

ПЕРФОРМАТИВНОСТ И ДЕЯТЕЛНОСТ НА ЕПИСТОЛАРНОТО СЛОВО

ПЛАМЕН АНТОВ

1. Писмото – автентичност на словото

Може би една от професионалните деформации на литератора, на човека, изживяващ света по-скоро като определена съвкупност от знаци, отколкото като едноизмерна предметна реалност, е парадоксалната му привлеченост от такива най-малко „литературни“ жанрове, каквито са документално-мемоарните, в които, предполага се, словото е максимално конкретна функция на реалността – обратно на специфично литературното, чиято висша иманентна цел е откровено теургична: създаване чрез словото на една вторична имагинерна действителност. Не мога да премълча тук признанието за собствената си оргиастична привлеченост от едноизмерната автентичност на словото – едно духовно приключение, което единствено този род литература (и в частност писмото, за което е реч тук) може да ми предложи; тези форми на словесност са своеобразният прозорец в моята иззидана от словесна имагинерност стая – един прозорец, погледът през който опиянява с откритието, че всъщност действителността може да бъде също толкова действителна, колкото и литературата. Аз се забавлявам да откривам един нов, необичаен и своеобразно перверзен чар на думите върху листа, които съм свикнал да мисля като нещо условно. Когато Кафка припомня на Фелице краткия диалог, състоял се между тях пред къщата в Цюрау малко преди заминаването им (писмо от 16 октомври 1917) или когато Мина описва на Яворов своята разходка с приятели до лозята край Елена (писмо от 31 август 1906), аз съм очарован от съзнанието, че всичко това – с цялата си нежна красота – се е случило действително тъй, както е описано, и в такива моменти може би мимолетно откривам необятната първична семиотичност и монументална архетипалност на бита.

* * *

Всъщност, един кратък исторически екскурс би доказал несъмнената първичност на писмото както по отношение на *литературата*, така и по отношение на *битовия утилитаризъм*. Свързана с развитието на софизма и реториката в Гърция през V в. пр. н. е., неговата поява предхожда художествената проза и донякъде проправя пътя ѝ, а битовата утилитарност, така доминираща в нашата днешна представа за писмото, се е появила значително по-късно след софистичната му натовареност¹. В последвалото

1. Вж. Хаджикосев, С. *Романът на една велика дружба*. Предговор към Ж. Санд – Флобер. Писма. С., Народна култура, 1989.

развитие на жанра тази софистична функция не изчезва. Писмото като автентичен документ продължава да съществува редом с писмото като специфичен философски и литературен жанр.

Във връзка със значителната жанрова разчлененост на писмото е необходимо да направим някои уточнения, за да прецизираме обекта на своите разсъждения. От една страна, тук става дума за писмото като *битов, а не литературен факт*. Решително се изключва писмото като философски жанр – Сенека до Луцилий, Хораций до Пизоните, провинциалните писма на Паскал, адресирани всъщност не до конкретния си адресат, а до един безлик и необятен в своята пространствена и темпорална множественост читател.

От друга страна, обект на професионален интерес за нас – по обясними причини – са преди всичко битовите писма на хора, боравещи професионално, по-скоро съдбовно, със словото, или на такива, всмукани по един или друг начин в онази орбита на литературността, която всеки писател излъчва около себе си (Яворов по отношение на Мина и Лора, Пенчо Славейков по отношение на Мара Белчева). Принципно безинтересни за нас са битовите писма на битовите хора, колкото и условно да е тук разграничението; при тях нелитературното не се нуждае от специално търсене, доказване или опровергаване – то е единственият дискурс.

Това, с което провокира писмото, е неговата средищност между наситената с утилитарност битова реч, от една страна, и литературното слово, от друга. Ситуирано между прекия речеви контакт и литературния жест, то е всъщност *говорене чрез писане*, при което писаното слово, литературата, е недвусмислено подчинено на битовата емпирия. Епистоларното слово е особена територия във всеобемачия материк на словесността; то е своеобразна разхерметизация в литературността. Увиснало някъде в неравновесността между предметност и имагинерност, между буквалност и знаковост, между фактичност и фикционалност, писмото е онази първична, елементарна форма на литературността, която фиксира мига на нейното раждане от бита – този необятен семиозис – като един все пак отражателен, миметичен акт – онова фамозно междинно звено между *Anthropomorphae* и *Homo sapiens* *gens*², което антропологията все още напрасно търси. То е пълната връв между емпирията и словото, динамичното отношение между тях, проектирано не в една диахронна, отдавна завършена миналост, а живо настояще, което непрестанно генерира слово от бита, обновявайки словесността в синхронията на перманентното настояще.

Писмото е о-целяване (т. е. натоварване с цел) на литературата, която, според едно банално определение на Ролан Барт, е само средство, лишено от причина и цел. Писмото е непрестанното връщане на литературата към нейния извор; то е максимално простият отговор на свръхтрудния въпрос – *защо?*

Именно преобладаващото отношение към двете рамена на дихотомията „бит – литературност“ определя сложната вътрешна разчлененост на епистоларния жанр, проблематизирайки дори несъмнената утилитарност на писмото като битов факт. Често пъти частната кореспонденция между интелектуално обременени събеседници (Гьоте – Шилер, Флобер – Ж. Санд, донякъде П. Славейков – Мара Белчева) гравитира плътно към жанра на философското есе, очерка, пътеписа, металитературната изповед.

2. Човекopodobна маймуна и човек.

Характерни примери за релацията „бит – литературност“ в този тип кореспонденция предлага Пенчо Славейков. В своите писма до Мара Белчева той непрестанно метафоризира всеки споменат предмет от бита. Често битът сам по себе си не е обект на изображение; той присъства в писмото преди всичко като мост към една по-висша сфера. Сам Славейков постоянно разкодира знаците на бита, който е своеобразна знакова система, отправяща към друга действителност, скрита отвъд собствената му едноизмерност. Когато поетът описва един закупен от него акварел – „един ъгъл от видинската крепост, покрай който извира „тихият бял“ Дунав в спокойното си и величествено течение“, – той бърза да проецира неговия сюжет върху собствените си поетични визии: „На брегът пред нея са спрели две лодки. Кой е дошъл с тях? Честити, които са стигнали на брегът! Дваж по-честити, че те не стоят на брега, а са влезли в крепостта, за да живеят в нея, а с това да дадат живот и ней. Не е ли на тая крепост името – обич? И кои ще са тия, които, преминали на своите лодки през течението на Дунава (т. е. на живота), са спрели на брега и влезли в крепостта? . . .“ (писмо от 13 януари 1904)³. Без особени усилия в този откъс се откриват характерни символи от поетиката на Славейков, при това изрично подчертани или уточнени от него (реки, лодки, бряг, двама). Първичният битов факт тук е тотално погълнат от литературното. Този начин на метафоризиране на бита е особено характерен за писмата на Славейков: когато споменава за „някакво си щурче зад кюмбето в моята стая“, той не пропуска да добави в скоби, че то подсвирква и в неговата душа (новогодишно писмо от 1904), или, описвайки своя разходка, бърза да уточни, че е бил сред „едно диво място, каквото не се намира не само в околностите на София, но и в душата ми“ (писмо от 10 май 1904).

Кореспонденцията между Славейков и Мара Белчева впрочем със своята амбивалентност, балансираща между конкретно-интимното и абстрактно-интелектуалното, представлява един любопитен факт. В несъмнено сърдечното си отношение към М. Белчева сам Славейков многократно акцентира върху интелектуално-серафичното. Любимата е обект на обожание, „не само защото е хубава, а защото е хубава душата ѝ“ (писмо от 14 юли 1911). Конкретно-интимното по странен начин е примесено с отвлечено мисловното дори в най-искрените вопли. Понякога Славейков по най-категоричен начин контаминира двете равнища. За него любимата е „детко, дивна изгоро“, но заедно с това и „стрела на моя копнеж към другия бряг, брегът, към който е страх слабите духом да се спуснат на своите лодки-дела“ (писмо от Париж, 8 април 1905).

Неслучайно в този тип кореспонденция, балансираща на ръба между частно-битовото и фикционално-литературното, нередко се появява и *стихотворението като едно пълноценно функциониращо писмо*. Новогодишното писмо за 1904 г. на Пенчо Славейков до Мара Белчева е всъщност едно от неговите най-значими стихотворения, заживяло по-късно самостоятелен живот под заглавието „Псалом на поета“. Подобно *вклиняване на лириката в епистоларния жанр* изобщо е донякъде естествен факт, базиран на принципната близост между тях по отношение на интимната изповедна първоличност.

3. Курсивът и скобите в цитата са на П. Славейков. Във всички останали цитати курсивът е мой, П. А.

2. Презантност и перформативност

Между писмото и лирическото стихотворение (от романтичен, а не парнаситки тип) съществува и друга твърде важна близост, отнасяща се до рефлексите на битовия контекст. На пръв поглед тя изглежда странна, тъй като, за разлика от писмото, поетичната творба е в най-голяма степен свободна от *битовия контекст*. Особено богата на метафорика, която не е нищо друго освен създаване на нов, необичаен смислов контекст на думата (който честата употреба впоследствие, епигонството, ще превърне в трафарет), поезията е в най-голяма степен свободна от логиката на бита. И докато тази непрестанно генерирала нова контекстуалност, която силната метафорика осигурява на поезията, ѝ придава максимална неподвластност на всеки битов диктат, то писмото е като че ли на срещуположния полюс – неговата иманентна буквалност му гарантира максимална зависимост от бита, т. е. от всеки извънлитературен контекст.

И все пак между стихотворението и писмото съществува определена принципна близост, що се отнася до по-скритата или по-явна експликация на конкретното *hic et nunc*, сред което се осъществява актът на собственото им създаване, т. е. – до *иманентната презантност*, изявителност, на изказа, който обикновено е първоличен и в сегашно време.

Дискурсът на лириката е по правило наситен с презантност – поетът обикновено говори от свое име и в сегашно време, при което литературният акт на говоренето темпорално съвпада с физическия акт на създаването на творбата като вещ. Творбата като духовно пространство сякаш е съвпаднала с физическото пространство на битовия контекст. Първият стих на Ботевото стихотворение „В механата” например извиква у читателя определени асоциации с един биографичен факт, който той предварително знае – че поетът създава голяма част от стихотворенията си в обстановка, моделирана от заглавието на творбата и въпросния първи стих.

Но обикновено нещата не са така категорични. Ако при Ботев автобиографичната презантност би могла да бъде действителна (без да е от значение дали тя е наистина такава), то в други случаи тя е определено фиктивна. Пушкин пише своя „Затворник” в първо лице единствено число не в затворническа килия, а в дома си в Кишинев, където е изпратен на заточение. Поезията често се забавлява да си играе с презантността, имитирайки авторефлексивност, като понякога битовият контекст на физическия акт на написването на творбата се експлицира в заглавието, например „Станси, написани с лявата ръка” от френския бароков поет Венсан Воатюр или стихотворението на Виктор Юго, озаглавено „Написано върху стъклото на един фламандски прозорец”. Но в тези случаи подобно експлициране на битовото тук и сега, дори когато не е достоверно, е органична част от фикцията на творбата, от нейния идейно-естетически императив и само като такова то има право на съществуване. Както няма значение и това, дали Пушкин е написал „Затворник” в своя дом, или зад решетките на затворническата килия, след като в кишиневската си къща – или в света изобщо – той сам се е чувствал като в килия⁴.

4. Уникален феномен представляват лирико-философските сборници на В. В. Розанов „Уединено”, „Смъртно” и „Паднали листа”, където под голяма част от съставлящите ги фрагменти – в оригинала написани на отделни листчета – авторът е означил мястото и битовото обстоятелство около тяхното написване, например: „пресичайки Семьоновския плац”, „на гарата”, „във вагона”, „идвайки от гробището”, „на гърба на получено писмо”, „заспивайки след обяда” и т. н. Повечето от тези указания са безспорно достоверни, но

Достоверно или фиктивно, подобно експлициране на мястото и момента на самия физически акт на създаването на текста е обичайно за лириката и понякога то докосва границата на *перформатизма*, който е частен случай на презентността. Например:

... тази нощ,
когато дъщеря ми спи
и аз, за да не я събудя, пиша на
кибритена клечка –
тази нощ
аз решавам живота си.

(Стефан Цанев)

За поезията е без значение доколко подобна авторефлексия е действителна и доколко е илюзорна, част от лудентната (игровата) фикционалност на лирическата творба като един самодостатъчен и самоорганизиран теургичен акт и продукт на този акт. Началната строфа на сонета „Лулата“ от ранния предвестник на романтизма Марк-Антоан дьо Сент-Аман (средата на XVII в.) гласи:

Приседнал върху пън, в ръката взел лула,
печално гръб опрял на старата камина,
очи в земята впил, разбирам: със мнозина
и аз съм ошетен от орис твърде зла.

Тук е обрисован самият физически акт на мисленето („разбирам“), който по същество е идентичен с иманентния акт на случването на самата творба в момента на нейното мислене от поета-лирически говорител. Тази презентност обаче колкото и плътно уж да се доближава до своята екстремна фаза – перформацията („Аз пиша: „Аз пиша: . . .” . . .”), никога не пресича границата. И това прави възможна самата творба като вещ. Творбата – това е самият споделен размисъл (в случая „разбиране“), а латентната, но невидима перформация се подразбира дотолкова, доколкото самото размишление е материализирано във формата на съответния текст. Илъжата на поета, с чиято помощ той умело е избегнал непродуктивната в пределната си темпорална стесненост перформация, е в това, че той е описал своя размисъл – приседнал с лула край камината – вместо самото написване на стихотворението, което, знае се, става не с лула, а с перо⁵.

Едно от възможните определения за литературата е, че тя е игра, чието основно правило е вярата в нейната оксиморонна фикционална автентичност. На това негласно споразумение се подчиняват както авторът, така и понякога те са откровено фиктивни, пълноценно интегрирани от смисловата аура на текста. Такива са ремарките от рода на „на подметките на пантофа“ или „сега и често“. Впрочем жанрово синкретичната философска проза на Розанов, която аз все пак определих горе като лирическа, притежава и други свойствени за епистоларния жанр белези. Например понякога мисълта е прекъсната с вметка в скоби („прекъснаха ме“), след което продължава. Вж. **Розанов, В. В.** *Мимолетное*. В: *Контекст. Литературно-теоретические исследования*. Москва, изд. Наука, 1989, с. 172.

5. Разбира се, тук ние съзнателно игнорираме твърде важния за внушението на сонета образен паралелизъм:

да пушиш или пък да вярваш на надежда,
дим само е това, а вятър – онова.

Битовата обстоятелственост, ситуираща акта на „разбирането“, обрамчва самото „разбиране“, придавайки му един различен ценностен ореол; но подобна рамка – имаща своето стратегическо място в тази творба – съвсем не е задължителна. Сонета „Лулата“ от М.-А. дьо Сент-Аман вж. във: *Френска поезия*. Сборник. С., Народна култура, 1978, с. 180.

читателят, при което теургичният акт на самото писане е обречен да се губи някъде в интенционалното пространство между автор и читател, оставяйки незабелязан и от единия, и от другия. Всяко експлициране на този акт за класическата литература е проява на лош тон, то се възприема като непочтено нарушаване на правилата на играта. Онова, което се забавлява да прави понякога в белетристиката си например Антъни Тролъп, верният ученик на Стърн – да напомня на читателя игровата фикционалност на литературата – особено възмущава Хенри Джеймс – неговият (по определението на Сноу) най-внимателен читател.

Но това, което е смело експериментаторско изключение в белетристиката (и то само частично осъществимо, защото в нейната фикционална система съвършената презантност е практически непостижима, освен като самоцелна игра, както в рисунките на Ешер), е като че ли неотменна атрибуция на писмото. На металитературно равнище то е онзи зареден с една неизбежна презантност, достигаща нярядко до имплицитна перформативност, *жанр, който непрестанно демонстрира собствената си онтологичност*. В писмото е обичайно наличието на максимално директна екпликация на самия акт на писане. Най-често тя носи информация за битовата обстановка, сред която този акт е ситуиран: „Сега нощта е топла и приятна; голямата магнолия под моя прозорец шумоли от повеите на вятъра, чувам я, и когато повдигна глава, виждам как луната се оглежда в реката. Аз ти пиша, твоите пантофки са тук, пред очите ми, гледам ги” (Флобер до Луиз Коле, писмо от 4 август 1846). „Аз не седнах веднага да Ви отговоря – оправдава се Мина пред Яворов в цитираното вече писмо от Елена, – но и не можах. Никола е болен и аз трябваше да остана целия ден при него. Сега той се успокои и заспа и аз сядам да Ви пиша и ще Ви пиша много, много. . .” Върху самия физически акт на писането може да бъде акцентувано и в един по-директен, интимен аспект, то може да е само по себе си проблематизирано. „Струва ми се, че пиша лошо; ти ще четеш с безразличие тези редове; не казвам нито дума от това, което искам да кажа” (Флобер до Луиз Коле, писмо от 4 август 1846). „Мой мили Пейо. . . , да, с едно усилие написах името ти” – започва Лора свое писмо до Яворов от март 1912 г.

Писмото, заедно с дневника (писмото може да бъде дефинирано и като малък дневник, предназначен за един конкретен читател), е жанр, който по презумпция допуска наличие на *два паралелни дискурса*: единият – все пак основен, доминиращ – може да бъде определен грубо като „онова, за което се пише”; другият – „как, в каква обстановка се пише”. Двата дискурса битуват в два различни хронотопа, които по най-разнообразен начин могат да преливат един в друг. В своите писма Пенчо Славейков например категорично ги отделя с помощта на *скоби*. Докато описва в писмо до Мара Белчева солунската джамия „Св. Георги”, той кани събеседницата си да сподели неговото мимолетно впечатление от уличния шум, който нахлува през прозореца: „И наистина дивна е друга една джамия – някогашната църква св. Георги, преди това било езическо капище. (Чуй? Долу край брега задумтя музика и чуват се викове – идат гости от Цариград!) тя е колообразна сграда и около свода, вътре, е цяла инкрустирана. . .” и т. н. (писмо от септември 1908). Още по-характерен е примерът от следващото му писмо, в което той описва разходката си по солунските улици: „Но ето че файтона почва полека и по-полека да се мъкне нагоре и по-често и все по-често да плющи камшикът на файтонджията по гърба на дребните пъргави коне.

Чакай! (В стаята отсреща ми в хотела, се дигна шум и вик и аз изскокнах да видя да не е пожар, било мишка. Женски страх!) Почва се турската махала. Отиваме нагоре. . .” и т. н. Друг път не само мисълта, но и самото изречение е прекъснато от вметка в скоби, посредством която наситената с перформативизъм презантност се вклинява в основната нарация: „И падна ми на ум, когато на една станция на пътя от Петербург за Москва видях встадени тълпи руски народ (селени), падна ми на ум: Дали не е предопределение на съдбата (съзорява се, лека нощ и сбогом до утре!) да съществува и такъв един народ, страданието на който да е нужно при участието на другите?” (писмо от Одеса, май 1909).

Понякога вторичният дискурс – рефлекс на битовото „тук и сега” – съвсем безцеремонно, дори без буфериращата функция на скобите, прекъсва основната нарация, както е например в едно писмо на Гьоте от първите дни на 1776 г. до леля му Йохана Фалмер: „Пиши ми, моля ти се, от време на време – колкото и добре да съм в друго отношение, пак се нуждая от. . . Току-що получих кашона с провизиите.” Ние никога няма да разберем от какво точно се е нуждаел Гьоте, защото битът е нахълтал с първичната безцеремонност на пощенски разносвач в писмото му – също както няма да разберем за какво точно е хванал *la fille de chambre* сантименталният пътешественик на Стърн.

Перформативността може да бъде и от друг характер: с липса на повече място върху листа Славейков мотивира завършването на писмо от края на май 1911 г.

Перформативността в писмото е функция на неговата иманентна презентност, която, от своя страна, е следствие от амбивалентната *разговорно-диалогична същност на епистоларния текст*, който, имитирайки устна реч, има за задача да преодолее пространството между кореспондента, метонимично осъществявайки един пряк личен контакт.

Обикновено пътищата за практическа изява на презентността са два: да се описва обстановката до безкрай, в стила на Ален-Роб Грийе, или да се премине от описание на битовата среда към споделяне на абстрактни размисли. Такъв преход прави например Лора Каравелова, когато пише на П. Ю. Тодоров от Карлово: „Мръква се. В София електрическите лампи отдавна горят, а мен още ме мързи да запала лампата. Тъй хубав е преходът между деня и нощта! . . .” (писмо от януари 1907).

Ала иманентната презентност на писмото е твърде крехка, тя в един момент неизбежно преминава в друго глаголно време: „Бие три часа. Зазорява се. Камината угасна, студено ми е, ще отида да си легна” (Флобер до Луиз Коле, писмо от 15-16 май 1852). Темпоралната екзистенция е уязвима в своята неравновесност между миналото и бъдещето, винаги готова да прекрачи в едната или в другата посока. Макар да се опива от акта на собственото си създаване и твърде често да кокетира с него, писмото с удоволствие се оставя да бъде подхранвано главно от *спомени* и *мечти*; мигът на настоящето неизбежно поглъща миналото и бъдещето: „Спомням си цвета на дърветата, осветени от фенерите и полюляването на колата; ние бяхме сами, щастливи. Съзерцавах те в нощта; виждах те преди мрака; очите ти огряваха цялото ти лице” (Флобер до Луиз Коле, 4 август 1896); „Ще пристигна в Париж в четири или четири и четвърт. Така още преди четири и половина ще бъда при теб. Имам чувството, че вече изкачвам стълбата, чувам звънеца. . . „Госпожата вкъщи ли е?” – „Заповядайте.” Ах, аз вкусвам

предварително тези двадесет и четири часа!“ (Флобер до Луиз Коле, 12 август 1846).

И в писмото обаче, както и в белетристиката, експликацията на самия физически акт на писане, на случването на творбата и битовата обстановка, в която то неизбежно е ситуирано, е един само частично осъществим акт, защото самата литература, която писмото в иманентната си текстовост притежава в една все пак значителна, макар и по-малка от белетристиката степен, непрестанно го поглъща: фактичността на написаното не може никога да догони акта на самото писане, да се покрие с него.

Тази трудност много безискусно – по единствения възможен начин – е избегнал Толстой, който, под влиянието на Стърн, през 1851 г. замисля да напише историята на един случаен ден, озаглавявайки готовия откъс „История на вчерашния ден“ (а не на днешния).

С перформативни игри, диалогизирайки с читателя, обича да се забавлява понякога и Пушкин. В „Евгений Онегин“ те обикновено са обособени сред основния дискурс с помощта на скоби, както прави и Славейков; например:

... да лицемери, както свари,
над стареца, в легло скован
(с което почнах тоз роман). . .
(I; LII)

или:

И ледове трещят. И този
път скреж е посребрил леса.
(Тук всеки чака рима „рози“,
поднасям ви я начаса.)
(IV; XLII; прев. Д. Петричев)

Перформацията тук е свързана с епизодичната експликация в повествованието на образа на самия автор като една амбивалентна фигура: той е демиург по отношение на персонажите в творбата, но и сам е персонаж; субект и обект едновременно.

В споменатата творба на Толстой авторът също е герой, но границата между двете хипостазии е механична, както между маслото и водата, наляти в един съд; по думите на В. Шкловски „героят-автор се явява като че ли коментатор на неочакваностите на своето поведение“⁶.

Свършената перформация, възможна като мигновен проблясък в рамките на един по-кратък период от текста, обикновено заключен между скоби сред доминиращата аористична нарация, където иманентната за всеки творчески акт презантност подава за миг глава, е неосъществима в рамките на едно цяло художествено произведение. В противен случай субординационната верига „Аз пиша: „Аз пиша: . . .“ би могла, обемайки цялото произведение, да продължи до безкрай, подобно безкрайното смаяване отражението на предмет, поставен между две огледала. Всяка литературна творба е възможна като вещь благодарение на онова, което прави Толстой в „История на вчерашния ден“ – перформативният дискурс е само оформящата рамка, за чийто пълнеж е използван традиционният сказ, разказващ, грубо казано, за случилото се през „вчерашния ден“. Перформативността – винаги презантно изразяваща се – е формата, рамката, докато носител на същностната съдържателност е обикновено традиционният аористичен сказ.

6. Шкловски, В. *Художествена проза*. С., Наука и изкуство, 1988, с. 418.

Въпреки същностната презантност на епистоларното слово – следствие от нескрития му стремеж към имитативна разговорност – и при писмото съвършената перформация е практически непостижима. Самата онтология на текста е възможна единствено благодарение на пробивите в иманентната перформативност. Идеалното перформативно писмо би било една хипертрофирала форма без съдържание, по-точно параметрите на съдържанието биха напълно съвпаднали с тези на формата. Но понеже всяка форма, включително и в литературата, е абстракция, то е практически неосъществимо.

Но за разлика от белетристичното слово в определени случаи парадоксът тук е налице; епистоларното слово може да функционира пълноценно и на равнището на своята *формалност* – като достатъчна онтологична знаковост. Неговият смисъл, съдържанието му са закодирани във формалния факт на самото му съществуване като вещ, като един достатъчно красноречив *макрознак*. Става въпрос за една специфична особеност на писмото изобщо, която е най-категорично проявена в любовното писмо.

3. Любовното писмо – знак и деяние

Любовта като обект на белетристиката би трябвало отдавна да е влязла в кодекса на забранените теми, които всеки уважаващ себе си писател трябва да си състави, подобно на Толстой (луна, Кавказ и т. н.). На фона на тоталната и безнадеждна тривиализация на темата единствените автентични любовни романи след „Дафнис и Хлоя“ могат да се открият в епистоларния жанр, който е комай единствената жизнена алтернатива на любовния роман. Всяка интимна кореспонденция е един епистоларен роман и не са необходими специални усилия, за да се докаже това с писмата между Яворов и Лора например или между Кафка и Фелице Бауер – романи, чиято житейска автентичност им придава една неправдоподобност, значително по-голяма от тази на, да кажем, „Страданията на младия Вертер“ (да не говорим за опасно избуялата по-сетне булевардна паралитература). Животът може да бъде всякакъв, освен правдоподобен. Докато човешкото въображение е винаги в някаква степен ограничено от непреодолимия стремеж към правдоподобност, то самият живот е абсолютно свободен в своето творчество *ex nihilo*.

Именно любовното писмо представлява за нас специален интерес; въпреки размитостта на прилагателното, това е *писмото в неговия най-чист вид* – дотолкова, доколкото основната функция на писмото изобщо – *осъществяване на контакт* – при него е доведена до самоцел. Изхождайки от анализа на писмата на Вертер до Шарлоте, Ролан Барт формулира основната функция на любовното писмо – „аз мисля за теб“ – като *знакова*. Той определя любовното писмо като връзка, а не кореспонденция; самото то, бидейки продукт на един целенасочен жест, казва: „Нямам нищо за казване, освен дето нищото го казвам само на теб.“⁷ Подобни думи могат да се открият почти дословно в писмо на Флобер до Луиз Коле: „Нямам кой знае какво да ти разказвам и все пак ми се иска да изпиша тези четири страници. . .“ (писмо от 26-27 април 1853).

Ала връщайки се към кореспонденцията между Пенчо Славейков и Мара Белчева, ние се натъкваме на една друга особеност на любовното писмо. Отделни моменти в някои писма на поета, надмогвайки интелектуалния платонизъм, придават на връзката определена телесна плътност. „Отзарана

7. Барт, Р. *Фрагменти от любовния дискурс* – Литературен вестник, бр. 32, 19-25 септември 1994, с. 10.

получих писмото ти съвсем неочаквано – пише той от Париж на 20 март 1905 г. – То беше приятна изненада, и аз го държах в ръцете си, *като че държах тебе*, и тъй ми беше мило. Чувствах ясно твоето близко присъствие, и малката ми стайчка беше пълна с твоя дъх, както е пълна душата ми с него.”

Няколко дни по-късно Славейков получава ново писмо и признава в отговора си от 27 март: „Аз го целувах, туй писмо, *каточели тебе* – дълго, дълго и с жадност все да го целувам.”

Тук, макар и в загадъчна форма, се открива една особено характерна атрибутция на писмото – то е една *самодостатъчна инкарнация на отсъстващия събеседник*; по-скоро осъществител, отколкото заместител на любовния акт в неговия не само серафично-духовен, но и телесен вид (прегръдка, целувка и т. н.).

Неведнъж е отбелязвана иманентната перформативност на епистоларното слово. То, подобно на словото в драмата (за да продължим паралела с различните литературни родове), е нещо повече от слово; то е действие, *слово-деяние*. За разлика от белетристичното слово – сказово в същността си, – епистоларното слово означава реално действие. На едно по-буквално равнище това е самият акт на създаване на писмото като вещ (обичайният въвеждащ код е: „Сядам да ти напиша това писмо. . .”).

Всяка кореспонденция е диалог, но този диалог е подчертано монологичен – епистоларната връзка е диалог на реплики-монолози. В този смисъл епистоларният жанр заема пространството между белетристичката (що се отнася до отделното писмо като един относително завършен текст; писмото като сказ-монолог на референта) и драмата (що се отнася до цялостния процес на комуникация; разменените писма като реплики в един макродиалог със свой сюжет, със своя завръзка, колизия, развръзка). Този именно принцип се експлоатира от специфичния жанр на епистоларния роман, където в несъмнената белетристичност са инплантирани същностни белези на драматургичното (това неведнъж е отбелязвано например по повод на „Опасни връзки”⁸). Общата характеристика е дейтелността на словото – но не толкова онази дейтелност на битовия факт на случването на текста („Сядам да ти напиша това писмо. . .”), колкото един друг тип дейтелност, който всъщност истински ни интересува при анализа на спецификата на епистоларното слово; дейтелност, изразена най-категорично в любовното писмо, където словото не е само израз, знак на любовта – то самото е любов, не е израз на секса – то самото е секс.

4. Джойс и Нора – отелесяване на словото

Василий Розанов, перифразирайки древните гръцки и християнски митове, определя секса като най-богоподобната човешка дейност – актът, чрез който мъжът и жената довършват започнатото от Бог. Всичко в човека притежава, според Розанов, завършеност, само половите му органи приличат на многоточие; завършеността се постига единствено в мига на съединението с многоточието на другия организъм⁹. Разколебал се да сътвори съвършеното човешко същество – андрогина, – Бог се е задоволил да заложи двете му половини в мъжа и жената, които могат да го постигнат в божест-

8. Вж. напр. Годоров, Цв. *Шодерло дьо Лакло и теорията на повествованието*. В: *Семиотика. Материята на мисълта*. С., Наука и изкуство, 1991.

9. Розанов, В. В. *Опадали листа*. В: *Руският ерос или философия на любовта в Русия*. С., ИК „Хр. Ботев”, 1994, с. 112.

вения и по своему демиургичен акт на половото съединяване. Според Юнг различни непризнати от официалното християнство легенди представят първия човек Адам едновременно като мъж и като жена преди сътворяването на Ева. „Прачовекът по правило е хермафродит – обобщава философът; – във „Ведите” той също създава сам своята женска половинка и се съединява с нея.”¹⁰ Може би всеки полов акт, всеки стремеж към съединяване с другия е атавистичен копнеж по постигане на андрогина, синкретичния прародител на човека – това съвършено в своята самодостатъчност същество, което Зевс някога е разполовил, наказвайки го за гордостта му. Стремещът на Иш към Иша, отчаяният зов на Ин, който броди по света и търси своето Ян – това е архетипалният императив на любовта. В своята поезия Яворов, изживяващ се като Демон, търси (т. е. създава) духовната серафичност в очите на Мина; орелът търси гълъбицата, мракът търси светлината, небето търси земята, културата търси природата, Космосът търси Хаоса.¹¹

Атавистичното търсене (и създаване) на противоположната половинка бележи всяка любовна връзка, в това число и епистоларната – дори когато тя е интелектуално равностойна. В кореспонденцията на Флобер с Луиз Коле се среща – в подчертано интелектуален контекст – „съвет” като този: „О, жена! Жена, бъди по-малко жена! Бъди жена само в леглото!” (писмо от 4 септември 1852). На друго място писателят, който впрочем често нарича Луиз Коле „hermaphrodite nouveau”, „междиен пол”, недвусмислено формулира един категоричен копнеж по повторно създаване на андрогина: „Бих искал да се запазим като две отделни тела, но да се слеем духовно. От теб като жена аз искам само плътта. А всичко останало нека бъде мое или по-скоро нека ти и аз бъдем едно цяло, замесени от едно и също тесто” (писмо от 27 март 1853).

Своеобразен *копнеж по другостта* – в един цялостен биографичен контекст, следвайки прецедента на брака между Гьоте и Кристиане Вулпиус – е любовта на Джойс към Нора Барнакъл, на писателя към бившата хотелска камериерка, на интелектуалеца към жената-животно, така загадъчна и изкусителна за него с първичната си и неподправена чувственост¹². За Джойс Нора е едно всеобемащо тяло, което трябва да бъде достигнато, докоснато и обладано посредством словото. Словото на Джойс не е просто израз на копнежа по осъществяването на божествения акт; самото то е пълноценното *осъществяване на този акт*.

Обект на нашето внимание представлява кореспонденцията на 27-годишния Джеймс Джойс до съпругата му Нора Барнакъл по време на неговите две кратки пътувания до родната Ирландия в края на 1909 г. – по времето, когато семейството живее в Триест. В тези забележителни писма се наблюдава едно същностно свойство на епистоларното слово: постепенното му изтръгване от сферата на чисто словесното и натоварването му с една несъмнена *деятелност* – процес, който е в пряка зависимост от един пара-

10. Юнг, К.-Г. *Еон*. Изд. ЕА, Плевен, 1995, с. 221.

11. След антропологичния бум в европейската философска мисъл и особено след книгите на Мирча Елиаде жената определено се схваща като атавистичния носител на природната стихия, персонафикация на земния Хаос, докато мъжът е носителят на цивилизацията, на небесния Космос. Вж. напр. Елиаде, М. *Трактат по история на религиите*. Изд. ЛИК, С., 1995; Палиа, К. *Сексуални персони – изкуство и декаданс от Нефертити до Емили Дикинсън*. – *Ах. Мария*, кн. 2 (VII), 1995, с. 9.

12. Относно Нора Барнакъл виж нейната биография: Maddox, Br. *Nora: The Real Life of Molly Bloom*. Boston, Houghton, Mifflin, 1988.

лелен процес на постепенно отелесяване на словото, който ще проследим.

Отелесяването на словото е процес, паралелен на цялостното десерафизирание на жената. Надмогнал както инфантилната литературна еротика на Флобер, така и метафизичния мизогинизъм на Бодлер, с нескрита първичност Джойс се отдава на върховното естетическо блаженство, което излъчва телесното, при това в неговата най-низша, скатологична функционалност.

Всъщност, преодолявайки високата традиция, тази забележителна кореспонденция започва изненадващо тривиално. В едно недатирано най-ранно писмо е налице цялата трафаретност на каноничното интимно писмо, където обръщенията са най-патетично възвишени: „ангел мой”, „светице моя”, „душа”, „моя свята любов”...

Ала в контекста на цялата кореспонденция, която ще последва, на тази фразеология бихме могли да припишем една особена роля – дали това не е максималното серафизирание на обекта, на фона на което неговото последващо отелесяване ще придобие една особена свръхеротичност; максималното въздигане, увеличаващо до крайност амплитудата в мига преди главоломното снизяване в сферите на плътското?

Плътското е загатнато впрочем и в това най-ранно писмо, макар то все още – в езиково отношение – да не е напуснало високите сфери на поетичната стилизация; то се е просмукало в серафичното по такъв начин, че двете равнища – високото и ниското, платоничното и плътското – изглеждат неразчленимо свързани: „Тялото ми скоро ще проникне в твоето. Да можеше и душата ми да направи същото!” Андрогиничният копнеж се основава на една Хераклитова убеденост, че хармонията е постижима само в равновесието между противоположностите. Но равновесието тук е динамично; то е една латентна борба между серафичното и телесното.

Още известно време двете визии за любовта продължават да съществуват паралелно: в писмото от 2 декември тривиалният сантиментализъм е все още в силни позиции – на Нора е измислено името „Моето тъмносиньо напоено от дъжда цвете”, в което митологичната алюзия с Даная (при автора на „Улис” всички подобни алюзии са допустими) извисява и максимално стилизира еротичното внушение. Ала вече, заедно със „спиритуалния копнеж”, се появява и „един див, животински копнеж по всеки сантиметър от твоето тяло, по всяка тайна и срамна негова част, по всяка негова миризма и деяние” (писмо от 2 декември); откровено е названа принципната амбивалентност на любовното чувство и неговите телесни персонификации: очите, от една страна; задника, разрошените коси, пламналите бузи – от друга.

По-нататък, в писмото от 3 декември, контаминацията между високото и ниското, между възвишено-серафичното (очите) и ниско-плътското (фалоса) ще бъде пълна. Припомняйки си първата любовна среща с Нора в дъблинския парк „Рингсенд” на 16 юни 1904 г. (дата, увековечена в „Улис”; това е, впрочем, убедително доказателство за митологизиращото отношение на писателя към връзката му с Нора), Джойс описва акта на собственото си прелъстяване, смесвайки по впечатляващ начин плътското и възвишеното, по-точно – придавайки възвишеност на плътското: „Та нали ти плъзна ръка надолу, надолу в панталоните ми, нежно издърпа ризата ми, с дългите си галещи пръсти докосна кура ми, и постепенно го пое целия, твърд и дебел, в ръката си, и подхвана бавна чекия, и аз се изпразних между пръстите ти, докато ти през цялото време бе наведена над мен и ме гледаше с тихите

си очи на светица.”¹³ Не е ли тази контаминация едно своеобразно връщане към природното, преоткриване на лишения от морални императиви предкултурен свят на Дафнис и Хлоя, на Пол и Виржини?

Част по част тялото изплува в писмата на Джойс до Нора, при което преходът от възвишено-серафичното към ниско-плътското, постепенното преливане на първото във второто, е по своеобразен начин осъществен от онези части на тялото, които са носители и на една определено висока нетелесна символика – ръцете. Те са първият пряко назован орган от женското тяло: „онази, която ме държеше в дланта си като камъче” (в първото разглеждано тук писмо); „бих искал да заспя в ръцете ти” (във второто писмо от 7 септември). Но ръцете, дланите, макар и част от тялото, имат едно по-скоро извисено-духовно, дори символно-спиритуално битие, не плътско – например култът към мощите в християнската религиозна традиция.

Подир появата на ръцете продължава по-нататъшното изплуване на тялото, „или по-скоро на някои части от него”. Все още обаче дискурсът продължава да се колебае между плътското и спиритуалното. Макар тялото да е вече налице, то е все още непълноценно, амбивалентно, защото акцентът е поставен върху неговата нетелесност, несексуалност – то е малко, крехко, момичешко. „Слабичките ти рамене и момичешки крайници”, „телцето ти”, „момичешки гърдички” са изразите, които Джойс употребява по негов адрес (писмо от 7 септември). Нора е все още едно „любопитно гълъуейско момиченце”, което, от една страна, той желае да превърне по-скоро в „преливаща от любов задоволена жена”, макар, от друга, да осъзнава достатъчно ясно първерзната си привлеченост именно от тази детскост, провокираща откровени педофилски страсти у него.

Метаморфозите в образа на Нора Барнакъл продължават. В представите на пишещия Джойс той до такава степен се фикционализира, че се разпада на отделни съставлящи го образи: Нора е *дете*, но едновременно с това е и *майка*.

Отначало, в писмото от 7 септември, мащабите на майчинството са битово едноизмерни. Образът работи все още за спиритуалното; за високия ореол на жената-майка. Мярва се и серафизирация образ на детето: „най-голямото ти дете е четиригодишно” – напомня Джойс.

В края на същото писмо обаче детето е вече самият Джойс. Неговата собствена визия за взаимната поставеност на двамата е недвусмислено субординационна: „и ти ще ме поведеш като дете.” *Жената-vulva* се е сляла с *жената-uterus*; съпругата Нора Барнакъл е погълнала в себе си образите на майката и хетерата – толкова несъвместими в един историко-митологичен аспект.

Джойс следва мита, но и руши основни негови постулати. Митът не познава съпругата като обект на сексуално удоволствие; социалната функция на съпругата е майчинството; обект на краен утилитаризъм, нейното предназначение е пряко свързано с дома и най-вече то е да осигурява продължението на рода. В древна Гърция например почитта към съпругата се изразява по време на Тесмофорите – празниците на Деметра, т. е. на богинята, персонифицираща плодотворящата земя, а символ на съпругата е житният клас. Хетерата, носител на хедонистични функции, празнува по време на

13. Нашето отношение тук — професионално-дистанцирано — към интимната кореспонденция на Джойс е като към един тъй или иначе несъмнен литературен факт, затова всякаква пуританска свенливост считаме за неуместна.

Адониите – празници, честващи непродуктивната, декадентска връзка между Адонис и Афродита, а символ на хетерата е цветето¹⁴.

За Джойс съпругата е и хетера, без обаче да е престанала да бъде майка – *синкретична персонификация на дома*. Всяка жена носи имплицитния образ на майката в себе си, а нейната утроба е митичното убежище на неродеността. Идентифицирайки Нора с архетипалния образ на майката, интелектуалецът Джойс търси едно уютно и сигурно убежище от света. Женската утроба е митичният пра-дом; тя е родината на самотния индивид, убежището, което той е напуснал някога, непрестанно разкъсван от атавистичен копнеж по изначалния уют на този завинаги изгубен рай. Този копнеж по приютяване в телесното пространство на жената-къща е загатнат още в първото писмо: „Да можех да се сгуша в утробата ти като дете на твоята плът и кръв, да бъда хранен от кръвта ти, да спя в тайната, топла тъмнина на тялото!”, а желанието за приютяване е перифразирано и в мерена реч:

По тази блага гръд копнея
(О, блага тя е, честна тя е!),
където вятърът жесток не вее. . .

(Вече отбелязахме принципната дискурсивна близост между епистоларното и лирическото слово.)

В края на кореспонденцията, в писмо от 13 декември, върху образа на Нора отново се проектира този на приютяващата майка, но вече силно еротизиран от мазохистичните визии на Джойс: „. . . спаси ме и ме приюти. Както ти казах, аз съм твоето дете и ти трябва да бъдеш сурова с мен, майчице! Наказвай ме, колкото искаш. Ще ми е приятно да чувствам как плътта ми пламва под тежката ти ръка. . .”

Озадачава тук метаморфозата на вече познатите ни „слабички рамене и момичешки крайници”. В това писмо от 13 декември Джойс изгражда – за втори път – един нов образ на Нора, който е пълно отрицание на този от началото на кореспонденцията. Сега тя е с „пълни бедра”, „едри наляти цици” и „тежка ръка”, която държи пръчка. За нас е без значение кой от тях е емпирично достоверен, защото и двата всъщност са еднакво имагинерни. Нора е един литературен персонаж, чиято връзка с действителния прототип е съвсем рудиментирала в сферите на идеалното. Нора е престанала да бъде съпругата Нора Барнакъл, тя е една еротична *фигура*, по-точно няколко фикции, насложени една върху друга. Чрез теургичността писмото демонстрира същностната си литературност – функция на едно монологично, еднопосочно отношение към света, то конструира една желана, десидеративно изживявана действителност.

Монологичен въпреки е всеки любовен дискурс. Любовният субект обича преди всичко собствената си идея за един имагинерен обект на своята идеална в солипсистичната си самодостатъчност любов и това с медицинска прецизност е диагностицирал Марсел Пруст в уникалната си физиология на любовта – в своята авторефлексивна самодостатъчност чувството на Шарл Суан непрестанно имагинерализира образа на Одет. По същия начин Джойс имагинерализира Нора Барнакъл; тя също не съществува обективно, в различни моменти във визиите на Джойс съществуват различни нейни образи.

14. Вж. **Маразов, Ив.** *Идеологемата хомосексуалност*. В-к Култура, бр. 15, 19 април 1993, с. 4-5

5. Епистолярното слово като слово-деяние

Принципната деятелност на епистолярното слово предполага неговата максимална о-телесеност; то е слово, което реализира определени физически жестове – вербалното осъществяване на един полов акт например чрез неговото тотално из-говаряне, т. е. изписване. Словото е престанало да бъде само медиатор на чувствеността, то самото е чувственост. То притежава своя *собствена еротичност*, която може да бъде дори визуално доловима: „Има нещо непристойно и развратно в самия вид на буквите. А звученето на думата е като самия акт – рязко, брутално, неудържимо и сатанинско” (писмо от 2 декември). Графичната екзистенция на думата върху хартията – заедно с нейната семантична аура – е *пълноценният сексуален партньор*: „Мога да лежа и мастурбирам цял ден, като гледам божествената дума, която си написала” (писмо от 9 декември). Джойс непрестанно настоява Нора да изписва определени думи „големи и подчертани” – техният графичен вид е достатъчен за пълноценното осъществяване на контакта.

Свършената действителност на този контакт експлицира дори звуковата аура на графиката; написаната дума се чува, звучи, хартията сякаш шепти „с устните на момиче”: „... онази възхитителна дума, която си написала толкова голяма и подчертана, хитруша такава. Възбуждащо е да *чуеш* тази дума (а също и две-три други, които не си написала) от устните на момиче.” В друго писмо, от 15 ноември, той оправдава честата употреба на думата „bugg” единствено с това, че му харесва нейният звук.

Думата тук не е само адекватен знак на определен предмет, качество или действие от действителността; в своя графичен и звуков образ *тя сама е предмет, качество или действие*. Думата тотално е погълнала своето означение. Думата е тяло и понякога, за да засили максимално нейната о-телесеност, думата, т. е. хартията, върху която е изписана тя, трябва да бъде допряна до съответната интимна част от тялото, преди да бъде запечатана в пощенски плик и изпратена (виж края на писмото от 9 декември). Думата е достатъчният партньор при осъществяването на половия акт. Четенето е самодостатъчен секс; самодостатъчен секс е и писането: „Мила, току-що се изпразних в панталоните и съм напълно изтощен. Не мога дори да отида до пощата, макар че имам да пускам три писма.” Самият физически акт на писането – иманентната перформативност на писмото – е напълно съвпаднал с акта на еякулацията; на места това – без да е пряко назовано – е лесно откриваемо в елиптично задъханата фраза, следваща сякаш конвулсиите на еякулиращото тяло: „Сега съм щастлив, защото малката ми курвичка казва, че иска да я чукам отзад, че иска да ѝ го натикам в устата и че иска да ме разкопчае, да извади патката ми и да я засмуче като зърно на гърда. Още по-мръсни неща иска да направи тя, моята малка гола ебливка, моята палава извиваща се пъргавелка, моята сладка, мръсна малка пръдливка” (писмо от 9 декември).

* * *

Прониквайки през времето и пространството, епистолярното слово на Джойс сякаш телепортира ограничената в иманентния си хронотоп телесност в едно друго време и на друго място; то е *медиатор и инкарнация на половия акт*. Епистолярното слово е един *безкраен фалос*, осъществяващ божествения акт на създаването на андрогина; съвкуплението е словодеяние, както самият Бог е преди всичко словодеяние.

Епистолярното слово, словото-деяние, не е ежедневното битово слово. Неговата специфична *ритуалност* е отбелязал сам Джойс. Учудвайки се на собствената си дързост („дивите мръсотии и скверности в моя отговор преминават всякакви граници на приличие“), той пише: „Както знаещ, моя най-любима, аз никога не използвам непристойни изрази, когато говоря. Никога не си ме чувала да произнасям неприлична дума пред други хора, нали? Когато тук мъжете разправят в мое присъствие мръсни или развратни истории, аз само неловко се усмихвам“ (писмо от 3 декември).

Тази особена ритуалност на словото-деяние изисква и съответния *сакрален хронотоп*. За разлика от ежедневното битово слово, чиято естествена среда е публичното пространство – денят и улицата, – значещият хронотоп на ритуалното слово-деяние е нощта и пълната усамотеност в стаята-храм¹⁵. Ситуирано сред хронотопа на битовото слово, то изглежда неестествено до неправдоподобност, изгубило безнадеждно интимната си красота, превърнало се в пародия на самото себе си, подобно на медуза, изхвърлена на брега. Джойс, поглеждайки за миг на своите среднощни молитви с очите на атеист, започва писмото си от 3 декември със симптоматичното признание: „Само при мисълта за писмата, които ти написах миналата и по-миналата вечер, се спирах като подьбен, както си вървях по улицата. Навярно те звучат ужасно в студената светлина на деня.“ Хронотопът на словодейнието е таен, интимен; своеобразно сакрален, както при всяко свещеноедействие, той, от друга страна, осигурява максимална укритост, защитеност от всяко чуждо присъствие, така необходими впрочем при всеки интимен акт, какъвто безспорно е своеобразният акт на епистолярното съвкупление.

Писането общо е един интелектуален акт, чиято свръхеротичност е недвусмислено закодирана дори в неговата чисто физическа проява – еякулиращият писец опложда жадно разгърналата се под него девственост на хартията. Самият творчески акт, персонифициран от физическия акт на писането, екстравертно насочен *навън*, адресиран към Другия, оплождащ го чрез своето семе-слово, е по същество идентичен с акта на еякулацията. Тази еротичност на писането с една своеобразна физиологическа изчерпателност е изобразил не друг, а самият Флобер, който се оплаква след продължителен и изнурителен труд зад писалището: „Свят ми се виеше. Сега ме болят коленете, гърбът, главата. Приличам на човек, който прекалено много. . . (извинявай за израза); с една дума, изтощен съм от опиянение“ (писмо до Луиз Коле, 23 декември 1853). Самият писец е метонимичен корелат на фалоса. Както за сакатия патерицата е продължение на липсващия крак, както за дърводелеца чукът е продължение на прекалено късата и слаба ръка, така за пишещия Джойс моливът е едно мощно продължение на безпомощния фалос и интимният акт, който той осъществява, е не по-малко действителен от мастурбацията. Моливът в ръката на Джойс е неговият мастурбиращ фалос. Любовта, както и самата литература, е нещо самодостатъчно, самопораждащо и самоизчерпващо се. Затова идеалният любовник е мастурбаторът, т. е. пишещият. Той е собственият на Идеалната Жена.

15. Впрочем, самотно мастурбиращото писане на Джойс в тихата стая на „Фонтой стрийт“ 44 в Дъблин през онези зимни вечери, както, в голяма степен, и всяко епистолярно писане, притежава специфичната деятелност на религиозната молитва. То е един контакт между пишещия „тук и сега“ субект и физически отсъстващия обект.

В текста са използвани следните издания:

- Кафка, Фр.** *Роден съм да живея в самота. Избрани писма.* С., Народна култура, 1981.
- Марковска, М.** *Писмата на Мина до Яворов.* С., Наука и изкуство, 1984
- Писма на Пенча Славейков до Мара Белчева.* С., Хемус, 1929.
- Флобер, Г.** *Писма до Луиз Коле.* С., Народна култура, 1975.
- Найденова-Стоилова, Г.** *Лора – Яворов. Писма и документи.* С., Народна младеж, 1983.
- Каролина, М.** *Интимният живот на Гьоте.* С., Пеликан Алфа, 1992.
- „ . . . *Мое тъмносино, напоено от дъжда цвете. . .*” (*Писмата на Джойс до Нора Барнакъл*). – Литературен вестник, бр. 32, 19-25 септември 1994.