

Диаболичната жена – събитие отвъд мислимото. Четири женски образа в разказа „Пробуждане“ от Владимир Полянов

Десислава Узунова

„Тя не съм аз. Но бих искала да бъда (тя) за вас. Като заобиколя през нея може би ще открия какво самата аз мога да бъда.“¹

В статията „Този пол, който не е един“ Люс Иригаре заявява тезата си, че жената носи в себе си един „друг смисъл“, конституиращ множества от образи, които я **сътворяват**. Жената не е възможна и не е мислима като едно цяло. Нейното начало е поставено от липсващия ѝ пол – атрофиралия мъжкия полов член и завистта към пениса като единствен полов орган, който се разпознава и възприема като ценен и значим. Оттук идват и опитите на жената да си го набави – чрез субординация, любов към мъжа (баща, съпруг, любим), който е способен да ѝ го даде; както и чрез възможността ѝ да се приспособи и да усвои културни ценности и норми, така характерни за света на мъжете. Всички тези желаниа и несъзнателни опити, според Иригаре, са само едно „очакване“ на жената да получи мъжкия полов орган, с което ще преодолее кастрационния комплекс.

Приемането на тази хипотеза би означавало търпеливо да заемем позицията, че всици жени по света живеят в една безкрайна несигурност, обречени да останат белязани, резигнирани от липсата си на пол², сякаш наказани да бъдат несвършени и да се наричат жени. И тук идва същинската теза на френската мислителка, фокусираща разсъжденията си върху женския полов орган, който в своята структура е двоен, съставен от „две устни, които непрестанно се целуват.“³

Това е едно „безполово две“, идентифициращо липсата (на пола); това „две“ не може да бъде разпознато и дефинирано като мъжко или женско, защото не притежава ничии белези, които да го характеризират към някоя конкретна категория. Безполовите две устни са неделими, като те не се свързват в едно цяло, а само се докосват и в това

¹ Люс Иригаре. Този пол, който не е един. С. 2003, с. 13.

² Важно е да отбележим, че именно тази липса на пол конституира жената и оразличава от мъжа. Така „липсата“ обосновава разликата и е в основата на разбирането на жената като „друга“; като другостта на мъжа.

³ Цит. прозв., с. 21.

докосване напомнят една на друга за себе си. Това две не се консолидира в едно, а бележи граничното пространство на междинността – само допир, без сливане в цялост.

От всичко това следва, че жената е изначално раздвоена, но според Иригаре тя не може да бъде положима в едно разбиране за две точно определени нейни същности, т.к двойната структура на пола повлиява и удвоява нейните желания. *Не-затворените устни* и невъзможността да ги дефинираме като два елемента, съставляващи едно цяло, са причина жената да изпитва наслада от всяко докосване, като именно посредством тази наслада се проектира противоречиви нейни образи. *„Сексуалността ѝ, винаги поне двойна, а още множествена (...) Тя изпитва удоволствие почти отвсякъде. Без да говори дори и хистерията на цялото ѝ тяло, географията на нейното удоволствие е далеч по-разнообразно, многоаспектно по своите различия, по-сложно, по-изкусно, отколкото си я представяме.“*⁴

Жената няма константен образ, тя няма себе си, защото не приютява всички свои същности, а ги заменя, провокирана от всяко следващо докосване и желание. Тя никога не може да се повтори, защото към момента на самия опит за повторение, тя вече е другаде и вече е друга. *„Следователно болезнено е да се хващат жените в капана на точната дефиниция на онова, което искат да кажат, да бъдат карани да (се) повтарят, за да стане то ясно, те вече са другаде, а не в тази дискурсивна машинария, където претендирате, че ще се изненадат .“*⁵

В момента, в който се опитаме да изградим изречение състощо се от думите *тя е...*, всяко последващо определение ще бъде несигурно и разколебаващо смисъла си, защото тя вече ще е друга. Може би единствената сигурност, която можем да констатираме е, че *тя е всичко, тук и сега*, защото никое очакване не може да положи (една) конкретна представа за нея; тя остава поредица от *образи отвъд мислимото, прескачащи хоризонта на очакване*. Жената приема в себе си една *чудовищна непредвидимост*, която няма изменя и преобръща структурата си във всеки един момент, в който тя желае и докосва.

Важно е да се постави акцент върху *чудовищността*⁶, която е ключов концепт в мисленето за жената. Жак Дерида определя чудовищното като едно непредвидимо

⁴ Пак там. с. 22 и 23.

⁵ Пак там.23.

⁶ В статията си „София и чудовищата“ Жан-Люк Нанси определя понятието за Чудовище като онова нещо, което показвайки се не разкрива битие и същност; не препраща нито към себе си, нито към Друг, нито към същностна черта, която да го определя и да го прави разпознаваемо, нито дори към представата

събитие; онова, чието идване не може да бъде представено; чудовищното се явява онзи образ, за който все още не сме готови, защото случването и появата му са непрезентируеми, не подлежат на конкретно описание и не съществуват като представа, която може да ги реализира. Тук е важно да се поясни, че цялата тази непредвидимост определяща чудовищното, Дерида обединява с понятието за *събитие*⁷, което по дефиниция също представлява нещо, чието случване не може да се предвиди, т.е в някаква степен то, случването на събитието, също се оказва немислимо. Когато предвиждаме идването на някой случването на нещо, изграждаме един хоризонт на очакването, конструиращ се паралелно срещу нас самите, лице в лице. Тогава въпросното нещо не се случва, казва Дерида, то вече е тук, то е антиципирано и мислимо, доколкото самото му очакване проектира определен образ и представа. Следователно събитието е онова, чието случване не можем да предвидим; неговата релаизация се случва зад нас, в нас, отстрани, но **не** и срещу нас⁸.

Важно е да се отбележи, че двете понятия – събитие и чудовище не се синонимизират, а по-скоро взаимно се допълват – всяко *събитие е чудовищно и всяко чудовище е събитие*.⁹

Имайки предвид всичко казано дотук можем да обобщим, че понятието за жена се конструира една хетерогенна (нецялостна) структура, която поради липсата, на каквото и да е предварителен хоризонт на очакване или център, около който да гравитират представите за нея, ще наречем чудовищна. В тази връзка, в своето отиване отвъд, отвъд въобразимото и възможността да бъде конституирана като образ,

за конкретен субект. Чудовището, казва Нанси, е необикновен знак за нещо изключително. Това не е означаващ знак, поради факта, че няма наличие на константност на образа, следователно и няма постоянно означаемо; това е знак, който поддържа определена рефлексия спрямо субектът, определящ и разпознаващ Чудовището като такова. Основните усещания, които то провокира у своя възприемател са безпокойство и страх, но също така желание за достъп, не до означаващото, т.к то отсъства, а до сигнализираното, до това което сигнализира от другия и спрямо него. Според Нанси Чудовището винаги демонстрира един друг на смисъла или един друг освен смисъла. Като под друг смисъл се има предвид един присвоен друг; понятието за без-смисъл, което Нанси разбира като „нещо, потопено в нещо или пък истината, която слага край на смисъла, отивайки отвъд него”. *Вж. статията „София и чудовищата” в сб. Около Дерида. Чудовищния дискурс. С., 2002.*

⁸ Вж. Чудовището – едно безкрайно събитие в сб. **Гласът на Жак Дерида.**, С. 2003. с. 69.

⁹ Според Дерида общото смисъл между двете думи не трябва да гравитира около определенията за грозно, зло, плащещо, защото чудовището може да се мисли и като нещо различно от злото. Определянето на Чудовището като зло представлява неговото първо стандартизиране, една първа интерпретация, която го сравнява, поставя го в определен контекст от норми, разбирания и правила, откоито то очевидно няма как да бъде част. Поради тази причина трябва да го мислим не просто нещо, което се отличава от нормата, а нещо което няма никаква връзка с дадена норма. То няма форма, защото неговата форма е неразпознаваема – то няма лице, белези, които да идентифицираме и назовем.

притежаващ едни или други характеристики, в своята непредвидимост на случванията си, жената винаги ще бъде събитие, за този, който се опита да я разпознае и положи в цялостен образ.

Такъв тип разбиране за жената може да бъде интерпретиран в разказа „Пробуждане“ от Владимир Полянов¹⁰. Творбата е част от диaboлистичния период в творчеството на автора и притежава всички особености на съответното направление – преплитане и сблъсък на два противоположни свята – съновидения и действителност; емблематично тук е и усещането за ужас, което е ключово за диaboлизма, както и загуба на чувство за реалност; обособяването гранични ситуации, осъществяващи се от дълбоката душевна криза на субекта.¹¹

Разказът обаче притежава нещо, което го отличава от останалите диaboлистични произведения на Полянов, а именно женският персонаж, около който се движи цялостно фокуса на повествованието.

На пръв поглед текстът може да бъде подложен на един традиционен прочит, посредством който женският образ да се възприеме като гротескно изображение на жената, всяваща безпокойство в живота на неопитния и млад художник. Целта на настоящето изследване обаче е да представи множествеността от образи, с които е идентифицирана героинята.

Женският персонаж в разказа преминава през четири основни трансформационни образа, придадени ѝ от главния герой, опитващ се да я обясни и положи в някаква представа. Тя е видяна като красива изкусителка, пред чиято хубост мъжът онемява, чудовище, всяващо безпокойство и тревога в хармоничния живот на героя, зъл демон, обсебващ и преследващ своя избраник и последната трансформация – тази на любимата жена, с която младият художник заживява. Цялата поредица от метаморфози, които главната героиня преживява са разказани изцяло от гледна точка на позицията на мъжа в повествованието; той се превръща в обект, понасящ (и

¹⁰ В по-голяма част от диaboлистичната проза на автора жената е представена в един второстепен план. Така например в разказът „Черният дом“ главният герой извършва насилие и садистичното блудство над своите жертви, които в повечето случаи са млади момичета от провинцията, които търсят квартира в големия град. Тук имаме и фетишизиране на женските коси. В същата линия може да бъде споменат и разказът „Един гост“, в който жената отново е в ролята на жертва престъпление, извършено от любов. Така всъщност мъжът може да бъде интерпретиран като субект, извършител на действието, а жената остава в ролята на обекта, който понася действието върху себе си и остава пасивен и недостатъчно развит.

¹¹ Владимир Полянов започва своята писателска кариера с диaboлистични текстове. По-късните му творби са разнообразни в жанрово отношение, като той пише комедии, исторически драми, художествени произведения на географска тематика и др. Вж. <http://bgmodernism.com/technik/polianov>

предизвикващ) нейни превъплъщения. Тук е важно да се направи уточнението, че традиционното схващане, според което мъжът е субект, а жената обект на желанието, е подменено. Съвсем съзнателно, потънал в своята несигурност, героят сам променя своя статут, като той е обекта, който понася проявленията на жената; върху него се реализира нейното случване и именно посредством неговите реакции тя се превръща в чудовищно събитие.

Настоящият текст ще бъде разделен на четири части, като всяка една от тях ще представлява различен женски образ, конструиран от мъжа в повествованието. Целта е да се покаже изменението, рефлексията в представата за една жена, чиято поява не може да бъде побрана в хоризонта на очакване на героя.

1. ОБРАЗ: *Красивата изкусителка. Ступор пред непонятната красота.*



Началото на текста е поставено с появата на жената, която е наречена Горда. Със сигурност името на героинята не е никак случайно и е свързано с предстоящата и функция в наратива – Горда първоначално е представена като самоуверена жена, която осъзнава своята красота. По-късно тя става самолюбива и изпитва желание да властва над своя избраник. В кулминацията на повествованието тя обсебва героя и дори го плаши с появите си. Така се осъществява възходяща градация на опита тя да бъде поместена в една представа, да има единно себе си, което да е стереотипизирано.

Появата на изкусителката в живота на младия художник издига нейната красота на пиедестал; той буквално е хипнотизиран от нея. Героят изпитва пълно преклонение и възхищение пред нейното изящество, без дори да разбира думите ѝ; без да има достъп до чувства и емоции ѝ, всъщност те почти отсъстват в представите му за нея. Всичко, което той притежава като знание за тайнствената жена е конституирано единствено на базата на телесното, видимото, без задълбочаване и търсене на нейната душа. *„Гледах втрещен бялото женско тяло и стоях вкаменен. Горда се засмя. Промълви нещо.*

*Замълча. Отново каза няколко думи. Сетне смях изпълни стаята, звънящ смях, и отново проговори. Аз не разбирах нищо. Чувах думите, но не ги разбирах.*¹²

Описанието на жената изкусителка се явява начален образ, върху който се доразвиват понататъчните ѝ проявления. Съвсем естествено след представянето на тази непонятна красота, като отправна точка, следва втория образ който героят конструира, именно чудовището, сякаш надграждащо първоначалната представа за жената.

2. ОБРАЗ: *Чудовище без лице. Афекти на ужаса.*

Посредством странните усещания, които предизвиква у героя, става ясно, че Горда притежава необясними сили, чрез които постепенно ограбва спокойствието му, явява се в неговите сънища, населява най-мрачната стая от дома му и се трансформира от красавица в чудовище, с пипала и огромни дяволски нокти, разрушавайки спокойния и хармоничен свят на младия художник.



Чудовището обитава най-мрачната стая в жилището му и се впива неговите мисли и тревожни сънища. Картината, която е замислена като неин портрет, започва сама да се рисува, като на платното се проявяват най-страшни ѝ проявления от виденията на героя.¹³

Тук ми се струва важно да отбележа, че цялата непредвидима трансформация на женския образ, изцяло се припокрива с понятието за Фройд *das Unheimliche* (Ужасяващо), отговарящо на идеята за непонятен ужас, който се изразява в консолидацията на взаимно отричащи се категории – „*принадлежащ на дома, нечужд, познат, опитомен, уютен и задушевен, обичен*” и паралелно на това „*скрит, държан в тайна, така че другите да не разберат; нещо, което някой желае да скрие от останалите.*“¹⁴

¹² Владимир Полянов. *Диаболични повести и разкази*. Варна. 1990., с. 80.

¹³ Типично за стилистиката на диаволизма – вещите са представени като живи и могат да се трансформират в синхрон с психическото състояние на героите. Нещата съществуват в гранично състояние между живост и неживост, потопени в една двойственост, характеризираща изцяло душата на героя. Изцяло в текста е проектирано паралелното случване на противоположни събития, преплитане на реално и нереално.

¹⁴ Вж. превода на Богдана Паскалева и Зорница Радева в *Литературен вестник* / бр. 16, 23-29.04.2014.

В самата дума е изразена двойственост; обособява се една пресечна точка между двете значения, в която те директно съвпадат и стават неразличими, а самото отрицание бива заличено.¹⁵

Образът на жената-чудовище в разказа заема граничната позиция, която я прави едновременно най-висша цел, носеща удоволствие, желание и блян за душата на героя, но паралелно с това цялата непредвидимост (чудовищност) на всяко нейно проявление (на всеки нейн жест и допир) предизвикват у него безпокойство и чувство за тревога, породени невъзможността тя да бъде вписана в конкретен хоризонт на очакване; да бъде свързана с вече съществуваща представа в съзнанието на героя, чрез която да идентифицира в константен образ.

Художникът облива платното си с огнено червено като жарава и изобразява хищните нокти и пипала на чудовището, което нощем го задушават. Въпросното чудовище обаче не е описано с конкретен образ, то е сякаш неназовимо в своята цялостност и представено единствено посредством страха, който всява у героя. *„Исках да видя образа на онова, което усещах, че лежи през ония нощи над мене. Може би така щях да стигна и до обяснението. Моята мъка свърши с това, че пред очите ми всичко се сливаше в огромна огнена маса, в която различавах само едни хищно извити нокти на някакво чудовище.“*¹⁶

В следващите моменти от разказа образът на чудовището също се надгражда, възвръща образа си на жена, която обаче продължава също толкова непредвидимо завладява цялостно своя избранник.

3. ОБРАЗ: Демонът. Пълно обсебване.



Постепенно появите на Горда стават още по-интензивни, дори когато героят се опитва да избяга нейните очи го преследват и се появяват, накъдето и да се обърне той. Тя става все по-обсебваща и сякаш вселяваща се в мислите му, започва своята демонична игра, като цялостно го упражнява власт над съзнанието и волята на младия

¹⁵ Вж. сб. Естетика, изкуство, литература. С., 1991.с. 511.

¹⁶ Цит. произв. с. 84

художник, направлявайки го във всеки един миг. *„И тука аз се вирах като хипнотизиран от очите под златистите къдри.“*¹⁷

Изключителен интерес в разказа представляват моментите, когато героят сякаш се опитва да се осъзнае и да избяга от мислите си за Горда и така попада на театрално представление. Думите, които изричат актьори бавно започват се раздвояват, след произнасянето им на сцената, художникът ги чува вътре в себе си, сякаш той е въввлечен участник в пиесата и сам ги изрича. *„(...)чух собствения си глас, изменен и чужд, събуден не по моя воля. И споменът за нещо скъпо погали лицето ми. За нещо, в безкрайната наслада на което аз губех всичките си сили.“*¹⁸

Горда тотално се впива в своята жертва и упражнява цялостен контрол над личността му; тя ръководи мислите, желанията, дори погледите му, които я припознават и търсят непрестанно в останалите жени. Следва водовъртеж от срещи и заблуди, чрез който тя си играе със своя избраник – въвежда го на бал с маски и той отчаяно я търси, нея, скрита зад своята поредна маска – все така неочаквана и невъобразима. *„Вярвах, че ще я позная. По-точно ще почувствувам близостта ѝ.“*¹⁹

Впрочем именно в този момент от разказа става най-ясно се усеща влиянието на демоничната жена, която отново всява усещане за тревожност, но не от своята поява, а от липсата си. Младият художник не може да произведе своя свободна мисъл, защото единственото, което натрапчиво вълнува съзнанието му е отсъствието и невъзможността да улови Горда.

Героят все пак успява да я открие, като в момента, в който се доближава до него, тя отново приема образа на чудовище, прегръщайки го с огромните си нокти. *„В мрака сеещам едни нокти да пропълзят по тялото ми нагоре по гърдите. Аз я притискам и шепна в блаженство(...)Загубвам гласа си. Нещо тежко притиска гърдите ми. Ръце обвиват шията ми и душат(...) Наслада и огън обвиват тялото. Искам да викам. Не мога.“*²⁰

Загубата на гласа, невъзможността, за каквато и да е реакция при появата на чудовището и двете гранични състояния (едновременно удоволствие и болка), в които

¹⁷ Цит. произв. с.89

¹⁸ Цит. произв. с.90

¹⁹ Цит. произв. с.91

²⁰ Цит. произв. с.94

изпада персонажът при неговата поява, препращат отново към Фройдовото понятие за непонятен ужас (Unheimliche).

По-късно става ясно, че всичко това е било сън. Героят се събужда и установява, че портретът на Горда липсва. Вместо това тя му е оставила бележка, в която заявява, че ще го накаже за тия нокти, които е нарисувал. В този ред на мисли, картината представлява опит за изобразяване на плътен и цял образ на обекта на желание на мъжа. Невъзможността жената да бъде конструирана в една константна представа, поражда и визиите, в които се опитва да я припознае (обозначи) героя.

Важно е да се обърне внимание и на последния образ, за който обаче само се загатва в текста.

4. ОБРАЗ: *Жената, с която заживях.*

В края на разказа героят съобщава, че е заживял с жената, която е обикнал – без да я назовава с имена. Тя вече не е изкусителка, чудовище или зъл демон, не се споменават нейни функции или характеристики, единственото, което знаем е отношението на персонажа към нея – обич вероятно, формирала се посредством всички нейни невъзможни образи, които се преплитат един след друг, без ясна структура, поставени отвъд мислимото...



Подлагайки разказа „Пробуждане” на интерпретация, текущият текст успя да открие четири различни представи, отнасящи се до една жена, която не може да бъде побрана в единна цялост; жена, която няма едно себе си, няма един Аз, който да е предвидим и положим в хоризонта на очакване на мъжа; *жена-чудовищно-събитие*, конструиращо се от нейните различия, нейните другости, предизвикващи противоположни усещания в героя.

Използвана литература:

1. Иригаре, Л., 2002, *Този пол, който не е един*. София.
2. Знеполски, И., 2003, *Гласът на Жак Дерида*. София.
3. Дерида, Ж., 1998, *Писмеността и различието*. София.
4. Дерида, Ж., 1998, *Апории*. София.
5. Полянов, Вл., 1990, *Диаболистични повести и разкази*. Варна.
6. Фройд, З., 1991, *Естетика, литература, изкуство*. София.