа, свързани с киното: този на камерата, която записва бъдещото екранно събитие, този на публиката, която гледа крайния създаден продукт, и този, който насочват един към друг героите от сюжета според възможностите на филмовата илюзия».(6) Подобно разпределение е класически просто и приложимо към всяко повествователно литературно произведение: камерата ще бъде (имплицитният) автор, публиката – читателите на текста, а героите си остават герои навсякъде. В «Бай Ганьо» обаче системата на гледане е структурирана доста по-сложно. Най-напред читателят вижда протагонистите на разказването, събрани на групичка; след малко той вече гледа героя с очите на разказвачите÷ по пътя на идентификация с него пък бива гледан от разказвачите; и най-сетне се оказва наблюдаван от себе си (като читател). Могат да се открият още аспекти на визуалните отношения, по-важна в случая е сложността на комуникативната схема. Тя ни подсказва да се върнем назад, към най-ранните стадии на психичен живот – там, където амбивалентността е първична, защото идва от синкретизма на исторически неразвитите душевни структури на индивида.

Нека да тръгнем още веднъж от желанието на текста да генерира раздвоени в цялостта си норми на естетическо съ-преживяване. Един път възприемането налага идентификация с колективния глас на дискурса (парадоксално структуриран като виждащ глас). Почти синхронно се поражда потребност от идентификация с протагониста на действието (негативните морални импликации практически нямат значение в този несъзнаван процес). Така читателят поема в един и същи текст по два много различни пътя към удовлетвие от него. В първия случай той гледа чрез всемогъщото слово, съблича героя (и сюжетните ситуации) с поглед, разголява душата му, чете я в контекста на своите актуални представи за културни и нравствени норми. Във втория случай той получава усещането за социална видимост, удовлетвие да привлича погледа, да го задържа върху своето символично тяло, да възбужда интерес и нюанси на емоционалното виждане.

Читателят гледа и бива гледан – задоволени са две първични нагонни потребности и то в общността на тяхната привидна противоречивост. Амбива-

лентността, изведена в принцип на дискурсивното преживяване, чрез/в което се проявява нагонът, отключва вратата за естествената нагласа към генетичен регрес в неговото задоволяване. Удоволствието неусетно се плъзга към най-ранния, автоеротичен (и безпрецедентно силен) стадий на своето съществуване: гледането-показване, удоволствието да гледаш своето собствено тяло. Щом читателят-бай Ганьо излага себе си като обект на погледа и същевременно успява да бъде субект на погледа-слово-разказване, това естествено води до блажена регресия към автоеротичния стадий на инстинкта за гледане. Така преживяването на текста попада в пространството на първичния нарцисизъм. «Предстадият на нагона към гледане, през който обект на този нагон е собственото тяло, спада към нарцисизма, представлява нарциситично образуване...». «В самото начало на душевния живот аза е овладян от нагони и отчасти е способен да ги задоволява върху самия себе си. Това състояние наричаме нарцисизъм, а тази възможност за задоволяване – автоеротична.»(7)

Подобна трансгресия към самото начало на едно удоволствие в нарциситичната структура на индивида е невъзможна под контрола на реалността. Сложният механизъм на Аза ще задейства различните способности на защита. В текста обаче предсимволичното слово успява да прелъсти Едип,(8) нарциситичните желания създават своя парадоксална знаковост – «семиотика на афектите». Подривни стратегии на идентификация заобикалят самия Принцип на реалността, а това вече само по себе си поражда още едно удоволствие за читателя: удоволствието от *измамената реалност или удоволствието да измамиш реалността-в-себе си.*

### *Удоволствието от вица*

Стигнахме до наблюдението, че «Бай Ганьо» представлява дискурсивен механизъм, в който Принципът на удоволствието заобикаля преградите на социалната (само)цензура в степен, която поражда изблици от катартичен смях. Текстът дава възможност на всеки, попаднал адекватно в неговото комуникативно пространство, да «види» у себе си желания, старателно потискани от нормите за «цивилизованост» и «нормалност». Как обаче се получава така, че в края на всяка повествователна ситуация и особено в края на цялата първа част читателят не усеща бремето на вина от собствената си трансгресивност?

Ясно е, че няма смисъл да търсим отговора като принадлежност към досегашната си представа за текста – някакъв вид подправка в повествователната рецепта; ще се постараем да го открием функционално, в динамиката на механизмите за разказване.

Гласът, който вижда/разказва, по правило е лишен от портретни черти в неговата симптоматична групов анонимност. Един път обаче дискурсът ни позволява да го зърнем за малко – като моментна снимка, *отвън*. Това става в началото на VII глава. Бай Ганьо влиза в Narodny Kavarna и се опитва да обясни на келнера, че търси българските студенти. Разнася се дружен смях. «Бай Ганьо се обърна и позна своите *черноокички, чернокошички, сгушени съотечественици.*»

Назоваващото самоопределяне – със своите умалителни форми, с трогателната национална идентификация, с експресивността на «сгушени» – имплицира усещане за различност, отделеност от културните ценности на европейските нации и преди всичко – комплекс за неадекватност и оттам – малоценност. Наистина, това, което най-силно поражда груповостта в образа на студентите-разказвачи, е идентичното отношение към събитието бай Ганьо, еднаквите реакции на преживяване: неизменният срам, чувството за вина, желанието да потънеш в земята (защото не заслужаваш социална видимост). Дискурсът щедро изобразява физиологичните аспекти на това преживяване: «Една усмивка беше замръзнала на конвулсивно треперящите ми уста и като че ми се искаше хем да се изсмея, хем да заплача, хем да се проваля вдън земя!». Или при посрещането на «ческата» граница: «Кръв се хвърля в главата ми от срам, като си спомня поведението, което ний държахме при тая първа среща... Да се стопиш! Понякога срамът изгаря в самоирония: «с бяла(по нашенски бяла) риза», друг път заглъхва във въздишка на съжаление: «Съотечественик, трябва да му служи.»

Изглежда така, сякаш емоционалната структура на текста не познава междинните състояния, тя е в постоянен процес на преход от самонадеяна, безпардонна простачина към малоценност, срам и вина. Двата типа емоции са ясно разпределени в контрастни характеристики на двойката сюжетни герои. Получава се интересен психоефект от механизма на двойна идентификация. В един начален момент читателят-бай Ганьо е субект на трансгресивното действие, той престъпва нормите на цивилизованост и нормалност, инвестира свободно регресивни желания в действителността към себе си, отиграва ги и получава пълното удоволствие от (символично) задоволяване на своите инстинктивни потребности. В следващия момент на афективната сцена застава читателят-разказвач. Той осъзнава трансгресивността на извършеното, почти ритуално оплаква потъпканата забрана, посипва главата си с пепел от комплекса за малоценност, разкайва се, обвинява се, самоосмива се. И си прощава. Отмива чувството на вина. Освободен, забравя за станалото. След това отново идва ред на читателя-бай Ганьо... И така нататък, кръгът се повтаря множество пъти. Двойният герой – или двойката герои – създават ефективен механизъм за отреагиране на чувството за вина, при това след като «престъплението» е консумиран (въображаем) факт.

Принципът на амбивалентното преживяване е специфично характерен за «Бай Ганьо», но той ни е бил познат и преди да сме чели книгата на Щастливеца (а в току-що открития смисъл на дискурсивна комуникативност на практика всеки читател става щастливец от невероятната свобода, която текстът му дава). Използвали сме го често, но не така системно, във всекидневния си живот: винаги, когато сме слушали или разказвали вицове.

Вицът представлява фолклорна реч, която може да съществува единствено чрез забраните в обществото. Свят без забрани не би имал вицове. Достатъчно е понякога да познаваме моралните норми на едно време, за да предположим как ще изглеждат в него основните теми на вицов дискурс. Когато, в резултат на социални промени, някаква забрана престане да бъде актуална, бързо пресъхва удоволствието от нейното символично

нарушаване и тогава един цял кръг от сюжети изчезва, лишен от основанието да съществува.

Дълбоко в основата си обаче вицът има няколко постоянни теми – не изчерпаем източник на потребността от него. Те изразяват борбата между Принципа на удоволствието и Принципа на реалността. Както знаем, най-силните удоволствия са най-ранни, те предхождат момента на социализиране/нормализиране – както във филогенетичен, така и в онотогенетичен аспект. Индивидът успява да ги забрави, да ги потисне и тогава става индивидуалност, по същия начин групата хора постига цивилизацията и обществото. Но желанията за повторение на вече познатите удоволствия не са в състояние да изчезнат. Те водят несъзнаван живот на безброй трансформации, деформации, измествания, симптоми... И са винаги там – в несъзнаваното, готови да изплуват, да разрушат крепостта на Символичния ред. Всяко общество, във всяка епоха, независимо от историческата специфика на неговите качества и потребности, е *принудено* да ги подлага на забрана, да ги изтласква, да ги преобразува – ако иска изобщо да съществува. Именно тези желаниа, които имат по правило деструктивен и агресивен характер, раждат се пряко от базисни, инстинктивни потребности и са наситени с невъзможната (райска) привлекателност на първичния нарцисизъм, представляват имплицитните теми на всеки виц, на много литературни произведения, а в нашия случай – на «Бай Ганьо». Неслучайно рецептивната реакция спрямо вицовете и «Бай Ганьо» е толкова обща: катартичен смях като физиологичен израз на удоволствието от нарушената/опроствена забрана.

«Бай Ганьо» е текст, изграден върху жанровата стратегия на поредица от наративни структури с анекдотичен (вицов) характер. Именно способността да поражда еднакъв тип удоволствие с повторението на общи мотиви и разказвателни техники определя свързаността на отделните, иначе хаотично (не)подредени, части на текста. Нещо повече: тази способност остава в подсъзнанието (паметта) на читателя и след края на конкретния прочит, почти независима от дискурса-родител; тук тя се свързва със спомена за удоволствието от други вицове и започва сама да задоволява потребността от себе си (както е с произвеждането на сънища: важен е усвоеният механизъм за репродукция на сравнително малък брой основни мотиви). Така се появява отворен цикъл от анекдотични вариации върху темата *Бай Ганьо*, специфични според различните категории читатели и социални потребности.

Не искам да кажа, че цялата книга «Бай Ганьо», всяка глава в нея или даже всяка повествователна ситуация представляват задължително по един виц. По-скоро отделни елементи на текста, най-вече събития на сюжета, лингвистични ситуации, дори фрази, могат да притежават разказвателност и психоструктура на вицове и следователно – да пораждаат «вицов» ефект у читателя. Разбира се, аналогията има различни, взаимнодопълващи се аспекти, някои от които ще направя опит да обобщя.

1. Както вицовете, така и «Бай Ганьо» притежават символичен психосюжет, разположен изцяло в пространството на първичните удоволствия.

Многобройните експлицитни значения: политически, идеологически, нравствени и т.н. и в двата случая представляват видимата надстройка на скрития смисъл, онова, което привлича и също така – измамва съзнанието. Достатъчно е да систематизираме бегло основните теми на по-късните вицове за Бай Ганьо, родени от (спомена за) удоволствията на текста. Изобилстват ситуации на ядене, агресивност, самонадеяност, тоалетни проблеми: всички те идват от областта на предЕдипови, предгенитални желаниа и са свързани с изтласкани състояния на автоеротичното тяло или с нарцистичното чувство за всемогъщество.

2. Наративната ситуация в двата случая е натрапчиво хомологична. Вицът, споменахме, съществува като обмен на устна реч между индивиди от някаква група. Точно такъв тип (условна, дискурсивна) комуникативност характеризира причината да възникне «Бай Ганьо». Текстът се самоопределя чрез желанието да представлява устна размяна на анекдоти между твърде подобни един на друг разказвачи. Във веригата от фиктивни събития «разказвателната» ситуация става модел на разказване; нейната повторимост до голяма степен крепи трудното сюжетно единство. След изчерпване на условните дискурсивни възможности речта на *бай Ганьо* проявява невероятна жизнеспособност. Показвайки ясно корените и причините за своето съществуване, тя изминава прехода от условен свят към фолклорна действителност, превръща се от психична реалност в реалност на психиката. Така книгата остава само един от начините, по които желанието за вицове поражда модели на способността за разказване.

3. Типът комуникативност между основните герои в текста (групов разказвач – обект на речта му), от една страна, и между текст и читател, от друга страна, носи доминиращи характеристики на общуването чрез вицове. Най-общо, моделът може да бъде представен като *приятно насилие*. Така както групата разказвачи манипулира в речта си образа на отсъстващия, безгласен/безсилен герой, вицът не търси позволение от слушателя, когато атакува експлозивно нормите на реда в него. Слушаният е принуден да се идентифицира със самата трансгресивна същност на вица, ако иска да получи удоволствието от него, а у всеки човек съществува една част от психичната цялост, която е готова да заплати удоволствието си с антисоциални импулси.

Едновременно с това, вицът е способен да превърне слушателя си в насилиник. Смехът, породен от него, съдържа винаги елементи на познавателно превъзходство, на радостта да завладееш, да изтръгнеш от речта нейния скрит смисъл. Неслучайно смехът избухва, едва когато се появи някаква метафорична фраза, дума със скрито значение, игра с думи, алюзия – изобщо, изпитания на езика, които изискват досетливост и пораждат за миг напрежение у слушателя.

Амбивалентност характеризира и преживяването на този, който разказва вицове. Най-малкото, той е принуден да раздели несъзнавано социалните от предсоциалните, импулсивно агресивни аспекти на своята психика. Удоволствието атакува реда и го превзема в мига, когато започне разказването. Така вицът (както и речта на групата в «Бай Ганьо») е двойствен,

садистично-мазохистичен. Той е желано насилие върху социалния ред в индивида.

4. Вицът е трансгресивна активност за всички, които общуват чрез него. Той създава мигновено пространство на забраненото действие, подарява удоволствието да бъдеш негов субект и след това изгаря породеното усещане за вина в смеха, който тук, освен всичко друго, представлява неосъзнато умение за оценка, разбираш поглед към (удоволствието от) слабостта. Аналогична ситуация на невинна виновност създава механизмът на двойна идентификация в «Бай Ганьо». За редуването на «престъпление» и разкаяние в него вече стана въпрос в началото на тази глава.

5. Амбивалентността на символичен екхибиционистично-скопофиличен модел поражда в значителна степен удоволствието от вица. В анекдотичната реч субектът разказва/показва душата си: превръща в социализирана видимост желанията, чрез които текстът веднъж е влял душата му в нейните регресивни потребности, принудил го е да го запомни и да стане негов изразител/носител. Към своя слушател обаче вицът умее да бъде *агресивно* скопофиличен, защото го принуждава да покаже в смеха от приятното изживяване дълбоко скритите си желания. Няма съмнение, че свитият, скромен човечец, който се смее от сърце на агресивни (цинични или политически например) вицове, в този момент се идентифицира с удоволствието да бъде субект на действията, които сам си е забранил.

Двойният – екхибиционистично-скопофиличен – модел функционира безотказно и в огледално обратен ред. На слушателя той подарява радостта да гледа чуждата артистична игра, а човек, от друга страна, не може да бъде добър артист, ако не обича да се показва, нито добър зрител – ако не умее да гледа.

Между идеалния зрител на представление и опитния слушател на вицове съществува една много важна прилика: и двамата поглъщат действителността пред себе си, инкорпорират образите/речта в интимно психическо преживяване. Затова можем да кажем, че слушането на вицове е вид символично орална активност – поглъщане на един чужд дискурс и удоволствие от усвояването му като част от собственото си (психическо) тяло. Всъщност този аспект на отношение към езика съществува (в различна степен, чиято сила е правопрпорционална на удоволствието от чуждата реч) във всяка ситуация на лингвистична комуникативност. Неслучайно езикът сам си е изковал метафоричната фраза «поглъщам знания (умения, информация)». Ю. Кръстев също пише за оралните аспекти на лингвистично общуване, при това, симптоматично – в една глава върху проблеми на дискурсивния нарцисизъм. «Инкорпориращата и интроспектираща функции на оралността представляват важен субстрат на това, което съставя човешката същност – езика. Когато обектът, който аз инкорпорирам, е речта на някой друг – тогава аз се обвързвам с другия в процес на първично сливане, привързване, единение... (Езикът) дава възможност на човек да си припомни радостите на дъвчене, поглъщане, хранене... с думи.»

Но изречем ли само фразата «дъвчене, поглъщане, хранене.» какво друго ще си представим, ако не онази незабравима картина, в която бай Ганьо

седи на чуждата маса, дроби чушки в супата, затиска с вино залък след залък и между хапките успява да промърмори: «Това какво е, супа ли е? А, аз обичам супа. Чорбата е турско ядене. И ний сега повече супа ядем.»

### Светът, този вкусен обяд

Бай Ганьо не обича да гледа. Пък и защо? – малко ли ги е гледал таквизи... Той не обича да се разхожда из чуждите градове, да изучава чуждите нрави, да преглежда чуждите вестници... Но всичко това още не означава, че Бай Ганьо не обича да общува с градовете и хората. Напротив. Бай Ганьо е човек много общителен, той умее да проявява изключителен интерес към света, в който попада, само че упорито проявява общителността по свой, различен – байгановски – начин.

### Бай Ганьо общува със света, поглъщайки го

На прехода между XIX и XX век Фройд изгражда основите на психоаналитичната концепция за сексуалността върху представата за динамично развитие на човешката психика. Той открива три стадия на «либидна организация», два от които предхождат представата за «нормална» или генитална ориентация. Всеки стадий той нарича по името на обекта, към който се стреми някакъв частичен нагон. Първият етап от предгенитална сексуална организация получава заплашителното название «канибалски», смекчено и сциентизирано в понятието «орален». Сексуалната дейност тук още не е обособена от приемане на храна, не съществуват диференцирани емоционални потребности, обектите стават реални чрез нарцистична коенестезия, всички удоволствия се преплитат в общ стремеж да се погълне техния източник и така да се удовлетвори в максимална степен самата необходимост от удоволствие.

Оралното желание с пълно право може да бъде наречено амбивалентно в неговото отношение към външния свят. Любовта-поглъщане не предполага друго желание освен желанието на поглъщания субект.» Тя е съвсем индиферентна към възможността да съществуват независими обекти, външни спрямо собствения живот. Инкорпорирането на обекта е израз на неговото харесване (на любовта към него), без това изобщо да има предвид факта, че другото тяло престава да съществува – разкъсано, разрушено, трансформирано в част от тялото на субекта.(9)

Въпреки деструктивния резултат обаче, не можем да характеризираме оралния порив с представата за садизъм. Садизмът е целенасочено желание да се причини болка на чуждото тяло, за да се постигне приятен ефект от идентификация с неговото страдание. Оралността изобщо не предполага идеята за преживяване извън синкретичния свят на поглъщания субект. Реалността отвън не представлява никакъв интерес за него – тя *става* реалност единствено в момента, когато бива инкорпорирана-унищожавана и то като източник на удоволствие.

Оралното «отношение» към обекта е тясно свързано с най-ранния вид

идентификация, на който е способен човешкият индивид, преди още да притежава структура на Аза. Поглъщайки харесвания «предмет», той в действителност се стреми да стане самото онова привлекателно качество, което е породило желание за поглъщане-притежание. Тази архаична идентификация, в която тялото инкорпорира обекта, за да стане като него, поражда магическото вярване, специфично за много примитивни народи, че човек е това, което яде. Отъждествяването на индивида с неговата храна запазва спомени от своята ирационална, първична сила даже в живота на развитите съвременни общества. Тясно свързан с него е импулсът за притежание, където *имам* означава, че съм, а собствеността е способна да породи автоеротични тръпки на удоволствие. Натрупването (на вещи, хора или отношения) и желанието за него не биха могли да съществуват без опората на архаичния инстинкт да се поглъща/превърща света в собствено тяло.

Примитивната идентификация (интроекция на обекти) е била много важна част от живота на ранните хора и е оставила дълбоки следи в митологичното мислене на човечеството. Фройд цитира Робъртсън Смит, който в своята книга «Роднински и брачни връзки» (1885) описва разпространения ритуал на колективно ядене сред членовете на някаква група като символично установяване на обединителни отношения чрез усвояването (поглъщането) на обща материя. Ако свържем двата аспекта на архаичната логика: инкорпорирането на обекти като идентификация с техните качества, от една страна, и пораждането на социални връзки чрез ритуално споделяне на храната, от друга, в обща идея, ще успеем да видим дълбокия символичен смисъл на множество привидно «битови» ситуации, с каквито изобилства всеки митологичен и фолклорен дискурс.

Да си припомним Библията, която често идеологизира смисъла на споделеното ядене, но в действителност разчита на способността му да бъде имплицитна магическа практика. Още в първите страници първите хора поглъщат злото и стават зли: трябва да изминат множество библейски столетия, преди хората да погълнат тялото и кръвта на божия син, за да си възвърнат рая на своята погубена доброта и невинност. Ритуалната практика на колективното ядене като идентификация с (поглъщане на) трансцендентен обект и едновременно с това взаимна (социална) съ-идентификация безспорно кулминира в Новия завет. «Аз съм виното и хлябът», неведнъж казва Христос и сам провокира празници на ритуално споделена храна-божия милост-тяло, като умножава с магически акт виното, рибата, хляба до метафора на безкрайната апокалиптична любов.

Оттук тръгва каноничният обряд на причастието: поглъщайки символичното тяло и кръвта на своя бог, хората се пречистват, но също така съпричастяват към него и помежду си. Великденското агне е само метонимия на тържествуващия-възкръсващ божи агнец; магическата практика се проявява с пълна сила тогава, когато християнско-юдейски представи се наслагват върху езически ритуали, особено на сватби, кръщавания, именни и рождени празници; само тя е способна да обясни онази енигматична традиция, в която скръбта по скъп покойник се споделя/изяжда от всички опечалени на общата маса.

Няма съмнение, че яденето представлява за бай Ганьо удоволствие, от-

ношение към света и наред с това – начин да прояви желание или нежелание за общуване. Ако се замислим, ще открием, че даже речникът му, и особено най-експресивните изрази в него, представляват метафорични структури, където психически и социални категории са означени с орални процеси из човешката физиологична активност. «Аз знаещ, не си поплювам» – казва героят, за да изрази решителност. «Защо ще си даваме паричките на немците, и у нас има кой да ги яде» – философията скъперникът със завидна и трайна логика. «Ти не гледай, че са такива мазни» – предупреждава той друг път с екзистенциалния опит на 500 робски години.

Наблюденията на бай Ганьо върху политическата история могат да бъдат неочаквано точни. Според него чехите заслужават похвала: «Пипат синковците... Ама всичкото на – филе. Те работят, пък немецът го яде.»

Междучелността на общуване и взаимната (социална) идентификация бай Ганьо определено възприема през метафората на споделена трапеза. Още с влизането си в къщата на Иречек той успява да обобожди политическите връзки на един бивш министър-чужденец с българския народ: «Ваша милост, казва се, ако не от мойта – от българска софра се сте яли.» И бай Ганьо без колебание проявява желание да общува и опознава непознатата чужда традиция – разбира се, в кухнята и главно край масата на любезните домакини.

С храната и с превратностите на нейното поглъщане са свързани най-големите, истинските удоволствия на героя, на текста и на читателя. Първият живее, за да яде от света, в който пътува; вторият съществува чрез превръщанията на света в храна за героя, третият получава «сготвен» свят и поглъща гозбите на езика. Преди да потърсим символичните измерения на желанието за ядене, да погледнем (защото бай Ганьо обича да бъде гледан, когато се храни) отблизо живописната картина, в която текстът възпроизвежда с нескривано удоволствие удоволствията на хранещото се тяло.

*Как мислите, дали има бай Ганьо апетит? Надали толкова лимонов сок изтече в чинията, колкото слюнки преглътна бай Ганьо. И вино донесоха. Почна се вечерята.*

*Карлсбад и не зная още какъв си бад препоръчват ескулапите на страдающите от катар в стомаха. Я да земат тези страдаещи за ухото, че да ги сложат на трапезата пред бай Ганя, па нека стомасите им бъдат развалени повече и от ючбунарските улици... ще видите какъв ефект ще им произведе зрелището!... Яде бай Ганьо, брей, не се шегува, яде, та ушите му плющат! Всичките органи на тялото му са в движение, и зъбите, езикът, и ност на първо място. Ето де съзнава човек бледността и бедността на езика! А с какви думи, с какви междуметия, с какви препинателни знакове, най-сетне с какви музикални ноти е възможно да се изобразят тия мляскания, грукания, смъркания, тракания, цъкания, смукания, които като град се сипят от бай Ганя!...*

*Блазе на стопанките!*

Тази картина може да бъде наречена комедия от гледна точка на имплицитния морален смисъл, симфония – поради съчетаването на множество характерни звуци, катарзис – в строгия смисъл на представата за кульминаращо/облекчаващо преживяване, но всички определения се пресичат

в думата «зрелище» – същата, с която текстът винаги досега назоваваше удоволствието от себе си. Разбираме, че съществува някакво по-дълбоко равнище на символичния смисъл, където желанията да гледаш и да поглъщаш, да бъдеш гледан или поглъщан с очи са равностойни аспекти на нарцистично предЕдипово преживяване. Там храната не е част от (избора на) света, а *самият свят*, така както психиката не регулира потребностите на тялото, а тялото изразява потребностите от психичен живот.

Бай Ганьо поглъща не само храната, която стига до него; храната в този случай е означаващо на неговото желание да общува, като интроектира реалността в психични структури с харесвани качества. По същия начин героят поема градовете, жените, българските студенти, впечатленията от непознатия свят: всичко потъва в това дъвчецо, смучецо, стържецо тяло, за да стане хомогенна и неизменна част от него. (Даже «нормалното» сексуално желание попада в плен на регресивните нарцистични визии. Бай Ганьо харесва женското тяло в перспективата на (възможното му) приятно поглъщане: «Лъскава, дявол да я земе!» – извиква той и «впива маслени очи», за да изсмуче сока на женската привлекателност. Фактически никой не очаква от героя да *преживее* еротичното приключение, докато «преживявам» включва аспекти на психична промяна. Текстът е успял някак си да внуши на своя читател усещането, че сексуалната агресия в този случай има за цел само един специфичен тип удоволствие: удоволствието да *завладееш* обекта с визуално привлекателни качества, да поемеш в себе си женското тяло като *источника на твоето собствено* еротично желание.

Жените, както парите, дрехите, храната – в сигнификативното пространство на текста – изразяват многобройните форми, в които може да бъде поглъщан светът. Те, от друга страна, попадат изцяло в символичните измерения на онзи знак, който дискурсът постига като метафора на света -за поглъщане – *келепира*. Келепир е всичко онова, което може да бъде притежавано според Принципа на удоволствието: без усилие, без еволюция, без адаптация към реалността. Келепирът заобикаля необходимостта да изграждаш структури на Аза, да проектираш желанията си в идеални обекти и след това уморително да кретаеш по пътя на психическото развитие. Той намира най-краткото разстояние между инстинкта и неговото задоволяване, създава свят на нарцистичното всемогъщество, в който желанията са истинската – магическата – действителност.

«Ударил си келепира» е точният механизъм на еротично (само)задоволяване в текста- «Като има келепир, и бай ти Ганьо знай да обича» – обявява героят и се втурва да хване «къравото» – «я някое угощенийце, я някоя разходка на тяхна сметка». Къравото е означаващо, което дискурсът предлага понякога като метонимичен заместител на «келепира». То изяснява обаче в допълнителна степен една важна страна от символичния смисъл: светът, обект за поглъщане, е виждан, без сам да умее да вижда. Единствено нарцистичният субект обладава силата на погледа-пожелание-притежание. Слепият свят не знае да се съпротивлява, той съществува, за да предлага на тялото един огромен, безкраен празник в градината на нарцистичните автоеротични удоволствия.

Вече се убедихме, че бай Ганьо и «Бай Ганьо» умеят да си служат със символика на човешката физиология, за да изразят далече по-сложни явления от морално, социално и политическо естество. Състояния и процеси на тялото кодират амбивалентни наблюдения, обобщения и оценъчни характеристики, които дискурът постига с развитието на иманентна логика. Особено внимание заслужава неговата специфична нагласа да свързва (привидно) несъвместими категории на културното мислене, «безразсъдно» и бързо да скача над пропастта, която дели ниското от високото, живота на тялото от живота на идеите, физиологията от идеологията. (И) в този смисъл текстът притежава изключителната способност да поражда значения, подривни спрямо традиционните представи за «нормалност» и «ред».

Да се върнем отново към онзи момент, в който бай Ганьо влиза у Иречек и си изпросва обяд, като се идентифицира национално: българин, един от онези, «на чиято софра се е ял» министър-чужденец. Тази стратегия на самосъзнаване като колективен човек чрез принадлежността към някаква обща трапеза – споделеното ядене означава психическа и етническа връзка – е много характерно в поведението на бай Ганьо. Вече достигнал до масата, той продължава да я развива в нови значения и тактически варианти. «Чорбата е турско ядене... Ние сега все супа ядем» – казва героят, като очевидно противопоставя две големи категории на културна и етническа ориентация. Европейската идентичност (осъзната и неизбежна според разума перспектива) идва да замени традицията на ориенталско (регресивно) блаженство. Всъщност бай Ганьо изобщо не харесва блудкавата за него супа: цивилизация. Удоволствията на тялото му намират храна в онази друга среда, която в своя културен аспект символизира всичко отминало – желана и невъзможна поради историческото развитие на индивида и нацията. Следващото изречение вече постига в пълна степен скрития смисъл на регресивността като национална идентификация: «...нали знайте, България мила майка не може без лютичко...» Тук има всичко: копнеж за връщане към ранното (психическо) детство, носталгия по нарцистичното всемогъщество, спомен за майчиното тяло – блажена родина...

С националната идентичност като физиологично явление се срещаме и в задуш(ев)ната атмосфера на всички хотели, ресторанти и кафенета, из които се появява бай Ганьо. Защото той, «дето ходи, носи със себе си своя атмосфера, свои нрави и обичаи, среща все свои хора... Отиде ли във Вена, той ще се спре в хотел Лондон, там е също така задушено, също мирише на кухня и на сернисти водород, както у дома му...» Друг път «ще влезе в гръцкото кафене, което е също тъй нечисто и задушено, както са и нашите кафенета».

Оралните метафори, които срещаме до този момент, тук естествено преминават в образност с имплицитен анален характер. Двете фази на предгениталното удоволствие са близо една до друга и лесно разменят както физиологични състояния, така и символични значения. Ще бъде баналност, ако припомня до каква степен късните вицове, родени от тялото на Алековия дискурс, разчитат именно на аналната метафорика, за да изразят

актуални психични и социални значения. Можем само да споменем, че именно символиката с анален характер е изключително подходяща, за да изрази/внуши агресивни желания. Тази нейна особеност намира всестранна употреба в част от циничните и политическите вицове, а също така – в памфлетната политическа лексика. Аналогично на вицовете, а и в текста националната принадлежност често, симптоматично често, само че *винаги* рационализирана в негативен морален аспект, е означавана с физиологични аспекти на аналния опит.

Да си спомним «триумфалното» шествие на българския трен, който вози ентузиазирани посетители на Пражкото изложение. Пътниците на капват с лой прозорците, за да закрепят свещи. «Това беше първото побългаряване на новите вагони. Второто побългаряване се извърши още в първата нощ: всичките клозети (извинете, господа) се превърнаха в клоаки.» Скоро след това се появява и нова версия на националното знаме: «проточиха се възжета и се простряха недотам изпраните гащички; те заменяваха флаговете, с които трябваше да украсим нашия трен, вместо трикоълор – бяло, зелено и червено, у нас лъщяха на слънцето множество двуко̀лори – бяло и жълто.» Самият бай Ганьо умее да бъде репрезентативен на груповата национална принадлежност по съвсем недвусмислен начин. Когато стотици очи са вперени в него на пограничната станция и десетки женски ръце му протягат букети – на него, единствения българин, слязъл от влака, той «се появи, като закопчаваше не съвсем грациозно една част от тоалета си... пак се изкашля, изсекна се с пръсти и се покачи във вагона». Националната принадлежност като белег на оразличеност в чужда среща, изразена с анални акценти, ще срещаме нееднократно нататък в текста: бай Ганьо се проявява като *български* милионер и търси със знаци «онова място»; бай Ганьо се самолокализира в Прага чрез «адреса», на който пише: «Тук е запретиено да се...», и т.н.

Разбира се, разказвачите представят тези и всички подобни ситуации с необходимата доза благоприличие, надсмешка и дистанцираност, достатъчна, за да осигури на читателя спокойствието на съзнавано нравствено превъзходство. Но ние вече знаем, че самите разказвачи не се колебаят да споделят помежду си удоволствието от груповостта, което ги прави подвластни на нарцистичното преживяване. Срамът, моралната отговорност, чувството за вина са късни психични явления. Колективната (взаимна) идентификация, която може да породи толкова силни удоволствия са садистичен и воайористичен характер, каквито видяхме още в началото сред разказвачите, очевидно има по-дълбоки корени и не разчита на късните, винаги колебливи, социокултурни нагласи. Така че отношенията между героя и групата съвсем не са толкова ясни, нито така едностранчиво типологизирани, както изглеждат на пръв поглед. Нека пак да си припомним, че бай Ганьо е репрезентативна фигура на *онзи тип нарцистична групова идентичност, която споделят и маргиналните герои на текста.*

Изведнъж виждаме с други очи една аналогия, която би могла да бъде случайна, ако не беше симптоматична. Най-известната портретна характеристика на бай Ганьо – «черноок, чернокос, даже чернокож господин» е

почти буквално повторена в единствената визуална представа за българските студенти в чужбина, а сред тях се намират и разказвачите на забавни истории: «черноокички, чернокосички... съотечественици». Започваме да разбираме бай Ганьо като *Герой* – имплицитен, несъзнаван, но много активен модел-персонализация на желанието за регресивна и трансгресивна групов идентичност, което споделят всички: разказвачи, слушатели и читатели на (анекдотични) дискурси.

Така подготвени, отново се вглеждаме в текста с повишено внимание към онези места, където съзираме експлицитни структури на «българска» идентичност. Сред тях лесно ще открием Дрезденската сцена с погребението на Марийка – картина! (да възкликнем и ние като дискурса), в която натрапчиво доминират чувства на срам, унижение и вина от националната принадлежност на разказвачите, така както я представя техният шумен и свиреп съотечественик. Бабаитското поведение на героя кара студентите да се потят, червят и почти разплачат от срам пред удивителната неадекватност между поведението на бай Ганьо и техните представи за възпитано поведение. Но в афективната структура на текста изплуват няколко странни момента, където смешното преживяване неусетно разколебава така ясният моралистичен ефект на експлицитния смисъл.

Опечалените чужденци тълкуват по своему странните маниери на бай Ганьо: първоначалното удивление и «благородно негодувание» бързо преминават в съчувствие, даже симпатия към този нещастен човек, който неочаквано получил ужасна телеграма, не успял да се прибере в своята вила, за да смени прашните дрехи, «непригответо» тръгнал на път и сега понася огромни загуби от несвоевременното напускане на полските работи. Това наистина «са такива сюрпризи, от които всеки човек може да се слица». «О, бедният» – мърморят тихичко чужденците и си разменят съчувствени погледи зад «умопомрачения от скръб» брат на покойницата.

С право можем да се запитаме в тази сцена: кой от героите е по-комичен, кой се държи *истински* нелогично? Дали бай Ганьо, чието поведение е съвсем адекватно на неговото образование, възпитание и родна среда, изостанала в своето историческо и културно развитие по обективни причини, или чужденците – уж цивилизовани и културни, а в действителност поразително наивни, несъобразителни, даже глупави и в крайна сметка – прекалено практични и прагматични? •

Към края на сцената бай Ганьо изважда пакет с кърпи и започва да ги раздава наляво-надясно, «преимуществено на българите, за бог да прости». Под повърхността на морализиращата семантична надстройка текстът просто изплаква от вълнение пред тази неподправена и трогателна проява на чувство за национална привързаност. (Не е тук мястото да си припомним колко много от него днес е вече загубено, ала носталгията ни прави възприемчиви към удоволствието на текста да бъде несъзнаваното на способността за българска идентичност.)

Още един – и последен – момент ще припомним, в който можем да постигнем аналогична амбивалентност на символичния смисъл. Голяма група българи пристигат на изложение в Прага, чехите ги посрещат гостопри-

емно, почват се приветствия и речи. «От едната страна. «Bratzi Bulhari...! Veliky slovensky... Cyrilla a Methodia!, а от другата страна «Братя! Великият Иван Хус!... Да, братя, Иван Хус е велик!» И в този момент бай Ганьо, недоволен, че спомената само Кирила и Методия (при това «slovensky Cirilla a Methodia»), «мушка учителя: «Кажи и ти нещо бе, даскале, малко ли ги имаме и ний, за Аспаруха кажи или земи, че надуи кавала – сега му е времето!» Как бихме отрekli, че *именно* бай Ганьо в този момент изразява истинското усещане за национално достойнство и принадлежност? Единствен той долавя нюансите на унижение и на комплекс за културна вина – може би същите, които карат разказвачите често да се потят и червят в чужда среда. Случайна или пародийна за експлицитния смисъл на текста, алюзията със стих от Ботев («Я надуи, дядо кавала») – с дискурса на Ботев като митологична традиция на българското светоусещане – кодира усещане за единност в/чрез националната парадигма. Негативните аспекти в поведението на бай Ганьо остават върху повърхността на дискурсивната събитийност, тук те наистина заслужават срама и унижението на разказвача. А в несъзнаваното на текста пулсира, непреодолимо, нарцистичното удоволствие от потвърдената групова идентичност и от агресивния начин на нейното отстояване. Защото несъзнаването не мисли в категории като случайност и пародийност, механизмите на неговата динамика, в генетичен аспект, са предисторически спрямо появата им. Вместо радостта от изпълнения морален дълг, от добрата – даже най-добрата – едипизираност, то живее с удоволствието да бъде архаично, предсоциално и вечно в своята непроменливост.

\* \* \*

Симптоматична за критическата рецепция на «Бай Ганьо» е възможността да се наложи представата за един само жанров модел като конституиращ повествователността в неговата структура. «Под игото» е роман. «Гераците» е повест, но какво е «Бай Ганьо» – роман, повест, разкази, вицове или фейлетони? Или нещо съвсем друго? Жанровото определение на текста в действителност е функция на промените в историческото развитие на рецептивната нагласа към него.

Освен цялостната си неподатливост на еднозначна жанрова назованост, текстът е противоречив вътре в себе си, той е винаги амбивалентно настроен дори към своите удоволствия. Регресивно подривната сила на предсоциалните - орално-анални – желаниа започва да се изчерпва още преди края на първата част, смислопораждащата функция на вицовия дискурс изгубва активност във втората част – логичен край на един процес, започнал преди това, в гл. VII на част първа. Цялостната структура на вица изчезва от текста, заместена от спорадични елементи на вицов дискурс в едно по-скоро фейлетонно и сатирично повествователно тяло.

В действителност можем дори да локализираме онзи момент, в който вицовият психоимпулс е вече безвъзвратно изгубил способност да генерира значения, адекватни на него. В гл. IX – «Бай Ганьо в Русия» – текстът

изрича известното изречение: «И представете си, господа, в този момент аз съжалих бай Ганя!» И по-нататък: «Недей презира този простичък, лукавичък, скъпичък нещастник, той е рожба на грубата среда...» Фразата «Аз съжалих» е надгробен паметник на вицовото начало. Съчувствието, съжалението, изобщо всеки аспект на сантименталното вживяване/изживяване елиминират садистичното удоволствие, което поражда желанието за вицове. И наистина, историческото постбитие на «Бай Ганьо» показва, че текстовете от втората част не са в състояние да породят нови текстове – нови вицове, но затова пък елементи от тях, най-често на фразеологично и културно-ситуативно равнище, биват успешно инкорпорирани във вицови текстове, възникнали от механизмите на желание в (и върху тялото на) част първа. В тази особеност виждаме още един път силата на регресивно-то преживяване и неговата нарцистична способност да поглъща света край себе си: наративни структури, текстове и части от тях, имплицитен автор, герои, читатели... При това – с удоволствие!

## БЕЛ:ЕЖКИ

1. В. Стефанов също отбелязва символизма на преобличането в това изречение и го анализира от гледна точка на «културно-историческите» симулации, които внушава неговият скрит смисъл. Вж.: Бай Ганьо - преносвачът на граници. В: Творбата – безкраен диалог. С., УИ, 1992.

2 Оттук нататък ще означавам двойката с «читателя» – не само за краткост, но и тъй като имплицитният автор е също вид читател на (смисъла в)текста.

3. Grunberger, Bela New Essays on Narcissism. L., 1986, p 25.

4. Моралните конотации на думата «извратеност» означават именно начина, по който Символичното се опитва да отрече (да отхвърли, да забрани) въздействието на поранни психични процеси върху своята подреденост.

5. Chasseguet-Smirgel, Janine. Creativity and Perversion. L.a, 1985, p. 26

6 Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. – In: Visual and Other Pleasures. L., 1975, p. 63

7. Фройд, Зигмунд. Трудовете по метапсихология. – Във: Фройд, З. отвъд принципа на удоволствието. С., 1992, с. 50 и с. 52.

8. Древногръцкият мит за Едип рационализира обратната ситуация: Едип завладява предсоциалното слово (разрешава гатанката на Сфинкса) и така получава царство, само за да го изгуби отново под властта на желанията.

9. «Субект» в тези няколко страници означава *само* извършител на действието.