

**СВЕТОСЛАВ МИНКОВ:
„ГОЛЕМ”-ИЗАЦИЯТА КАТО САТИРИЧЕН ПОХВАТ**
ЦВЕТАНА ПЕТРОВА

Спецификата на сатирата се откроява особено ясно при сравняването с пародията, въз основа на факта, че и двете художествени форми имат отношение към един и същ феномен — комичното. Но сатирата и пародията са насочени към различни обекти на интерпретация. Сатирата (по терминологията на И. П. Смирнов¹) е „първична” художествена система, тъй като светът на нейните смислови единици продължава фактическата действителност, установява връзка между реалиите и същностите, между непосредствено дадените за възприятие знаци и техните скрити значения. А пародията, като „вторична” художествена система, е всъщност ирония по повод на интертекстови релации, изразявана посредством деструктивна трансформираща полемика с определен тип ценностно отношение.

В светлината на интертекстовите релации именно, т. е. като пародийна трансформация, прозата на Св. Минков е видяна в интересната монография на В. Стефанов „Разказвачът на модерните времена” (1990)². Тук изследователят развива тезата, че Св. Минков преосмисля и стилово пародира установили се вече литературни клишета, влезли и в битовия език от творчеството на български писатели (Е. Пелин, А. Константинов, И. Вазов, Й. Йовков, Хр. Смирненски, А. Далчев, Д. Дебелянов), от фолклора и от Библията, и също така тезата, че Св. Минков вижда предшестващия литературен ред като своеобразен цитатен фонд и обект за пародийни деформации. Като форма на интертекстова релация, вече в синхронен план, могат да бъдат разгледани посочените от автора разновидности на цитатност, включващи цитатен колаж от вестници и списания и пародирането на жанрове.

Такъв е действително ключът за разкриването на многопластовата пародийна натовареност на текстовете на Св. Минков. В посоченото изследване обаче, както и в редица други (напр. на М. Цанева, на С. Султанов и др.) остава констатирана единствено сатиричната страна на разказите, без да е разкрит обектът на сатиризация и механизмът за пораждаване на сатиричен ефект.

¹ Деринг, И. Р., Смирнов, И. П. Реализм: диахронический подход. – Russian Literature, 1980, вып. VII, 1-39.

² Стефанов, В. Разказвачът на модерните времена. С., 1990.

Обектът на сатиричното въобще е личността и нейната социализация, усвояването на социалните норми и ролевите структури на обществото от индивида. Или сатирата се базира на отношението индивид – социум. В нашия случай, обаче, разказите на Св. Минков не бихме могли да наречем „първична“ сатира (вж. цитираното по-горе), поради факта, че писателят не е имал собствени впечатления от Америка, когато пише своите „американски разкази“, нито пък съществуват подобни реалии у нас през 20-те години на ХХ век.

Явно е, че усещането за сатирично и обекта на сатиричното трябва да търсим на ниво концепция за човека и социума. Най-общо казано, обект на сатиризация в разказите на Св. Минков е м е х а н и ч н о т о в поведението на индивида и обществото: механичното усвояване на чужди културни ситуации, модели на поведение, клишета, чиито източници са пресата и преводната литература, както и механичното трансформиране на идеи, които са лишени от своя национален еквивалент. В това отношение Св. Минков не е новатор, а се включва в едно семантично поле с редицата европейски автори, които през 20-те години на ХХ в. актуализират с нови акценти проблема за „външния човек“, човекът, лишен от своята идентичност, човекът, подвластен на външния живот.

Механичното и автоматизмът в индивида и обществото се оформят като опорни понятия в теорията на А. Бергсон за смеха и са определени като механизми за пораждаване на сатиричен ефект (съч. „Смях“, 1914 г.). Бергсон обяснява причината за автоматизма с неразрешимото противоречие между „подвижната духовност“ и „застиналата телесност“: духовното е това, което наричаме „грация“, но материята се съпротивлява и упорства, тя би искала да се превърне в своята собствена инертност, да сведе до автоматизъм вечно будната подвижност на това висше начало. Материята се старее да закрепва целесъобразните движения на тялото в ограничена застинала привичка, променящия се израз на лицето да отлеете в застинала гримаса, с една дума – да придаде на личността такава поза, че тя изцяло да изглежда погълната от някакъв машинален акт. Там, където материята е успяла по такъв начин да притъпи живота на душата във външните ѝ проявления, да затормози движенията ѝ, като не дава възможност за разкриването на нейната грация, тя е придала на тялото комични черти. И тази механичност се проявява не само в поведението на личността, според френския философ, но и в обществото: всяка механична подмяна и фалшификация на живота предизвиква смях и е обект на сатиричното; смешен ще бъде всеки образ, който ни внушава представата за маскирано общество или за обществен маскарад. Тази представа възниква веднага, когато на повърхността на живото общество се забележат признаци на инертност, нещо, излято в неподвижна форма. Това се отнася към механичното и не хармонира с вътрешната гъвкавост, присъща на живота. Така че колкото формули и формулировки съществуват, толкова и готови рамки за смешното ще има³.

И така автоматизмът на индивидуалното съществуване и механичното,

³ Бергсон, А. Смях. М., 1992.

механизацията на социума, тема, актуална след войните, когато личностното и индивидуалното е дискредитирано в аксеологичен план, става обект на ирония в диабололистичните разкази на Св. Минков („Малвина”, „Полунощна история”, „Заклучени” и др.) и обект на сатиризиране – в по-късните му разкази („Made in USA”, „Сламеният фелдфебел”, „Маймунска младост”, „Човекът, който дойде от Америка”, „Лунатин...”, „Дамата с рентгеновите очи” и др.).

Как и с какъв реквизит от детайли и сатирични аспекти на персонажа е интерпретирана тази концепция в разказите на Минков?

Персонажите на Св. Минков – портрет, маска, марионетка, кукла, сламен човек, робот – навеждат на мисълта за „големизация” (от *голем**), която като сатиричен похват отразява замяната на живото с мъртвото и обратно, одухотворяването на спящата душа, представя механичния живот на човешката обвивка в социума – противопоставена на трансцендентния „Аз”.

Очевидно, тук трябва да се коментира известната от литературната ни история представа, че в творчеството си Св. Минков е повлиян от австрийския представител на „черния романтизъм” Густав Майринк, с когото писателят има лични контакти и чиито книги превежда на български език (по-специално романа „Голем”, който излиза у нас през 1926 г.). От друга страна, известно е, че, като признава особеното си възхищение от сатириите на Майринк, самият Минков има „своите резерви” към романа „Голем” и не желае да го считат за ученик и последовател на Майринк⁴.

Тази ситуация се разрешава, ако проследим темата „голем” и „големизация” в контекста на 20-те години в Европа. Юдейските митологични представи за голем се приписват на общочовешката мечта за „роботите” – живи и послушни вещи, противопоставена на страха от възможността подобно създание да излезе извън контрола на своя създател. Към образа на голем, като персонаж в литературата, се обръщат романтиците, между които фон Арним („Изабела Египетска”), Хофман („Тайна”) и др. Темата за бунта на изкуствено създаденото от своя творец намира възплъщение и в романа на М. Шели „Франкенщайн”. Освен в романа на Майринк, този сюжет е в основата на пиесата на Чапек „R. U. R” и операта на Д’Албер „Голем”, където изкуствените същества стават човеци, познавайки любовта, и въстават против хората. Темата „големизация” витае и в атмосферата на германското кино: за първи път Паул Вегенер и Ханс Еверс във филма „Студентът от Прага” формират предпочитание към стилистика, която използва легендата, романтичната гротеска на Хофман и детективната фантастика на Едгар По. А в годината, когато излиза „Голем” на Майринк – 1915, Вегенер създава, в

*Голем (евр. *golem* – купчина, готово, неоформено) от еврейските фолклорни предания е глинен великан, оживяван с магични средства. Представите за Голем са свързани, от една страна, с традиционния разказ за сътворението на Адам – Йехова прави човешка фигура от червена глина и я оживява в отделен акт: „Вдъхва в лицето му дихание за живот” (Бит. 2. 7.) и апокрифната версия – исполинският ръст на Адам в неговия първоначален облик, състоянието без „дихание за живот” и без реч, в което Адам получава откровение за съдбата на своите потомци. От друга страна, това е вярата в особената сакраменталност на писаното слово, в сравнение с произнесеното. Вж. „Мифы народов мира”, т. I.

⁴ Д. Т а л е в, С в. М и н к о в, Д. Димов в спомените на съвременниците си. С., 1973.

сътрудничество с Хенрих Гален, филма „Голем“ (заснет за втори път след войната), чийто сюжет има повече общо с еврейската легенда за голем. Мотивите на филма „Голем“ преминават в следващия филм на същия автор „Хомункулус“ (1916), който е ранен предшественик на серията за Франкенщайн⁵.

Очевидно това, което успоредява творчеството на Минков и Майринк, са не само житейските фактори, като културната атмосфера на Австро-Унгария и Мюнхен, а също така определен интерес и на двамата писатели към „черния романтизъм“ и към социалната сатира (Майринк публикува в пражкия „Симплисисимус“ и сам създава във Виена списанието „Der liebe Augustin“). Майринк в началото на века, а Минков едно-две десетилетия след него, имат различна стилистика, но сходна концепция за човека. Гледната точка на Майринк, с изразните средства на християнския мистицизъм и кабалата, е сериозна и с романа „Голем“ тя предхожда абсурдизма на „Процесът“ на Кафка. Гледната точка на Св. Минков е пародийна и неговата сатира разкрива абсурда на автоматичното, лишено от идентификация човешко поведение.

Романът „Голем“ на Майринк заслужава по-специално внимание не само защото това е парадигматична творба в творчеството на писателя, съчетаваща социалната гротеска, иреалното и детективния сюжет, но и защото отразява различните аспекти на големизация на персонажа. От друга страна, концепцията на Майринк в „Голем“ е свързана с мистичната християнска традиция за „вътрешния — външен човек“. Според автора, вечното се отразява в ритмичното възвръщане на едно и също, облечено всеки път в различни маски: те се стремят да увлекат вечния „Аз“ в демоничните гротескови светове на повърхностното. Така Голем е човекът-маска, човекът-сянка; Голем е призрак. Негова еманация е Васертрум, Розина, восьчната кукла, костюмите от кръчмата, лабиринта на гетото, шахматната партия, играта на карти „тарок“, т. е. „външния“ живот. Всичко „външно“ се смята за демонично и негативно, а „вътрешното“, духовното — Хилел, Мириам, душата, чудото — е позитивно и ценно. Сред многопластовата символика на Кабалата и алхимико-тантрическата линия в романа, Голем — безсловесната машина — символизира човека без дух, форма, без съдържание, реагираща на външни механични дразнителни и сляпо подчиняваща се на волята на манипулатора. В определен смисъл, Голем е черупка, обвивка, материална кукла, отделена от зърната на духовното, които са съдбовен символ в мистико-философското съдържание на романа. В образа на Голем се разобличава демоничната природа на ежедневно, обикновеното; този символ на материалното се появява циклично на всеки 33 години в еврейския квартал; в мистичното си видение Атаназий Пернат вижда лицата на своите предци, които накрая се сливат в едно лице — лицето на Голем. Майринк подчертава трансцендентността на истинския „Аз“ на човека, който се предава не по генетична линия, а непосредствено от духовния свят, като временно се помества в преходящото тяло на кукла, чийто дъвен източник е тленната, лишена от съдържание форма. Антиподите в романа — Хилел и

⁵ Кракауер, З. От Калигари към Хитлер. С., 1991.

Васертрум – са възплъщение на религиозната нематериална чистота срещу гротесково-алчното, събрало демоничната енергия на изроденото и порока. Васертрум е гетото, а гетото в романа е символ на пълната духовна смърт; той продава в публичен дом жената, която обича, като я заменя с восьъчна статуя, като по този начин извършва символично действие на големизация, замяна на живото с мъртвото (обратно на това, което прави Хилел, оживявайки спящата душа на Пернат). Докато Хилел поставя на мястото на куклата истинското живо „Аз“, Васертрум – обратно – убива всичко живо, изобретява сложни комбинации, за да обърка реалността в мрежите на материалната несвобода, поставя прегради по пътя на духовното пробуждане; Васертрум е демоничният дух, който си служи със света на материалното.

Тук трябва да конкретизираме, че мотивът за одушевяването, оживяването е патетичен и е свързан с древните митологични представи, той се разработва и като мотив за оживял портрет: напр. „Портрет“ на Гогол и неговият отзвук в западния неоромантизъм от края на XIX в. – „Портретът на Дориан Грей“ на О. Уайлд. През романтизма мотивът за одухотворяването се използва и като мотив за марионетката, чиито движения са по-съвършени от човешките (напр. есето на Хайнрих фон Клайст „За театъра на марионетките“).

Противоположният мотив – за умъртвяването или механизацията – се появява в по-късен етап от развитието на културата. Той е свързан с появата на механизма или машината и в своята същност е сатиричен.

Светослав Минков използва големизацията с пародийна и сатирична цел: пародира стилистиката на „черния романтизъм“, насочвайки сатиричния си патос към универсален проблем на цивилизацията през XX в. – човека, лишен от своята идентичност, апсихологичен, поддал се на „външния“ живот.

В разказите си Св. Минков използва различни варианти на големизация, за да предаде механичното, „външното“ в поведението на персонажите. Още в диаболистичния разказ „Малвина“ (1922) се появява портретното изображение на „вечното съвършенство и непорочност“, което гротесково се променя в портрет на беззъбата старица, видяна в кошмарите на художника, след посещението му в преградиято. Като звучат с иронични и сериозни акценти, без да достигат до пародия или сатира, открити интертекстови релации с романиите на Майринк и темата големизация намираме в диаболистичните разкази на Минков „Къщата при последния фенер“ (1929) и „Полунощна история“ (1928). (Къщата при последния фенер е йероглифът на тайната в „Голем“ на Майринк, оня пространствен и екзистенциален лабиринт, откъдето започва и където свършва сюжетът. Вехтарницата на евреина Давид Сабатай и разговорът между старите дрехи, с обобщаващото изказване на карнавалния костюм, че „нашият живот е игра на сенките“ и „години ще се изнижат, докато ние преминем от карнавал към вечно битие“, отправят към концепцията за „Аз“-а и неговите материални превъплъщения.)

В разказа „Маймунска младост“ (1932) като вариант на темата „външен – вътрешен човек“ е използван мотивът за маската. Пушачът и Другият, в театралната експозиция в началото на разказа, неслучайно са въведени

анонимно. Пушачът е назоваван в синонимния ред: „човекът с цигарата” – „човекът на канапето” – „бялото балонче от дъното на смрачената гостна стая”. В епизодите по-нататък „Другият” – „събеседникът” – „Иларион” се появява в отделните ситуации до и след присаждането на маймунската жлеза в синонимичен ред с акцент върху смяната на физиогномичните маски и съответните костюми на персонажа, т. е. с акцент върху „външното”, типичен за сатиричното изображение: „ето тоя пътник в кафявата пижама... над зиналата му уста са провиснали два посивели мустака, сухото му жълто лице е набраздено с бръчки” – „човекът в кафявата пижама” – „колко неузнаваем е станал пътникът”, „лицето му е свежо и румено”, с „катранено-черни мустаци” – „нашият познайник” – „подмладеният ни герой” – „нашият герой” – „нашият герой Иларион Матеев” – „влиза строен млад човек с гладко избръснато лице; облечен е в сиво спортно сако и бели тенисни панталони” – „строен млад човек в бели тенисни панталони” – „момъкът в белите тенисни панталони” – „младият човек” – „нашият герой” – „предишния грохнал старец” – „една отвратителна мумия, от която лъхаше гробен хлад”. Дистанцията, от която повествователят наблюдава, наподобява гледната точка в киното и това концентрира вниманието преди всичко към смяната на геронтологичните маски на персонажите.

В разказа „Сламеният фелдфебел” (1931) „чудотворната сила” на фелдфебелските нашивки одухотворява „бездушния” сламен чучел и събужда у него „съзнанието на жив човек”, а намерилият в лицето на сламения човек свой двойник „малкият страшен фелдфебел” не може да преживее събитието, пожълтява като лимон, „стоява се от мъка” и умира. „Оживяването” на мъртвото, „големизацията” става за сметка на вътрешния човек – външния белег, знакът на властта се оказва истинската същност на фелдфебела, а сламеният човек се превръща в неговия материален двойник.

В „Човекът, който дойде от Америка” (1933) метаморфозата, „големизацията” се извършва в две посоки: автоматът-робот е наречен „истински човек от желязо”, а по-нататък „стандартен човек”, с което се визира заплахата от смяната на ролите роботът-слуга – човекът-господар. Тази заплаха се превръща в реалност в края на разказа, когато живият човек се трансформира в двойник на механичната машина (дори лицето му напомня образа на робот) и отправя призови за „кръстоносен поход, който носи гибел на стария свят”. Сериозната сатирична проблематика в този разказ, както и в другите, е трансформирана освен чрез ирония, на ниво повествовател, обикновено и чрез игрова ситуация (в случая оценяването на робота, който приема себе си сериозно, като примус, например, от чиновниците на митницата), като по този начин темата за стандартния човек значително се олекотява и акцентът се измества от абсурдно-сатиричното повече към пародийното.

Липсата на сатиричен характер е характерна черта за персонажите на Св. Минков – неговите герои са апсихологични, конструирани на принципа на маската, куклата и марионетъчното поведение. Фантаскопът („Една възможна утопия” – 1933) би нахлул във вътрешния свят на човека и би го лишил от идентичност. Восъчната кукла, тайнствената мадам Лили („Жената в златния ковчег” – 1933) е демаскирана в света на пошлата

реалност, с което е пародиран акта на големизация, при който одухотворяването има положителен знак. С човека, останал без етерен двойник („Защо останах без двойник” – 1934) и с Валериан Пламенов („Сърцето в картонената кутия” – 1933), за когото медицината установява, че му липсва сърце, чрез техниката на големизацията сатирично са осмислени социални роли – тези на митрополита и поета, като служители на обществото.

Марионетъчното поведение, механичното в персонажите се проявява като поведение на тълпата, контролирана от средствата за масова информация („Made in USA”) и буквалното възприемане на външния живот („Разказ с витамини”) или механичното следване на модата („Маймунска младост”, „Дамата с рентгеновите очи”, „Водородният господин и кислородното момиче”), където реалността на масовата култура поглъща обективната реалност и измества вътрешния автономен свят на душата. Сатиричното тук се визира като резултат от механичното възприемане на чужди за нашата реалност поведенчески и мисловни модели, в резултат на което персонажите на Минков се превръщат в механично действащи марионетки, без индивидуалност, мъртвото се оказва по-жизнеспособно от своя изобретател и го превръща в своя жертва.

Ситуиран по този начин, в това смислово поле, където големизацията се превръща в антропологична концепция, свързана с кризата на личностното през 20-те години на XX в., Светослав Минков не е нито самотен екзотичен „остров” в българската литература (по определението на някои критици), нито пък (по определението на други – Реч. НБЛ) създава „универсален сатиричен модел на урбанизиращото се технократическо съвременно общество”. Със своите сатирични текстове Минков се вписва в модерната европейска проблематика, като пародийно-иронично осмисля сериозните проблеми на своето време.