

„Научи ме да се смея, спаси душата ми“: роли на готическия смях

Огнян Ковачев

*Рекох за смеха: лудост е,
И за веселбата: Що ползува тя?*
Еклезиаст (2:2)

*Аз сам вампир съм за душата
и съм отритнат като тях –
на всичко гледащи със смях,
но без усмивка на устата.*
Бодлер, „Еавтонтиморуменос“

Английската поговорка „Teach me laughter, save my soul“ едва ли е носела надежда за спасение на вярващите във времената на класическата западна готика между XII и XVI в. За устремената към висините душа смехът е дисхармоничен примес в тишината и тайнството на готическата катедрала. Доктрините на средновековната теология не налагат официална забрана, но все пак ограничават неконтролируеми негови прояви като шегобийство, несдържан смях, присмех. В тези профаниращи форми смехът „разтърсва тялото, деформира чертите на лицето, превръща човека в подобие на маймуната“, както ригористично го заклеявява агеластът отец Хорхе от Бургос в *Името на розата*. Мълчаливият съюз между готическия спиритуализъм и манастирския ирационализъм сякаш преобръща формулата на Аристотел, че „човек единствен от живите същества се смее“. Нещо повече, негови ексцесивни фигури като маймуноподобния смях, кикота на дявола, смеещата се смърт, повела *мъртвешкия хоровод* по разпространените през XV и XVI век изображения, изместват културната символика на смеха в посока на нечовешкото. От друга страна, когато тревогата за спасението на душата и страхът от смъртта отстъпят назад, смехът става признак на тържествуващата телесност. Той избликва от човешката „долница“, по думите на Бахтин, за да прогласи карнавалната, временна и добре охранявана, свобода на т. нар. „народна култура“. Площаден, ренесансов, жизнеутвърждаващо гротесков – този колективен смях пулсира в светската дистанция между душата и тялото, но не и в сакралното общение между човек и Бог. Като колективен или обществен (в термините на Бергсон) жест, бахтиниянският смях може да бъде виртуозно амбивалентен в многообразието си, чрез което интегрира карнавалната общност. Насочи ли се извън нейното гигантско тяло обаче, той действа изключително подривно.

Готическият роман, като част от разноликия контекст на готическо-то възраждане, обхващащо времето между 1764 и 1820 г., се вписва в общата за този период тенденция на формиране на субектността. Бахтин изтъква, че тогавашната смехова култура и най-вече новата гротеска „става форма за изразяване на субективното, индивидуалното светоусещане“ и посочва като нейни разновидности *Тристам Шенди* на Лоурънс Стърн и готическият роман¹. Бахтиновото моделиране на „романтическата гротеска“ откроява няколко сюжетни роли в нея, особено присъщи и на готическият роман: мотивите на страшното, на безумието, на марионетката, куклата и на дявола. Смехът се интегрира с икономиката на страха по силата на парадоксално съ-противопоставяне, което обезсилва неговите освобождаващи, възраждащи или очистващи функции; ненадейните съчетания придават на гротеската „мрачния трагичен оттенък на индивидуалната обособеност“². Чрез такива интерференции страшното или ужасното изведнъж проникват в познатия, защитен и уютен интимен свят, смехът застива в неподвижна гримаса, а наслаждението се превръща в непоносимо страдание. В (без)порядъка на такива непредсказуеми взаимодействия и употреби готическият смях става поливалентен. Той попада в широката просвещенска парадигма на смеха, между схващането му от страна на Хобс като израз на чувство за превъзходство в сравнение с недостатъците на други хора или наши предишни и на Кант, който го определя като „афект от внезапното превръщане на напрегнатото очакване в нищо“. Същевременно се отличава с особеното си парадоксално съвместяване на веселост и страдание, на смях и плач. Затова неговата ключова епистемологична отлика проличава най-добре на фона на Бахтиновия народен колективен смях: *готическият смях е симптом на болезнено индивидуално самонаблюдение и самопознание*. Неговата авторефлексивност го отвежда до границите на мислимото и въобразимото, а новото му ситуиране го включва в един регистър с несродни гранични категории като свръхестественото, възвишеното, Фройдовото ужасяващо-странно (*das Unheimliche*) и др.

Контекстуализирания от подобен род лесно възбуждат упреци в пре-силена хетерогенност и ексцесивност. С оглед на това ще припомним, че през XVIII в. неоготическата естетика няма единен обект или референт. Тя обхваща плетеница от разнородни теми като историята, рода и произхода на нацията, ужасното, гения, природата и знанието, виждането, погледа и бляна. Те пулсират в сблъсъка помежду си, но и в растяща синхронна обвързаност и взаимообусловеност. Друга важна особеност на новото готическо писане е неговото изявено самосъзнание, че изкуствено въобразява, а не възпроизвежда по подражание, образи на миналото. Още в предговора към първото издание на *Замъкът Отранто* (1764) Хорас Уолпоул прави уговорка относно подставения старинен автор на

¹ Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса. С., 1978, с. 51.

² Пак там, с. 54.

романа си, че „Не било необходимо той самият да вярва в чудеса, ала бил длъжен да изобрази героите си като изпълнени с такава вяра“.³ Благодарение на такава мистификационна самоосъзнатост призрактът на подправената старина върви редом с маската на пародираното страшно, престъпно или възвишено. А първосцената на готическия романс може да бъде видяна като място за представяне на гротескни, маскарадни, карнавално-травестийни мистерии – подривни алегии на разпада и смяната на религиозни, мисловни, политически авторитети. Как в тези мистерии смехът спасява душата?

Уолпоул изрично подчертава една от ролите на смеха в готическия роман, предизвикан от наивно-глуповатите и престодушни диалози или реплики на слугите. Той се доближава до ренесансово жизнеутвърждаващите си форми (в термините на Бахтин) и има сюжетостроителна функция, тъй като не само подчертава контраста между второстепенни и главни герои, но откроява и допълнителна гледна точка в повествованието.⁴ Страхливо и несвързано говорещите един през друг Диего и Жак в *Отранто* трябва да разкажат за ужасяващите чудеса, които буквално са връхлетели върху замъка. Но докато сторят това, те изпитват търпението на господаря си Манфред и на читателите подобно на заплитащите се в неразбираеми реплики занаятчии, които репетират твърде плачевната комедия за Пирам и Тисба в *Сън в лятна нощ*. Към края на романа пък прислужницата Бианка с уплашеното си бърборене „неволно“ осуетява замислите на злодея.

В *Потайностите на Удолфо* Ан Радклиф прави приказливата Анет свое палаво *alter ego* и слуга на две господарки: героинята Емили Сент Обер и нейната надменна и глупава леля мадам Шерон. Ето как Анет успокоява любимия си Лудовико, че няма нищо опасно в това да се върне при по-младата посреднощ през пълния с пияни бандити замък:

Само искам да отида до стаята на моята млада господарка и само трябва да мина, нали знаеш, през сводестия проход, после през голямата зала, после нагоре по мраморното стълбище и през северната галерия, после през западното крило на замъка и за минутка ще съм в нейния коридор.

Комично подробното описание на маршрута на Анет в тези редове е съчетано със самопародиране на стила и атмосферата, които отличават романите на Радклиф. В цитирания диалог автопародията става осезаема благодарение на още едно удвояване. Лудовико почти дословно повтаря описания маршрут, преди да го отмени. Той „съкращава“ пътя, като не позволява на Анет да излезе от стаята⁵.

³ Вж. Готически романи. С., 1986, с. 51.

⁴ Пак там.

⁵ Radcliffe, A. *The Mysteries of Udolpho, A Romance; Interspersed with Some Pieces of Poetry* (1794). Edited with an Introduction by Bonamy Dobree. Oxford, New York: Oxford University Press, 1991, p. 390.

Снизяващата реч на слугите в готическото писане осъществява една от стандартните роли на гротесковия смях: да бъде не само емоционален, но и интелектуален контрапункт на ефектите на страх и ужас. Все пак не могат да бъдат пренебрегнати съществени за жанра различия между двамата готически законодатели. Уолпоул използва хумора на слугите като драматургичен похват, който временно разколебава, но не лишава читателя от вяра в истинността на свръхестественото. „Великата чародейка“, както наричат Радклиф тогавашните ѝ почитатели, го прилага по-усложнено. В нейните романи смешното служи както за създаване и поддържане на повествователно напрежение (*suspense*), така и за обезсилване на плашещите чудеса и тайни, т. е. като функционален аналог на характерното за нейното писане *обяснено свръхестествено*. Самосъзнанието на готическите писатели за неавтентичност на въображаемия средновековен свят в техните романи поражда немалко жанрови пародии и самопародии, предхождащи публикуването на *Нортангърското абатство* от Дж. Остин. Те са добри основания да се съгласим с Виктор Нортън, че „трудно може да се хвърли подобна насмешка в лицето на готическите романисти, след като те самите вече са я използвали, било цинично, било искрено“.⁶

Хуморът на слугите е повествователно събитие на границата – естетическа и идеологическа – между високото и ниското. Но готическият смях, сплел здраво ръце със страха, подлага на изпитание и други естетически, текстуални и антропологични граници. Да се върнем първо към тайната около „произхода“ на поговорката в заглавието. Фразата „*Teach me laughter, save my soul*“ се появява там от романа на немския писател Джеймс Крюс *Тим Талер или продаденият смях*⁷. Когато го четох като дете в превода на Любен Дилов-баща, изобщо не си давах сметка, че той открехва пред мен тежки порти готически, готически, още смехологически. Всъщност романът разказва съвременна история, в която рано осиротелият Тим е изкушен неустоймо от странното предложение на тайнствен господин в кариран костюм. Той предоставя на барон Лефует (името е огледална анаграма на немската дума *Teufel*, т. е. дявол) своя жизнерадостен смях, а в замяна получава късмета да печели без изключение всякакви облози, залози и басове, които реши да сключи. Скоро Тим става най-богатият човек на света, но редом с богатството трупя и печално знание за това, какво е загубил. И тръгва по следите на изгубения смях, решен да си го възвърне на всяка цена.

Като увлекателно детско четиво романът е най-малкото равностоеен на най-доброто от Ерих Кестнер. За по-зрелите читатели той сплита на истина плътна мрежа от междутекстови връзки, съчетавайки елементи от литературни, философски и антропологични модели. При достатъч-

⁶ Вж. Norton, V. *Gothic Readings: the First Wave, 1764–1840*. London & New York: Leicester University Press, 2000, p. 260. В следващите страници Нортън посочва редица (позабравени, а за българския читател откровено непознати) примери за пародии и самопародии на жанра.

⁷ Крюс, Дж. *Тим Талер или продаденият смях*. Прев. Любен Дилов. С., 1971, с. 67.

но критическо въображение в него може да бъде разчетена дори алегорична история на модерния смях. Мотивът на договора с дявола и борбата за възвръщане или спасяване на човешкия залог възкресява редица знаменити литературни предшественици. Наред с макросюжети като *Фауст* и *Изгубеният рай*, в нея се вписват *Чудната история на Петер Шлемил* от Адалберт фон Шамисо и *Изгубеният огледален образ* от Хофман, готически романи като *Монахът* от Метю Грегъри Луис и *Мелмот Скитника* от Чарлз Робърт Матюрин, *Покаяният Мелмот* и *Шагреновата кожа* от Балзак, *Портретът на Дориан Грей* от Уайлд, та дори и *Приказка за стълбата* от Смирненски. В тях човекът залага иманентни белези на своята идентичност като душата, сянката, отражението, смеха, солидарността, срещу съблазните на нейното пределно разрушаване или поне разколебаване: безгранично богатство, наслаждение, младост, дълголетие, знание, власт. Сделката, която детето Тим Талер прави със собствения смях, е същевременно загуба на невинността, но благодарение на нея разказът за повторното му спечелване проправя пътя за неговото излизане от непълнолетие (в буквалния и в Кантовия смисъл). По този път в романа навлизат сюжетният алгоритъм и моделът на самопознанието, присъщи на жанра *Bildungsroman* и на Хумболтовия възпитателен проект като цяло. Възвърнатият накрая смях вече не може да бъде естествено-невинен; Тим се е научил да се смее и е спасил душата си, но смехът му е станал знаещ и по необходимост – авторефлексивен.

Когато Тим е още в началото на пътя и преследването на дяволския барон, една богата и благодетелна възрастна дама го завежда на театър, за да го накара да се засмее. В пиесата находчив скитник успява да размее бледата и несмееща се принцеса с помощта на вълшебен лепнещ лебед и леко видоизменена версия на приказката за *Златната гъска* от братя Грим. Дамата очаква от пиесата смехова терапия за Тим Талер, така както Хамлет очаква от „мишеловката“ катарзис и разобличаване на Клавдий. Разбира се, тя не успява – прекалено рано е. Ето как реагира момчето, когато всички други зрители се смеят, закривайки лицата си с ръце:

В този миг Тим откри колко сходни са външните белези на смеха и плача. И той направи нещо ужасяващо: също закри лицето си в шепи, наведе се също напред и се престори, че се тресе от смях.⁸

Престорването заличава феноменологичната разлика между смешното и трагичното: това не е смях през сълзи, а смях вместо плач, резултат от пълното им формално тъждество. Подправеният смях припомня формулата на Бергсон за смешното, според която то се поражда от „механичното, наложено върху живота“, а заместването на естественото с изкуствено е висша степен на механизирание на човешкото тяло. На свой ред налагането на механичното върху живота на пръв поглед парадоксално сближава Бергсоновия смях с Фройдовото ужасяващо-странно (*das Unheimliche*).

⁸ Пак там, с. 64.

В едноименанта си студия Фройд се позовава на теорията на Е. Йенч за „интелектуалната несигурност“ дали „конкретна фигура в разказа е човешко същество или автомат“.⁹ И двамата посочват като пример Хофмановия разказ „Пясъчния човек“, където Натаниел с ужас вижда, че неговата възлюблена Олимпия е всъщност майсторски направен автомат. Фройд настоява, че ужасяващият ефект произтича не толкова от симулираното изкуствено тяло и инвестираните в него истински чувства, колкото от сюжета за проблематичното зрение и страха на влюбения „да не му откраднат очите“. Но оказалата се механична кукла Олимпия остава гротесков двойник на въобразената от младежа жива любима; гротескна е и борбата за нейното тяло, която той и създателите ѝ водят. Разкриването на тайната би трябвало да възвърне сигурността и да породи смях. Но нито „противният пронизителен смях“ на майстор Копола, нито безумната веселост на Натаниел носят удоволствие или освобождение¹⁰. Между смешното и ужасното, както и между живото и механичното вече няма дори една крачка. Техните сдвоявания в контекста на готическото писане стават задължителен компонент на сюжети като „Франкенщайн“ и „Дракула“. Най-добро доказателство за неразделността им е историята на техните филмови версии и пародии през ХХ в.

Смехът в „Пясъчния човек“, както и в цитирания по-горе епизод от *Тим Талер*, не е резултат от заместване на естественото с изкуственото, а посредник в неговото осъществяване. Такова остранныяване изключва смеещия се от всякаква съгласуваност или съучастие с останалите смеещи се. Той е роля, неконтролирана или свръхконтролирана кризисна реакция, симптом на радикалния разрыв между тялото и заобикалящата го среда, между индивида и другите, както и в самия него. Престореният, но досущ като истински смях на Тим Талер е много повече асоциален, отколкото „социален жест“, както го определя Бергсон. Нещо повече, самотата му прави този смях некомичен и го извежда отвъд границата на човешкото. За него ще е нужна друга концептуална решетка, както и неговият готически и романтически епоним.

Мелмот Скитника от едноименния роман на Чарлз Робърт Матурин¹¹, като най-късният от ранните готически злодеи, завладява неудържимо литературното въображение на ХІХ в. Уолтър Скот, Байрон, Балзак, Нодие, Бодлер, Пушкин, Достоевски, Маларме, Уайлд, Стивънсън са негови покровители, почитатели, продължители, тълкуватели. В сърцевината на този изключително сложно композиран разказ е договорът за свръхчовешко дълголетие, който Мелмот е сключил при условие че

⁹ Freud, S. *Das Unheimliche* (1919). Цитатите са по Sigmund Freud, „The Uncanny,“ trans. James Strachey, – In: *The Penguin Freud Library*. Volume 14. *Art and Literature*. 1990. Срв. на български Зигмунд Фройд, „Ужасното“, Естетика. Изкуство. Литература. Съст. Исак Паси. С., 1991.

¹⁰ Вж. Хофман, Е. Т. Избрани творби в 2 тома. Т. 1. С., 1987, 327–329.

¹¹ Maturin, Ch. R. *Melmoth The Wanderer: A Tale* (1820). Edited by Douglas Grant, with an Introduction by Chris Baldick. Oxford, New York: Oxford University Press, 1989. Всички цитати по-долу са по това издание.

след изтичането на срока и на живота си ще изгуби своята душа, ако не успее да обвърже дотогава някой друг с подобен договор. Неуспешното търсене и преследване на доброволни жертви е сюжетната рамка на романа, в която преследвани и преследвачи вписват своите истории. Екзотично-романтичната „Индийска история“ отвежда Скитника сред земния рай на остров в Индийския океан, обитаван единствено от прекрасната и невинна Имали, която околните туземци боготворят. Чрез „великия код“ на сатанинското изкуствелство той разпалва нейното любопитство към непознати земни и душевни пространства; в духа на русоистката социална критика той я осведомява за несправедливостите и пороците на човешкия свят. Вкусила от плода на горчивото познание, девойката признава, че благодарение на него е научила „радостта от скръбта“: „Преди да те видя, аз само се усмихвах, но откакто те виждам, аз плача и сълзите ми са сладки.“ (309) Мелмот посреща нейните думи с усмивка, която не е „законна рожба на щастието“. Тя е симптом на напразните усилия на мисълта да преодолее принудата на страданието. Смехът на демона е амбивалентен – играе защитна роля, но не носи победа над болката, хармонично сливане на душите или освобождаване от злото. Плод на „съюза между вътрешно отчаяние и външна несериозност“ или пък „незаконно дете на безумието, което се присмива в лицето на своя родител“ (309), той съединява прозрения с презрение.

Такъв смях е израз на един тип хумор, който според Фройд не е примиртелен, а бунтарски и „означава триумф не само на аза, но и на принципа на удоволствието, който тук може да отстоява себе си противно на неблагоприятните реални обстоятелства“.¹² Фройдовият хумор участва в психичната дейност като персонаж, с чиято помощ човекът може да избегне принудата на страданието посредством отхвърляне на претенциите на реалността. Същата роля изпълняват още цял ред персонажи, „който започва с неврозата и достига кулминация в лудостта, и който включва опиянението, самовглъбеността и екстаза“ (пак там). Съчетан с тях, смехът придобива странни, ужасяващи или гротескови вариации. Хуморът е такова удоволствено взаимодействие между аза и свръх-аза, което предлага възможно справяне с реалността. Затова Фройд го противопоставя на вица, който легитимира завръщането в аза на влечения,

¹² Вж. Freud, S. „Humour,“ – In: *The Penguin Freud Library. Volume 14: Art and Literature.* Penguin Books, 1990, p. 429. В тази сравнително кратка студия Фройд радикално премества ударението от смеещия се свидетел на хумористична ситуация върху „хумориста“, който я поражда. Транспозицията сближава хумора с твърде различни от него душевни процеси и го дистанцира от сродни нему явления като комичното и вицовете, на които Фройд е посветил обширен по-ранен труд. Сега той не изключва от хумора общия за трите явления освободаващ ефект, но изтъква в него още „нещо величествено и приповдигнато, което липсва в другите два начина за извличане на удоволствие от мисловната дейност. Величието явно се съдържа в тържеството на нарцисизма, в победното утвърждаване на неуязвимостта на аза. Азът [...] настоява, че не може да бъде повлиян от травмите на външния свят; всъщност той показва, че за него такива травми не са нищо повече от удобни случаи да извлече удоволствие“ (428–9).

преминали границата между него и несъзнаваното. Но смехът, който превръща такъв хумор в бунтарски, не освобождава завръщащи се потиснати желания. Той атакува невидимата и непреодолима преграда, която свръх-азът издига пред осъществяването на идеала на аза.

По-нататък демоничният смях на Мелмот е характеризиран още като „неестествен“, „горчив и конвулсивен“, „отчаян“, „сатанински“. Той звучи като сигнал, че границата на човешкото е прекрачена, но дали това я разрушава или напротив, я разширява? В „За същината на смеха и за комичното в пластичните изкуства“ Бодлер пише:

Смехът на Мелмот [...] е необходима резултатна от двойствената му природа, велика в сравнение с човека, но безкрайно жалка, съпоставена с абсолютната истина и правда. Мелмот е живо противоречие, извън основните човешки измерения; тялото е в разрыв с мисълта¹³.

Сатанинско за Бодлер е синоним на романтическо, а смеха той определя в термините на Хобс като „последница от идеята за собственото му [на човека] превъзходство“. Това дава основание на певеца на *Литаниите на Сатаната* да заключи, че „Смехът е сатанински, следователно дълбоко човешки“. Нещо повече, този гротесков смях според него е израз на превъзходството на човека над природата. Въпреки хобсианските обертонове, Бодлер далеч по-сложно осмисля смеха като „израз на двойствено или противоречиво чувство“, а Мелмот – като „индивида, стоящ между последните предели на човешката родина и границите на висшия живот“. Според френския поет двойственото ситуиране е резултат от нечовешка мощ, превърнала се в проклятие, но и в епистемологична даденост на субекта. Свръхчовешкото е станало твърде човешко. Бодлеровият човек конституира целостта си като удвоява – едновременно присвоява и обезсилва – традиционни фигури на авторитет и контрол: Бог, Сатана, Баща. От друга страна, той структурира своята идентичност като серия от двойници, набавящи изплъзващия се смисъл или странни удоволствия. Но тези двойници са все неуспели реализации на идеала на неговия аз, блуждаещи в междуцарствието на сплина или на меланхолията.

При втората среща на Скитника с Имали, вече завърналата се сред хората Исидора, тя го моли да не я ужасява повече с този плашещ смях. Неговият отговор е кратък: „Аз не мога да плача.“ Аналогично на престоления смях на Тим Талер в театъра, за Мелмот смехът и плачът са напълно взаимно заместими телесни умения. Такова ефективно припокриване между тях привлича още една концептуална гледна точка, този път от философската антропология на Хелмут Плеснер. В студията си *Смях и плач* той обвързва двата полюса на поведение с т. нар. от него „ексцентрична позиционираност“ на човека: онова същество, което се намира на границата между собственото си тяло и заобикалящата го

¹³ Бодлер, Ш. Естетически и критически съчинения. Прев. Лилия Сталева. С., 1978, с. 235.

среда, но с всяко свое действие нарушава тази граница и се отваря към света.¹⁴ Така формулирана, ексцентричността обуславя възможността на човешките възприятия и постоянно ги усъвършенства. Според Плеснер смехът и плачът са решаващи в критични или „гранични“ ситуации, когато тялото взема решение, изпреварващо авторитета или излизащо извън контрола на разума. За ексцентричния субект тези реакции са конститутивни не по-малко от езика¹⁵.

Ексцентрично позициониране на тялото е във фокуса на два от най-гротескно-натуралистичните епизоди на свръхестествен ужас и иронични обрати в по-ранния роман на Матю Г. Луис *Монахът*¹⁶. Две основни сюжетни линии се преплитат в него: 1) падението на капуцинския монах Амброзио, който, тласкан от сладострастие, гордост, неопитност и неудържима чувственост, скоро става жертва на изкушения и смъртни грехове; и 2) любовта на Агнес де Медина и маркиз Реймонд де лас Цистернас, която съумява да преодолее дори най-ужасяващите препятствия. В началото на романа Амброзио е свършено триединство на красноречие, красота и благочестие. В края осъденият на смърт заради престъпленията си монах приема договора, предложен му от самия господар на злото. Той се явява в затворническата килия сред адски смрад и дим, и отнася Амброзио в ноктите си, спасявайки го от човешкия съд, за да му отреди още по-ужасна съдба. След като му разказва зловещите тайни в неговия живот, дяволът го захвърля в родните му планини. Осакастен, сляп и безпомощен, покрит с безброй насекоми, с богохулства и проклятия на уста, там монахът бавно изгубва живота и безсмъртната си душа.

Във втората линия героинята е затворена в един родов замък и влюбените започват да планират нейното бягство. Луис умело използва потенциала за напрегнато очакване и черен хумор в легендата за един призрак, като преобръща сюжетния ѝ вектор от сигурно *обясненото* към *автентично* проявеното *свръхестествено*. Във встъпителната бележка той изрично подчертава устойчивостта на суеверието в тази легенда:

Кървящата монахиня е традиция, на която все още вярват в много части на Германия. Казвали са ми, че развалините на замъка Лауенщайн, в който се предполага, че е обитавала, може и днес да се видят по границата на Тюрингия.¹⁷

За да може да избяга от замъка, Агнес се маскира като Кървящата монахиня. Според поверието тя е била злодейски убита и нейният призрак излиза от замъка между един и два часа през нощта на пети май веднъж на

¹⁴ Plessner, H. *Philosophische Anthropologie*. Lachen und Weinen, das Lächeln, *Anthropologie der Sinne*. Frankfurt am Main, Fischer, 1970.

¹⁵ Вж. също Berns, U. „The Romantic Crisis of Expression: Laughter in Maturin's *Melmoth the Wanderer* and Beyond,“ – In: *A History of English Laughter*, ed. Manfred Pfister. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2002.

¹⁶ Lewis, M. G. *The Monk. A Romance (1795)*. Ed. by Howard Anderson. With an Introduction and Notes by Emma McEvoy. Oxford, New York: Oxford University Press, 1995.

¹⁷ Lewis, M. G. *The Monk*, p. 6.

всеки пет години. Водени от разума и чувствата си, влюбените явно не вярват в истории за призраци и затова получават урок по свръхестествено възвишено. Разказът се води от името на Реймонд в първо лице, което подсилва чителското нетърпение и намалява неговото недоверие. В уречения час се появява фигура с облика на очакваното привидение. Вън от себе си, героят се втурва към своя „прекрасен призрак“, редейки стихове, които ги обвързват навеки, телом и духом, докато във вените му „кръв тече“. Но двамата не успяват да избягат, защото попадат в плен на: бурна нощ, светкавици, гръмотевици, неуправляема карета и накрая Реймонд загубва съзнание. На следващата нощ той има неочакван гост:

Тръпнеш в предчувствия, разглеждах този среднощен посетител. Всемогъщи Боже! Това беше Кървящата монахиня! Моята изчезнала спътница! Лицето и още беше забулено [...] Тя бавно повдигна своя воал. Каква гледка се разкри пред сепнатия ми поглед! Пред себе си виждах жив труп. Лицето и беше издължено и измъчено, страните и устните ѝ бяха без капка кръв, смъртна бледина покриваше чертите ѝ, а очните ябълки, взрени неподвижно в мен, бяха тъмни и сухи¹⁸.

Повдигането на воала не само разкрива ужасната грешка, но и съсредоточава читателския поглед върху самия него. Според Ив Седжуик в готическите романи воалът е метонимия на повърхността, на полупрозрачната преграда пред погледа, и често пъти, подобно на плътта, е пропит или белязан с кръв¹⁹. В горната сцена например воалът е средство за подмяна на едно лице с друго, на живото с неживото, но и мост между тези два свята. Той едновременно забулва тялото и обозначава ексцентричната му позиционираност между реалността и призрачността на желанието. А физическото безсилие на Реймонд да се противопостави на „прекрасния призрак“, както и внезапно потвърденото свръхестествено са готически похвати, които предизвикват колкото ужас, толкова и смях. Той може да бъде тълкуван чрез Кантовата формула за „превръщане на напрегнатото очакване в нищо“, но по-важни са оголването и пародийното преобръщане на похватите в него. Тези механизми са резултат от силната жанрова самоосъзнатост на *Монахът* и на готическите клишета в него. Жестовите на радостта и ужаса, подобно на метонимичния воал, са призраци на тъждествеността, които непристъпно прикриват или непристойно разкриват тайната история, потиснатото желание, забраненото знание, злата безгрешност и фалшивия авторитет в порочния кръг на тяхното взаимно означаване. За да излезе от него и да развали магята на безкрайните тъждества, Реймонд иска помощ от Скитника Евреин, който случайно броди наблизо. За него, както и за Мелмот, дълголетието е непоносимо бреме. Но той, за разлика от Мелмот, дарява на другите покой, отнет на самия него.

¹⁸ Пак там, 159–160.

¹⁹ Sedgwick, E. C. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York and London: Methuen, 1986, p. 140.

Многообразието от роли на готическия смях – хуморът на слугите и на свръх-аза, смехът като плач и като механично подражание, демоничният смях и призрачният смях – не се дължи на необходимостта да бъде освободен субектът от негови когнитивни, естетически или екзистенциални безпокойства. Авторефлексивен и ексцентрично положен, този смях е симптом на стремежа и същевременно на невъзможността безпокойствата да бъдат ефективно преодолени. Но неговото познание не трупам само печал, защото „където човек се смее, там дяволът губи силата си“, както гласи поуката на възвърналия смеха си Тим Талер²⁰.

²⁰ Крюс, Дж. Цит съч., с. 226.