

Красота срещу Истина (върху “Марионетки” от Чавдар Мутафов)

Дарин Тенев

“Ние имаме *изкуството*, за да не загинем с *истината*.”
Ницше, *Воля за власт*, фр.822 от 1888г.

През текста ми минава шествие от сенки: ядосани и неприлични опити да превъзможна неувереността спрямо разговора, който е бил проведен миналия път, един разговор, който не съм чул, и поради това криещ опасността да е изговорено всичко, което възнамерявам да кажа. Все пак въпреки тези сенки, тези гноми, чиято коварна истина би злорадствала над моето страдание, се надявам макар пиесата да е същата, нищо също да няма – това е изкуствената красота на марионетките, с които ще играя. А пиесата ще е същата поради две причини. Първата е, че реших да се спра върху разглежданата на предишната сбирка творба на Чавдар Мутафов, а именно “Марионетки”. Втората причина е, че имах шанса да прочета текста на Васил Видински и намерих за необходимо да продължа в, така да се каже, същата посока, която той очертава. Дълбокото ми съгласие с основните му тези и възхитата ми пред изключително силния анализ не ми оставиха друг избор, освен да се опитам да доразвия някои аспекти, останали неразгърнати вероятно поради удържането на основната насока на мисли. Тази основна насока, както повечето от вас вероятно помнят, беше свързана с разграничаването на два от основните персонажи: Денди и Дилетант. Васил Видински демонстрира как Денди има като своя същност чистата изложеност навън, което в термините на Кант звучеше последния начин: ноуменалността на Денди е неговата феноменалност. Денди няма “в-себе-си”. Неговото “в себе си” е “за другите”, откъдето идват и показността, жестовостта, дозата театралност във всичките му действия. Дилетант пък няма нито ноуменална, нито феноменална страна. На него всичко му предстои и красивата му трагедия беше, че всъщност може да се превърне единствено в Денди, обаче Денди е празнота, липса на дълбочина, Денди е кух. Денди затова е банален, но Дилетантът също е банален, защото, без да има каквито и да било характеристики, той е просто една “неумела стилизация” и зад неговите думи няма нищо. Празнота срещу празнота.

Въпреки различието между тях, Денди и Дилетант споделят една обща характеристика и това е тяхната изложеност навън. Тази изложеност е, разбира се, също различна: Денди е изложеното завършено произведение, Дилетант е изложеното празно пано, върху което опитът трябва да рисува. В крайна сметка обаче подобно свеждане на ноуменалното до феномен има като свой резултат чистия образ. Какво е чист образ? Това е изчистената от смисъл фигура, чиито черти не означават нищо отвъд себе си. Образът властва в “Марионетки”. Това е причината всичко да бъде рисувано като картина, описания, чиято псевдопсихологизация чрез собствената си клишираност вместо да дава дълбочина представя чувствата и мислите плоско, повърхнинно, изложени чрез собствената си баналност. Оплоскостяването, представяно чрез стилизации и клишета, на свой ред уеднаквява героите. Денди, Дилетант и господинът са различни, но те не се различават. Ние не бихме могли да изброим колко героя има произведението,

защото ефекта на уеднаквяването съдържа и собствената си противоположност – тоталното разподобяване. Как може читателят да бъде сигурен, че младият човек от “Забава първа” е постоянно един и същ или че писмото, което момичето чете е писмото, което той е написал? На това ще се върнем по-нататък.

Властването на образите, зад които няма нищо друго, е разбира се лъжливо. Защото как би могло да бъде възможно? И все пак образите са обсебили целия текст на Мутафов. Няма бягство от тях. Самият език на “Марионетки” предполага това, като с помпозността си, натрупването на епитети и безкрайните описания представя на формално ниво, онова, за което се говори, с други думи – екземплифицира го. Тази власт на образа е резултат от избора на красивата лъжа пред грозната истина. Основният избор, както казва и Васил Видински, е между истината и красотата и истината е убита, за да възтържествува красотата, а устите на гномите в края на произведението са запечатани със светлина. Оттук и красотата се разпростира тотално в цялото произведение.

В този момент се появяват два въпроса. Първият е: ако властва тотално красотата, къде са гномите спрямо този свят на красотата, как те присъстват в него? Вторият въпрос е: кой говори или по-точно говорещият стои ли на позиция над тази на марионетките (авторът, който ги командва или поне наблюдава) или е просто поредната марионетка? Какво означава това дублиране на победата на образа на формално равнище?

Отговорът на тези въпроси, според мен, изисква още веднъж да насочим вниманието си към сблъсъка между истината и красотата.

Основният избор, пише Васил Видински, е между красотата и истината и този избор е сложен, тъй като винаги има загуба. Въпросът е кое да загубиш – красотата или истината. Нещата за мен са още по-сложни. Наистина, изборът, основният избор в произведението, е между красотата и истината. Само че изправянето пред този избор е като изправяне пред алтернативата “парите или живота”. Кое избираш да загубиш? Ако избереш живота, губиш и двете. По подобен начин алтернативата “красотата или истината” е особена алтернатива. Не можеш да запазиш и двете. Ако избереш истината, задължително губиш красотата. Защото истината е малка, грозна и злобна, като гном. От друга страна какво става, когато избереш красотата за сметка на истината? Красотата, която е разкрита в “Марионетки” не е истински красива. Тя е клиширана, натруфена, излязла извън себе си в концентрирането си. Твърде много розово, твърде много червено, твърде много златисто и сребърно. Красотата е задушила сама себе си и така се е превърнала в свое собствено отрицание. Кое означава, че с истината е загубена и самата красота.¹ Сега обаче

¹ Тази особена функция на “или” е, разбира се, онова, което Лакан нарича отчуждаващ *vel* или отчуждаващо “или”. (Вж. Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, прев. Алан Шеридан, изд. Penguin Books, 1979, стр. 209-213.) Препратката към Лакан, която няма да мога тук да разгърна с всичките ѝ импликации, ми се струва важна поради няколко причини. Първата е, че през нея ще може да бъде мислен субектът, чието отношение с Другия е представяно от тази структура на отчуждението. При Лакан двойката е Битие (субект) – Значение (Друг). При всички положения субектът е поставян под въпрос, защото той може да бъде конституиран единствено през значението, но в самото значение той е формиран като не-значение. Едновременно с това от страна на битието той изчезва и неговото изчезване или превръщането му в означаващо за друго означаващо е онова, което Лакан нарича *aphanisis*. Отчуждаващият *vel* е същевременно

идва истинската трудност. Защото винаги бива избрана красотата, това е необходимост. Което би било аналогично на случай, в който щом ти кажат “Парите или живота”, ти винаги казваш “парите”, въпреки че знаеш, че така ще те убият и ще загубиш и двете. Неизбежност на образа. Образът като повърност, но и цялост. Завършена цялост (Денди) и такава, която ще бъде завършена (Дилетант); и в двата случая образът има целостта като свой телос. Конструираността, архитектурността идват оттук – марионетките командват, за да се сдобият със завършеност. Контролът над пространството в един свят, където всичко е овъншноено, е абсолютна власт. Неизбежността на образа се крие именно тук: възможността за марионетките да живеят е възможността на красотата, в противен случай гномите с техните малки истини ги разкъсват; а красотата предполага образа като единственият начин за справяне с живота, защото тъкмо образът дава онази цялост,

смъртоносният фактор от алтернативата “парите или живота”. Връзката с Мутафов вече би трябвало да може да бъде прозряна. Негоите герои са изправени пред избор, където винаги губят. Те са отчуждени: животът за тях е красота, но истината е парите, с които да се оправят в този живот. Отчужден поради загубата на парите (истината), техният живот (красотата) загубва смисъла си. От друга страна аналогията със значение-битие би била следната: красотата е значението, истината е битието и героите избирайки красотата губят битието-истина, но с това попадат в онази част на значението, която е не-значение, което по-горе описахме и като изчезване на самата красота. Така Денди, Дилетант, госпожицата, господина, всички те са конституирани като субекти в момента на тяхното изчезване. Въпреки тези привидни плътни аналогии (по-нататък в текста ще разгледаме обратни на предложените аналогии), които могат да бъдат прокарани, текстът на Мутафов разкрива малко по-различно ситуацията. Изчезването на субекта е превръщането му в означаващо за друго означаващо, което и го прави собствено субект, според Лакан (вж. цит. съч., стр.207-208). Но видяхме при Мутафов нещо различно – обрисуването на чист образ, образ, който вече не препраща към нищо освен към себе си. Разбира се, би могло да се каже, че клишираността по-добре от всичко представя веригата на означаващите, където смисълът няма значение, но в тази клишираност марионетките са спрели да препращат към каквото и да било, а не порсто към конкретно значение и с това според мен са скъсали веригата на означаващите. Това означава от една страна връщане към въображаемото и неговите двойки (да се сетим за всички огледала в “Марионетки”), но едновременно с това някак е удържано и символното през отчуждаващото *или*, което е конституирало субектите, за които се разказва. Всеки от тях е направил смъртоносния избор на Красотата. Тоест имаме структура, в която отношението между въображаемо и символно е различно от традиционната схема на Лакан, в която символният ред господства и превръща всеки образ в означаващо (естествено, опростявам нещата). При Мутафов като че ли въображаемото разкрива постоянни сринове в символното. Това се вижда явно в странните диалози, които води Дилетантът, но също и в сцената с Дамата и Господинът от “Четвърта забава”, и в сериата *Dandy an Sich*. Тук се появява съмнението, че този странен свят от “Марионетки” е подчинен на закони, различни от постулираните от Лакан. Въображаемото, което разкрива сриновете в символното, по този начин суспендира и собственото си действие, като дисфункционализира целия свят. Истината за Лакан е дело на веригата на означаващите, но тук истината е загубена и смисълът на нейното загубване (доколкото може въобще да се говори за смисъл след загубата на истината) е разкриването на доминацията на въображаемото над символното. Струва ми се, че фикцията е единственият наличен модел, който да посочва тази доминация. (Оттук следва, че трябва да разподобим символното и фикцията, нещо, с което самия Лакан не би бил съгласен. Вж. Lacan, Jacques, *The Ethics of Psychoanalysis*, прев. Денис Портър, Routledge, 1992). Изчезването на истината, в този смисъл, в творбата на Чавдар Мутафов означава премахване на фикционалността, като рамка, през която да бъдат схващани героите, без това да отмени самата фикция като тяхна единствена реалност. Съгласно казаното, бихме определили фикцията в термините на Лакан, като функциониране на означаващата верига диктувано от неизчислимите ефекти на въображаемото. С което фикцията би се явила като деконструкция на традиционната лаканианска схема на отношението между символно, въображаемо и реално.

която се противопоставя на разкъсването. Разкъсването е предотвратено от властта върху формата. Образът затова е необходим и неизбежен. Парадоксът е, че като възможност на красотата, той в същото време и със същия жест се явява нейна невъзможност. Така се открива една от най-основните характеристики на красотата, а именно нейната крайност. Крайността на красотата е нейното моментално самоубийство в момента, в който е избрана пред истината. Красотата трае не повече от две-три фрази, преди да се самозадуши с ръцете на собствения си експес. Но ако красотата е крайна, то тя в същото време е и безкрайна, трае вечно, театърът не спира и забавите продължават, такъв е смисълът на финалния апотеоз. Това ни изправя пред нов въпрос, а именно върпоса за края и безкрая. Преди да се съсредоточим върху него обаче, вече вероятно можем да отговорим на предишните два въпроса, за мястото на гномите и позицията на говорителя.

Въпросът свързан с мястото на гномите беше въпрос за начина, по който след като при избора на красотата истината е отхвърлена, тя все пак е представена и с това въведена отново в света на красотата. Светът на красотата е свят на образите и с това е същевременно свят на репрезентацията. Само че каква става с понятието за репрезентация, ако то е отделено от истината? Възможна ли е въобще репрезентацията без истина? Защото това би означавало чисто представяне, без да има нещо, което да е представяно. Опитът за пълно овъншноствяване и оплоскостяване изглежда, че наистина се опитва да се справи с този проблем. Марионетките са единствено начин на представяне, зад тях не стои нищо, те са чиста стилизация. Това ги прави карикатури. И можем да се сетим за едно критическо есе на Чавдар Мутафов, което е публикувано във "Везни" в същата 1920 година, когато излиза книгата "Марионетки", което есе носи тъкмо името "Карикатурата". Ще си позволя кратък цитат от началото на този текст:

Карикатурата е стил: тя компрометира през единството на своята същност формите на живота. През нея действителността получава нов смисъл – тоя на безсмислието. Разумното е отречено и зад привидната му строгост се отбулва в хитър кръсък вечната гримаса на случайното. Тогав мигът на красотата отразява своя блян в зеещото огледало на баналността и добива някакъв патетичен абсурд. Абсурдът на противоречието.²

Този абсурд, абсурдът на противоречието на красотата, огледана в зеещото огледало на баналността, представя апорията на репрезентацията без истина. Нека не избързваме – ние все още не знаем дали това е възможно.

Лишаването от дълбочина не променя изображението, което винаги е било повърхнинно; може би винаги е имало единствено повърхност, а хората са си създали илюзията за дълбочина. Това е едно от решенията. В този случай обаче запазваме истината едновременно с красотата и тази истина е истината на неистината на красотата.

² Мутафов, Чавдар, "Карикатурата", в *Избрано*, Гал-Ико: София, 1993, стр.313-14. (В скоби само казвам, че огромна част от художествено-литературното наследство на Мутафов може да бъде разглеждано през теоретичните му текстове и това би дало поглед към произведенията, доста различен от предлаганите от досегашните интерпретации. В настоящата работа ще се ограничи с това позоваване, въпреки че "Плакатът", "Преображения на театъра", "Линията в изобразителното изкуство", "Баналното изкуство", "Родна архитектура" и други могат да бъдат също привлечени.)

Разказът привидно не се доверява на това решение, тъй като то все пак запазва някаква форма на истина като доминиращ фактор. Възможно е и друго решение: самата истина е сведена до реда на образите, тя е поредният образ и то тъкмо този образ, който отрича образа. С други думи истината е представена, репрезентирана, но с това и сведена до реда на представянето, което означава, че тя е част от красотата като просто нейно отричане. (След връзката на Мутафов с Кант, тук е мястото да стане ясна и връзката му с философията на Хегел.) Действителността получава нов смисъл – “тоя на безсмислието”, както казва Мутафов. Безсмислието е нов смисъл, това е формата, под която истината е вмъкната в красотата. Безсмислието отново е смисъл, не успява да отхвърли смисъла, дори напротив, подкрепя го.

Веднага прави впечатление, че ако приемем тази интерпретация, на практика истината няма да стои на мястото на смисъла, а на безсмислието. Смисълът остава територия на образите, на красотата. Ние виждаме тази връзка през властта на функциониращото цяло, която власт е властта да подреждаш и контролираш пространството. Васил Видински правилно отбелязва, че гномите са разкривени, безформени, аморфни, за разлика от внимателно очертаните марионетки. Те са неконтролируемото пространство, отпадъкът от изрязването на формите. Истината е отпадък. Истината е грозна и с това подкрепя светът на красотата.

От това положение обаче лесно можем да стигнем и до варианта, в който гномите не могат да бъдат снети просто до един от всички образи. Извърщането на красотата ни насочва по този път. Гномите в крайна сметка остават истината за/на марионетките, безформеното е основата на формата и формата никога не може да контролира собствената си същност.

Другият вариант, който можем да проследим, е поставянето под въпрос на истината на гномите. Ако те могат да бъдат представени от красотата, вмъкнати в нея дори като нейно отрицание, то това не означава ли, при условие, че сме приели, че истината и красотата са несъвместими, не означава ли, че гномите не могат да бъдат истината, за която се представят? Гномите се представят за малките истини, но те не могат да бъдат това, тъй като са част от света на красотата, който според собствените си закони веднага се изражда. Тук гномите също са марионетки и в тях няма нищо истинно. В противен случай те въобще не биха могли да бъдат представени, защото представянето е запазено за това, което все по-условно наричаме красота. В този момент трябва да се запитаме как въобще да говорим веднъж за истината и втори път за непредставимото в разказа. Как да говорим за истината е проблем, който се появява веднага, щом гномите спрат да бъдат истина, защото самото противопоставяне на истината и красотата беше изведено именно от тяхното представяне или представление. Но ако зад представлението им не стои нищо друго освен нищото, което намираме зад Денди или Дилетант, а самото представление е поредната “забава”? Те са също просто образи и участват наред с другите, а накрая устите им са запечатани със светлината на красотата. В този случай няма как да бъда сигурни, че истината все пак не присъства в разказа, че истината все пак не се противопоставя на красотата, но отново това би бил опосреден начин да мислим за нея, което ни връща към един от първите варианти, за които мислихме – истината в разказа като истина за неистината, но и неизбежността на образите. Тази истина е съвсем съвместима с логиката на разказа

и следователно хипотезата за нея не противоречи на хипотезата за гномите като марионетки.

Вторият въпрос, който си зададохме, беше свързан с проблема за позицията на разказвача – той една от марионетките ли е или стои на различно равнище? Ние споменахме, че на формално равнище разказът повтаря онова, което разкрива на тематично равнище. Този жест на удвояване има своя ефект в това, че светът на красотата е представен като неизбежен. Опитът за справяне с него е неуспешен: тъмнината, която трябва да въведе края, не успява, няма финал, “веселият театър почва още веднъж”, за да се слее с Вечността. Разказът, можем да кажем, не успява да свърши. Така той обхваща и самия разказвач. Любопитно е, че разказвачът сменя своята позиция. Това става най-общо на два пъти. В началото на разказа говори от първо лице (“стаята *ми*”), но с първата забава се отдръпва, за да даде начало на т.нар. хетеродиегетичен наративен модел или казано с думи прости, да остави героите като че ли сами. От този момент до “Забава четвърта” отдръпналият се разказвач сякаш единствено описва. В “Дамата и господинът” обаче започват да се появяват реплики подобни на тази: “Изобщо, за горещините се говори в смътни фрази, като при това лицето се изтрива с кърпа; в повечето случаи последната е копринена и, по възможност, парфюмирана.”³ Тук от една страна има като че ли още по-голямо отдръпване и разказвачът започва да говори за начина на говорене. От друга страна с подобен жест той по-ясно заявява себе си и открива присъствието си. Едновременно с това показва невъзможността да се излезе от изтърканите клишета, като описанието за начините на говорене е същевременно и описание на действията на Господина. Невъзможна е мета-позиция направена от външна гледна точка – това е поука. Разказвачът е винаги вмъкнат в разказа си, поредната марионетка. Така е и с героя, наречен “голямото дете”, който също е марионетка. Всички в крайна сметка извършват действията си вътре от същия този свят. С експлицирането на неизбежността на марионетния свят обаче разказът поставя под въпрос собствения си статут. Разказът, самата книга “Марионетки”, е марионетка, образ, клише. Но нейната истина чрез удвояването, за което говорихме, успява да посочи собствената си граница, а с това и границата на света на красотата.

Така се връщаме на запитването как да говорим за непредставимото в разказа. И несъмнено това е един от начините – чрез постулиране на собствената си крайност.

С това се изправяме за втори път пред третия въпрос, който си зададохме, а именно въпросът за края и безкрайността.

Ако истината на марионетките е истината за тяхната истина, то тази истина не може да бъде посочена пряко, а единствено чрез разкриване на крайността на самите образи. Тази крайност на формално ниво е посочена чрез удвояването, което разказвачът извършва като начин да тематизира собствените си граници. Както споменахме, така той поставя под въпрос статута на собствените си думи. Светът, който те разкриват (включително и като свой собствен свят), се явява откъснат от истината, свят на фикцията. Оттук обаче излиза, че с тематизирането на собствените граници е тематизирана самата фикционалност. В момента, в който

³ Мутафов, “Марионетки”, в *Избрано*, стр.59. Следващите цитати от разказа са отбелязани непосредствено в текста, с посочване на съответната страница в скоби.

фикционалността е тематизирана, става невъзможно тя да продължи нормалната си работа на рамка за възприемане на обект (вещ, създание, ситуация или действие), произведен чрез съчетание на продуктивната и репродуктивната способност за възображение, чието съчетаване е предизвикано от езикови конструкции, възприемани според определена интерпретативна конвенция като не-референциални. То е като ефектът на нощните стъкла в автобусите. Виждаш какво има навън единствено доколкото не се съсредоточиш върху отразяващото се на самото стъкло, което обикновено е твоята собствена фигура.

На тематично ниво това би означавало прекъсване на образите. Това прекъсване е двойно фокусирано. От една страна самият разказ става невъзможен и наистина, както споменахме вече, няма сигурна свързаност между отделните сцени. Не само с разграничението на четири забави, но и във всяка от четирите забави. Нека се върнем на сцената (сцените) с писмото. По-горе твърдахме, че е възможно младата госпожица да не чете онова писмо, което е написал господинът, а друго, различно, но същото. Ето първото писмо: “Вали, вали, вали. Ах, тия дребни, безполезни и еднообразнотъжни капки. Как сърцето ми се свива в каменна топка от скръб и непонятно безсилие. Мила, ах, как само те обичам!” (35). Ето и второто, това, което госпожицата чете: “Вали, вали, вали. Ах, тези капки. В скръб и сърцето. Мила, ах, само как те обичам! Как те обичам!” (36). От една страна можем да мислим писмата като еднакви, второто единствено продължение или съкратено представяне на първото. От друга страна обаче остава факта, че текстово писмата се различават. Те са същите, но различни. Отгук можем да съдим за едновременното уеднаквяване и тоталното разподобяване на възможните герои.

Вторият начин, по който вниманието е фокусирано върху прекъснатостта, е пряко свързан с прекъсването на разказа. Става въпрос за темата за любовта. Васил Видински отново изключително точно казва: “цялата книга “Марионетки” се занимава само и единствено с любовта.” Само че тази любов, която от най-интимното чувство е превърната в една баналност, поредното клише, с това превръщане променя и собствения си характер. Любовта трябва да покаже най-интимната, истинска връзка между двама човека. В “Марионетки” любовта показва точно обратното – тоталната разделеност на всеки отделен човек. Младият господин от сцената с писмото пише за себе си, не за госпожицата. Същевременно той не пише дори за себе си, той просто възпроизвежда готов модел, както става ясно от това, че той пише “Вали, вали, вали”, когато навън е ослепително слънчево. Тоест от една страна, няма никаква взаимност, писмото е егоистично, но от друга страна този егоизъм е егоизъм без его, там, където трябва най-много да си единичен, неповторим, там се оказваш абсолютно безличен, заместим.

Двойното прекъсване като прекъсване на разказите и на любовта произвежда и основният модус, в който “Марионетки” работи. Ще си позволя да нарека този феномен “застиване на разказа в картина”. Застиването в картина още не е застиналостта на картината, нито пък е все още свързан разказ. “Марионетки” дава отделни сцени, чиято картинност отбелязва и Васил Видински, като посочва наблягането на рисуването в разказа (“лицето му се рисува” (36); “главата му се рисува” (37); “главата му се рисуваше” (47)), но която картинност прозира и във всяка отделна сцена. Сякаш имаме поредица от картини без свързано действие

между тях. Нека вземем само един от многото възможни примери – част от сцената “Dandy an sich (жълто)”.

Денди мълчи и изучава себе си. Върху току що обръснатата кожа, под носа и на страните, се топят съвсем нежни виолетови сенки, а устата му изглеждат като една смела червена роза върху бледото лице. И, разбира се, двете успоредни бръчки покрай устата и малките две трапчинки. Да, Денди е доволен от себе си и това го настройва почти тъжно. Понеже той обича с всичката си душа красотата и скритата в нея меланхолия на непостижимото.

Заради това Денди взема мрачно изражение, и по тоя повод разглежда зъбите и. Малката златна пломба в десния ъгъл на усмивката му – и той трябва да се усмихне – придава особена синкава и чиста белизнина на зъбите му. И даже предният нарочно изпилен накриво зъб внася сигурно и самоуверено малката несъразмереност на истинския шик.

Денди се изправя и се покланя на изображението си. Неговата фигура е още толкова тънка и силна, че жакетът стои като униформа, а двете ясни гънки на панталоните придават идеална правилност на краката му. (46)

Този малко дълъг цитат ми се стори необходим, защото тук много добре се вижда именно застиването в картина. Всеки един от трите абзаца започва с някакво действие, за да премине в картинно описание. Денди изучава себе си, но е изобразено само това, което се вижда. Денди взима мрачно изражение и разглежда зъбите си, но действието спира дотук и следва ново описание. Денди се изправя и се покланя на изображението си и ето отново пред нас е застиналата фигура в огледалото. Не може да се каже, че имаме единствено описания, напротив има действия и те са свързани дори причинно-следствено: Денди е доволен, затова се натъжава, затова взема мрачно изражение, което пък го кара да се усмихне, за да разгледа зъбите си и т.н. Но тези действия не правят разказ. Нищо не се случва. И всяко от действията е откъснато от следващото, застиващо в собствената си картинност.

Оттук отново можем да се върнем на проблема с крайността и безкрая. Посочихме – разказът не успява да свърши и се разпростира извън разказаното, представлението / представянето продължава. По същия начин и всеки от героите прелива във всеки от другите. Дори госпожицата вероятно може да бъде видяна като тъждествена с младия господин. В любовната сцена между тях те са взаимно огледала един на друг. Всеки от героите е заменим: смисълът на неговата баналност и клишираност. Но тази безкрайност е възможна тъкмо поради прекъснатостта и крайността на героите. Непрекъснатостта в “Марионетки” е непрекъснатост на прекъснатости. Непрекъснато застиване в картина на разказа. Така се посочва постоянно нетрайността на света, който обитават марионетките и това е начинът да се визира фикционалността му. Фикцията, чиято фикционалност е отнета (а видяхме, че е отнета със самото ѝ тематизиране), е нетрайна, тя не може да предложи устойчивостта на свързан разказ и все пак е единствената реалност на героите. Тук е ключовата апоретична функция на образите; образите, привлекли вниманието върху себе си, показваха себе си като начин за справяне с разкъсващата истина, тяхната цялост е гарантирана от контрола на пространството; същевременно този контрол в липсата на истина е разкрит като фикция, привличането на вниманието върху образите като фиктивни образи дисфункционализира тяхната цялост, която е също тяхна функция. Апоретичността на функцията на образите се крие тук: двойна функция, която с един и същ жест

изгражда цялостта и я разрушава. (Разрушената цялост се вижда и в застиването в картина). С това обаче в “Марионетки” е въведена времевоостта с цялата си сила. Времето на застиващия разказ не е траещо време, както би било в случая с истинска картина, а е изпадане от времето. Неговата вписаност в потока на събитията е отписаност – ето защо нищо не се случва в тези разкази за марионетките: всичко вече се е случило, всичко ще се случва отново и отново, тази странна модалност е именно *изпадането* от времето. Но трябва да отбележим – да се случва отново и отново, това няма да означава цикличност, няма да има завъртане в кръг, а единствено тъпчене на едно и също място, не цикличност, а зацикляне, повторение без кръговрат. Повторението без цикличност не е противоречие в термините. То представя фигурата на прекъсване, чието отношение към времето не е чистото му отрицание, към което погрешно заключение може да ни води говоренето за отписване. Отписването като вписване запазва част от времето, но доколкото тази част вече не е времева, то тя може да бъде наречена единствено остатък или отломък от време. Изсъхналият отломък време като край на времето фигурира смъртта. Така фикцията бива обвързана със смъртта, но трябва да бъдем внимателни, защото за самата смърт нищо не е казано. При обвързването на фикцията със смъртта, до което стигаме, ако проследим тематизирането на фикционалността, се срещаме с повторение без цикличност. Цикличността предполага време. Повторението без цикличност предполага изпадане от времето и в този смисъл смърт, но трябва да държим в съзнанието си начина на фигуриране на смъртта: разказ, застиващ в картина. Тоест, картината на смъртта не ни е дадена. Повторението е свързано със смъртта, но не е смъртта. То е по-скоро нагон към смъртта⁴, прекъсване, но не прекъснатост. Повторението е само “към-смъртта”, преход без време, умиране без смърт. От друга страна времевоостта следва да бъде мислена и през крайността, която може да бъде посочвана единствено откъм илюзията за безкрайност чрез тематизиране на нейната фикционалност, ни изправя пред въпроса за смъртта и смъртността като основен проблем на книгата. С тематизирането на фикционалността, фикцията се показва като единственият начин за справяне с този проблем – създават се образи, които да са безсмъртни. Красотата прави смъртта невъможна. Неслучайно в “DANDY AN SICH (вариация в бяло)” смъртта, за която се говори, не се случва, а просто препраща към спомените, свързва ги с мечтите и оттам с новия живот. Смъртта там е просто сън, от който се

⁴ Тук в текста ми може да бъде открита сянката на Делюз, естествено. Ето един цитат от Различие и повторение, който обсъжда връзката на повторението с нагона към смъртта и който цитат може много да каже и по отношение на онова, което става в “Марионетки”, ако разглеждаме разказа през предложената тук призма: “Смъртта няма нищо общо с материален модел. Достатъчно е да се разбере, напротив, инстинктът към смъртта в неговото духовно съотношение с маските и травестизмите. Повторението е наистина онова, което се предрешава, изграждайки се, което се изгражда само предрешавайки се. То не е под маските, но се образува от една маска към друга, както и от една забележителна точка към друга, от един привилегирован момент към друг, със и във вариантите. Маските не припокриват нищо освен други маски. Няма първичен термин който да бъде повторен”, а тъкмо това е “мощта на потопения в инстинкта към смъртта фантазъм, където всичко вече е маска и предрешаване”. (Жил Делюз, *Различие и повторение*, прев. Вл.Градев, И. Кръстева, София: Критика и Хуманизъм, 1999, стр.34-35). Тук отново ще оставим тази посока на мисли единствено като неразгърнат вариант за анализ на “Марионетки.

събуждаш. Тя не е край. Но появява ли се друга смърт в “Марионетки”? Гномите разкъсват, но те не побеждават, те самите са част от играта. Единствено в края на разказа се появява и една друга смърт, която също е надмогната, но за която ще трябва да кажем няколко думи. Спомняте си, че това е тъмнината, която заплашва да погълне всичко. Тук гномите въобще не се споменават. Проблемът с тъмнината е проблем с репрезентацията, тя не може да бъде представена, тъмнината единствено поглъща в себе си и оттам нататък нищо не може да бъде казано, единствено ще се повтаря самата дума “тъмнина, тъмнина, тъмнина” в абсолютната загуба на своето значение (както видяхме значението е произведено от красотата), това би бил край на разказа. Самият край обаче не може в такъв случай да бъде изобразен, той е невъобразим, това налага връщане към образите и езика. Езикът настоява да говори, да говори за самия край и така забива светлинните си стрели в тялото на невъобразимото. С това обаче отново оживява представлението на марионетките, оживява образите, красотата. В следствие на което разказът не успява да свърши, както вече казахме. Смъртта е невъзможна. Все пак това е единственият момент, когато образното се изправя на своята граница и се опитва да погледне отвъд (без, разбира се, да успее). От другата страна стои смъртта, но тази смърт е вписана в самото му тяло, тялото на образа, като негова крайност, няма една граница, крайт пресича безкрайното, превръщайки го в непрекъснатост от прекъсвания, застивания в картина. Може да се каже, в този смисъл, че смъртта е безформена. Но тази безформеност е различна от безформеността на гномите. Гномите са деформирани, уродливи, съчетание на несъчетаеми части. Тъмнината от последната глава е отсъствие на форма. Не бива да избързваме с твърдението, че тези две безформености нямат връзка. Дори напротив. Разликата между тях е, че безформеността на гномите може да бъде репрезентирана, а тази на тъмнината не може. Това ни позволява да мислим гномите като алегория на тъмнината от края на разказа. Тяхната алегоричност, още повече, е постулирана в самото начало на творбата. Като част от света на красотата обаче, гномите не могат да бъдат повече от поредния образ в този свят. Това суспендираше, както видяхме, тяхната роля на истина. С това и тяхната работа като смърт. От друга страна сега става ясно, че те не могат да бъдат напълно отделени от истината, както предположихме в началото. Истината за неистината на красотата, след посочването на проблема за смъртта, разкрива себе си като истина за фикционалността на живота. Истината и смъртта съвпадат, те са едно и също. Гномите са алегория на двете, те ги означават, но доколкото са алегория, те на са нито едното, нито другото. Затова и не могат да говорят силно, затова и винаги губят. Като алегория те са подчинени на законите на представянето, което означава на законите на красотата, а тя може да изобразява единствено собственото си тържество, дори в самозадушаването си и превръщането си в свое отрицание. Въпреки неизбежния неуспех на гномите, истината не търпи същия провал. Както посочихме по-горе, истината като неистина на красотата остава в сила. Важното следствие, което на този етап трябва да извлечем от това твърдение, е, че така красотата разкрива като своя истина безформеното. Образите крият невъобразимата си без-образност вътре в себе си като своя крайност.

Тук можем да направим и крайното си заключение. “Марионетки” не може да бъде жизнеутвърждаваща книга, това е книга за вписването на смъртта в самия

живот. Живеещите могат да се справят с този проблем за тяхната собствена смъртност по един единствен начин – производството на фикция. Фикцията е неизбежна. Единствено тематизирането на фикционалността може да посочи граничността и крайността в сърцето на живота, но въпреки, че такова тематизиране сменя фикционалността, фикцията остава като единствена реалност на живеещите. Самата фикция е конструирана върху безформеното, в което лежат образите, което я прави едновременно абсолютно нетрайна, прекъсната, и заедно с това непрекъсната и постоянна. Фикцията е задача пред въображението, което от своя страна може да разгърне своя потенциал най-пълно в езика, който предшества субекта и може да го формира. Субектът е така марионетка на смъртта, една марионетка, формираща се и изчезваща с един и същ жест, отстояща от и отричаща себе си същност, чиято сингуларност съвпада с абсолютната ѝ заменимост в повърхността на образа.

В книгата на Чавдар Мутафов така истината побеждава в момента на привидния си неуспех и нейната победа е единственото, което може да спаси красотата. И както в един стар виц с казва: Красота или истина? Да, ако обичате.