

АНТИУТОПИЧНИ ОБРАЗИ НА СВЕТА В РОМАНИТЕ „ЛЯГАЙ ДОЛУ, ЗВЯР!” НА ИРЖИ КРАТОХВИЛ И „МОСКОВИАДА” НА ЮРИЙ АНДРУХОВИЧ

Деница Митева

Анотация: Целта е съпоставителен анализ на романите „Лягай долу, звяр!” на Иржи Крадохвил и „Московиада” на Юрий Андрухович като представителни за постмодерната антиутопия в литературата след 1989 г. Да се открият моделите, които правят възможно разбирането, преживяването и интерпретирането на тоталитарното минало. Конкретната част – „Карнавалът като антимодел на света”, разглежда темата за карнавализацията (карнавалното, част от постмодерната семантика на антиутопията) като начин за изграждане на един антиобраз на света.

Ключови думи: Крадохвил, Андрухович, антиутопия, карнавализация, постмодернизъм.

Карнавалът като антимодел на света

Пресъздаването на тоталитарното минало в света на текста е възможно единствено през чувството за маскарадния, за карнавалния характер на битието в антиутопичните му граници. Усещането за съществуването на субекта като пребиваване в един безкраен карнавал полага и основите на идеята за освобождаващата, разкрепостяваща роля на карнавалното възприятие на света, за „тоталната карнавализация на съществуването” (Еко 2001:85).

Като активизира преодоляването на връзките между човека и предмета, увеличаването на гледните точки и осезаемото присъствие на стилизаторските елементи на имитация, ирония и пародия, постмодернизмът преодолява пасивното възприемане на света, идеите и смисъла. В тази връзка Линда Хътчън е категорична: „Постмодернизмът си избира тази „игра с различни правила”, за да може да обоснове напрежението между измисления и реалния свят – и този микс от истории и фикция се превърна в характерна за него.” (Hutcheon 2002:5). Така, противопоставяйки се на подредената картина на света, в антиутопията постмодернизмът търси разрушителния аспект на логичните връзки, стреми се към преднамерен повествователен хаос като начин за възприемане на действителността – разкъсана, алогична, карнавално-маскарадна.

Карнавалът е навсякъде около нас, твърди Еко (Еко 2001:86), но той е и

навсякъде около тях – героите на „Лягай долу, звяр!“ и „Московиада“. Карнавал е ежедневното ритуализирано обикаляне на Кладенеца. Карнавал са речите на партийното събрание в подземията на Москва. Светът се оказва конструиран като карнавална сцена, в която те, актьорите герои, нямат право да избират дали да играят в цялото представление или да се включат след антракта. Техният живот е живот „зрелище без рампа и без разделяне на изпълнители и зрители“ (Бахтин 1976:140). Тук няма граници между действително и измислено, реално и фантазно, високо и ниско, сериозно и несериозно, логично и абсурдно. Тоталитарната идеология се е превърнала в антиутопична действителност, в трагикомично смешение между тъжно и смешно.

„Трябва да станем други, за да избегнем вечното самоповторение и отчуждение от самите себе си“ (Бодрияр 2003:31). Във връзка с другите се извършват промените на случването на художественото виждане в сферата на необикновеното и комичното. Именно в карнавализацията може да се реализира представата за тоталитарния свят – „живот, изведен от своята обикновена орбита, в някаква степен „живот в обърнат вид“ (Бахтин 1976:140). В „Лягай долу, звяр!“ и „Московиада“ скепсисът спрямо политическите аспекти на представяната действителност се замества от клоуната – реална или фантазна. В карнавала, всички са активно действащи, „всички са съпричастни на карнавалното действие“ (Бахтин 1976:140). Но другостта в двата романа не е еквивалентна. И опирайки се на теорията на Бахтин за карнавализацията в литературата, става ясно, че в текстовете действието се реализира именно в карнавалния „живот в обърнат вид“. Случването при единия роман обаче не е аналогично на случването при другия. Докато Ото фон Ф. се реализира в сферата на необикновеното и комичното, то Спартак е лишен от комиката на същото това необикновено. Докато в руския наратив чрез карнавализацията може да се реализира представата за антиутопичния свят, където критиката спрямо политическите аспекти на представяната действителност се замества от маскарада, то абсурдното битие в чешкия текст се реализира като отказ от правото на смях, като забрана за карнавала в самия карнавален живот.

В „Проблеми на поетиката на Достоевски“ Михаил Бахтин обяснява, че самият карнавал не е литературно явление, а синкретична зрелищна форма – „твърде сложна, многообразна, имаща при обща карнавална основа различни вариации и отсенки в зависимост от разликата между епохи, народи и отделни празненства. Карнавалът е изработил цял език от символични конкретно чувствени форми – от големи и сложни масови действия до отделни карнавални жестове.“ (Бахтин 1976:139)

Идеята за карнавализацията на битието е отразена в романите на

Андрухович и Кратохвил през посттоталитарния поглед на постмодернистите. Те изграждат антиутопичните модели чрез идеята за системата, за всеобхватната власт на държавата, която „реализира” битието посредством конкретните практики и маниери, напомнящи карнавала. Когато говори за карнавализация на литературата върху жанровата ѝ страна, Бахтин подчертава подаването на езика като изразяващ „единно (но сложно) карнавално светоусещане” (Бахтин 1976:140) и извежда няколко ключови карнавални категории: свободен фамилиарен контакт между хората; модус за взаимоотношения на човек с човека, освободени от йерархичните отношения; ексцентричност; карнавалното равенство; увенчаване на шута и развенчаване на карнавалния крал; образа на площада като място за осъществяване на карнавалния живот; карнавалния смях и пародията. Тези категории той определя като „конкретно чувствени, във формата на самия живот преживявани и разигравани обредно-зрелищни мисли /.../ могли да окажат такова огромно формално жанрообразуващо влияние върху литературата.”(Бахтин 1976:140) Тези категории са присъщи и на карнавализацията в разглежданите романи, но вече „пречупени” през провокативния, постмодерен почерк на авторите.

По отношение на преобърнатия образ на света, в който се случва карнавалното, в романа си Иржи Кратохвил го изгражда като Кладенеца. Обиколени от непробиваемите стени на забраната, в него животът се разиграва според правилата на една игра, наложена от системата: „и смъртно опасната действителност ни се виждаше игра” (Кратохвил 2006:118). Оказва се, че целта на играта е самият живот. Идеологическата реалност се превръща в безкористно занимание, абсурдно в своята същност. „Играта, за да е наистина игра, трябва да се разглежда като пауза, като миг, който прекъсва еднообразието на ежедневните задачи”(Еко 2001:86). Тук обаче тази „пауза” изгражда илюзията за света като действителен, като единствен. Като свят, който непрекъснато се самовъзпроизвежда и самопотвърждава. Създава своя едноизмерна митология, свои герои и обяснения, които вместо наистина да обясняват същностите, само преповтарят привидностите. Животът в Кладенеца е устроен по строгите правила на карнавала. Всеки от участниците изпълнява наложените от „карнавалния крал” в лицето на Гросмайстора ритуали, съпричастен е на карнавалното действие като изпълнява строгия манастирски, дори „казармен ред” в ежедневието. Но ако карнавалното действие е свързано с отмяна на йерархичните закони, с отмяна на страха и замяната му с пълната свобода и смеха, то в Кладенеца тази отмяна е невъзможна. В „казармения ред” на карнавалното битие забраните, нормите и правилата са много по-строги и в случай на престъпването им участниците биват наказани действително. Битие в карнавалния свят е невъзможно, защото това е свят, изграден от антиутопични

конструкти. Карнавалната свобода е подменена от несвободата в името на идеологията. Забраненият карнавален смях отвежда към идеята за един псевдокарнавал на страха и манипулацията. Следователно променен е смисълът на представата за карнавала. Той вече не се проявява спрямо общовъзприетите практики, а само в конкретното изображение на парадоксалното – отражение на реално и фантазно като динамизирана връзка, подчиняваща се единствено на представата за антиутопията.

В този смисъл забраната за смеха, абсурдното обсебване от идеала, спазване на нормите и преклонението пред авторитета в „Лягай долу, звяр!“ са недIALOGИЧНИ спрямо освобождаващата, разкрепостяваща роля на смеха в „Московиада“. За разлика от карнавалния свят без карнавални действия, представен в чешкия роман, в украинския образът на Москва е изграден по всички правила на карнавалистиката. В столицата на една обсебваща личността империя карнавалното свещенодействие изпълва битието. Всичко е доминирано от сюрреалистични изображения, алогичност, парадоксалност, насмешливост по отношение каноните на идеологията. Смехът е не просто позволен, той е и задължителен от първия до последния ред на текста като начин да се осмисли абсурдността на тоталитарния свят. Ексцентричността в образа на Ото фон Ф. съвпада с всички закони за изграждане на маскарада. Неговите действия са неуместни, в тях липсва логиката на здравомислещия. Актьор на деформирания сюжет за миналото, Ото фон Ф. се превръща в клоун, защото само така може да се противопостави на действителността, да премине през нея. Иронията и профанацията на живота са осезаеми. Героят отделя повече внимание на биологичното си състояние, отколкото на мястото си в социума: „Междувременно наум правиш надлъжен разрез на самия себе си. Очевидно така е по-лесно /.../ да стигнеш до същността. /.../ на самото дъно имаш бира. Към три-четири литра жълта мътна напитка, сварена специално за пролетариата. Над него има топъл и червен слой вино /.../ това са вулканските дълбини. После идва един сравнително тесен, спрян някъде наред хранопровода, слой водка. /.../ В определен момент той може да се окаже катализатор на силни обновяващи тенденции. /.../ Над водката, близо до гърлото, се намира кавеенът – „силната гроздова напитка.“ (Андрухович 2009:104). Карнавализацията на съществуването е сигурна. Тялото се реализира като двупосочен източник на смисли – то е едновременно представящо връзката на човека със света, а от друга страна протестира срещу този свят, изобличава отказа от приемане на действителността. Карнавалното като начин за определяне абсурдността на истинското е в целия текст – дори любовният акт в баните на общежитието между Ото фон Ф. и мулатката от агентите на КГБ е видян като „незаконен полов акт /.../ Бедното момиче и досега смята, че върху нея се е спуснал Ананмаалхоа – дух на плодовитостта“ (Андрухович 2009:134). Цялото

това „преразглеждане” на случилото се потвърждава пародийно-маскарадния контекст на миналото, разобличава го като абсурдно чрез карнавалния смях.

Този смях обаче липсва в живота на героя от „Лягай долу, звяр!”. Порастването на момчето, опознаването на тялото му тук е представено като срамно събитие, което бива осъдено: „спря до леглото ми у гнусливо го посочи с кутрето си: Твоето най-ценно достояние е чистотата /.../ жалко, че всяка нощ се принизяваш до нивото на животно” (Кратохвил 2006:67). И ако Ото фон Ф. не приема на сериозно комичните обвинения, то Спартак ги преживява в смразяващ страх от наказание. Смахът в карнавалния свят на Кладенеца отсъства напълно. Така карнавалът придобива качества на двойственост: иронията, която откриваме в отношенията между Ото фон Ф. и агентите на КГБ от украинския роман, в чешкия представлява страх от благодетеля и едновременно с това възхищение към авторитета. В центъра на вниманието е представен епистемологичния проблем за многообразието на истината като подтискаща или маскарадна, но винаги антиутопична.

Образът на смъртта в двата романа също не е идентичен. В украинския текст това е смърт-пародия. Студентът Руслан в последния си опит да си набави водка пада от пожарната стълба на общежитието: „О, Руслане Прекрасни, говореше ти, как ще прежаля гибелта ти, братко мой?! Ти беше безстрашен, беше свикнал във всичко да си пръв /.../ Ти светеше отвътре, о, Руслане чудесни, а мускулите ти бяха прелестни!” (Андрухович 2009:28-29). Този откъс е и пародия към поемата на Пушкин – „Руслан и Людмила”, което е в известен смисъл очаквано от представеното преди това иронично отношение на пишещия към руските класици. Образът на Людмила като идеалната любима също може да бъде разпознат в този на Света, едно от момичетата компаньонки на симпозиума: „две дамски гърди – съвършени по форма и социалистически по съдържание...” (Андрухович 2009:62-163). Тук пародията като абсурдно подражание на класическия образец засилва комичността на значенията реалност, живот, смърт.

Запахата от смърт, която грози Ото фон Ф. също се оказва недействителна, маскарадна. Държавните агенти го затварят в клетка, в която ще бъдат пуснати плъхове убийци, за да го разкъсат. Това е начинът той да понесе наказанието за грешките си спрямо идеологията на империята: „задната стена вече прасеше и се тресеше от затворените зад нея чудовища”. Тази заплаха обаче се оказва „нещо крайно идиотско и неправдоподобно”. Чудовищата са само запис от магнетофон, а запахата – начин империята да пречупи личността: „И ти ставаш /.../ съгласен на всичко. И винаги носиш в себе си този ужас” (Андрухович 2009:138-147). Карнавалната смърт е реализирана в чист вид – като част от

конкретно-чувствените форми на обредния спектакъл за „пречистване” греховността на човека.

„Всичко има своя пародия, т.е. свой смехови аспект, тъй като всичко се възражда и обновява чрез смъртта” (Бахтин 1976:145), пише Бахтин. Не като пародия обаче е представена смъртта в „Лягай долу, звяр”: „Един ден след като заговорът им завърши злополучно /на Максимилиан дьо Робеспьер и Панчо Виля, които правят опит за бягство от Кладенеца, бел. авт./ ни събраха всички деца в Райския двор и Гросмайстора ни съобщи, че двама от нас /.../ са се оказали недостойни за свещените си патрони и сега ние ще станем свидетели на акт, който ще ги лиши от тези имена /.../ Всеки от двамата надзиратели /.../ носеше по една клетка, а във всяка клетка имаше голям плъх. /.../ Оставиха клетките в краката /.../ на двете момиченца, но те не отстъпиха назад, не трепнаха. Поеха от Гросмайстора хартиените кесии и нахраниха с кървавото им съдържание плъховете от двете клетки” (Кратохвил, 2006:63-64). В карнавалния свят на Кладенеца пародираната смърт, смешната страна на убийството е невъзможна, защото смъртта е представена като истинска в опит да се потвърди антиутопичното битие. Подготвянето на децата за доброволна смърт също е представено като истинско, макар и да е абсурдно в своята цялост. Смъртта е свещенодействие. Фиктивната смърт в карнавала като обновяваща, пречистваща тук е действителната смърт като окончателна. В карнавалната игра на „Лягай долу, звяр!” участниците вече са загубили чувството си за нейната мярка и действията от игрови са се превърнали в действителни. Отказът от сериозност на повествуването, който се наблюдава при Андрухович, Иржи Кратохвил реализира като трагедия на споделянето и осмислянето на наратива в един също нереален в своята цялост карнавализиран свят. Въз основа на контрапунктните представи за разнообразието на истините и фикциите се постига изграждането на два абсолютно недоближаващи се в своята цялост свята, които обаче с показването на невероятното, с психологическите изненади и непрекъснато предизвикващи у читателя учудване, конструират атмосферата на маскарада като антиутопичен свят.

Важен момент в карнавалното светоусещане за Бахтин е възможността за свободен фамилиарен контакт. В специфичния характер на организацията на масовите спектакли и откровената карнавална реч, той реализира образа на събеседниците като завършени, окончателни. Залагайки на постмодерната ирония, която деконструира конвенционалното разбиране на историята и десакрализира концепциите за действителността, Андрухович поставя Ото фон Ф. в позиция на преклонение пред един призрачен крал на Украйна – Олелко II. В съня си фон Ф. вечеря с него, разговаря, пише му писма. В съня, като типичен похват за постмодернистите, възможността за полагането на

нещата в тяхното отсъствие потвърждава въображаемия свят на карнавала. Тук законите на йерархията, които действат в извънкарнавалния живот, не съществуват. Дистанцията между крал и поданик липсва. В „откровената карнавална реч“ (Бахтин 1976:140) на Ото фон Ф. прозира иронията не само към империята, но и към родната Украйна. Кралят е напълно пародиран образ, лишен от легитимните функции на авторитет, което проличава още в обръщението на героя: „Ваша Кралска Милост“, „Владетелю и управителю на Рус-Украйна“, „Велики княже Киевски и Черниговски“, „Кралю Галицки и Владимирски“, „Господарю Псковски“, „Неспящи Овчарю и Пастирю, потомъко на преславен хилядолетен род“, „Монархо наш Великолепни и достойни“ (Андрухович 2009:11). В контекста на пародията владетелят е един карикатурен образ. Смесването на реални и измислени обръщения изпълват пространството с иронията и нелогичността, характерни за карнавализацията.

Иронизацията се усеща и в призива на Ото фон Ф. към Олелко II да се завърне в родината на бял кадилак. Това е своеобразна пародия към историята – аналогията отвежда към завръщането на Симон Петлюра (един от ръководителите на борбата за независимост на Украйна по време на Руската гражданска война) в Киев на бял кон и обявяването на независимостта през 1918 г. Гротескни са и маските, с които е представен краля: свиреп воин, справедлив съдия и необуздан в страстта си към забавленията. Диалогът между двамата превръща действителността в спектакъл. Предложението на Ото фон Ф. към Олелко II да постигне безсмъртие като му отпусне стипендия е поредната игра на смисли в текста – чрез измисления карикатурен образ на владетеля украинският поет опитва да потвърди самия себе си.

Фамилиарен е контактът на Ото фон Ф. с представителите на властта и извън сѐня, т.е. в реална Москва (доколкото може условно да се приеме като такава). Той се присмива на Сашко (агент на КГБ), както и на самата структура на държавната власт изобщо: „За съществуването на такава фирма като КГБ всеки гражданин на веселата ни империя узнава в доста ранна възраст /.../ завинаги сѐм запазил в паметта си първичното си детско усещане от тази дума: нещо развратно, лигаво, насилническо“. Карнавалният свят непрекъснато се представя полуреално, полуразигравано. В него завесата е вдигната, границите между човека и представителите на властта са заличени, свободата на изразяване и разкриване както на себе си, така и на другия е възможна единствено чрез постулатите на антиутопичното карнавално.

Усещането в „Московиада“ за живота в един безкраен маскарад се противопоставя на идеята за битието в страх, с респект спрямо авторитета в „Лягай долу, звяр!“. Карнавалното пространство в чешкия роман е изпълнено от страхопочитанието на

Спартак към Гросмайстора, от обсебващата апория по идеала за жертвеността. Свободният фамилиарен контакт като един от модулите за реализиране на карнавалното, е подменен от строгата йерархия на взаимоотношенията ученик – ментор. Гросмайстора, избран от системата да подготви децата за тяхната доброволна смърт, се превръща за Спартак „в най-близкия /.../ човек. И водач, разкрил тайните на живота и на смъртта” (Кратохвил 2006: 48). Контактът между тях се реализира в мълчанието: „Изиграх много партии с Гросмайстора /.../ Иначе партиите протичаха в мълчание.” (Кратохвил 2006:50). Карнавалният контакт, изпълнен със свободата на говоренето, е заменен от липсващото слово. Още един от механизмите за карнавала в класическата му форма е отказан в текста. Желанието на субекта да участва в словото, да изразява дивото и несъзнателното е превърнато в забрана. Безмълвието е съзнателно търсено като начин за прикриване, затваряне на съществуващото. То слива субекта с невидимото, лишава го от свободата на разкриване, потвърждава невъзможността на аза в света на идеологията.

Карнавалното равенство в „Московиада” е навсякъде, наред с „карнавалните кошунства, цялата система от карнавални снижавания и приземявания” (Бахтин 1976:141), докато карнавалността на тези действия в „Лягай долу, звяр!” е представена в обърнат вид, лишен от идеята за смях: „Гросмайстора /.../ провеждаше различни екзерции. По време на тези занимания ни учеше да жадуваме страстно смъртта /.../ На няколко пъти се случи молитвата да премине в истеричен рев, при който децата смъкнаха от себе си расата и подлагаха в екстаз тънките си вратлета на бъдещите бесилки” (Кратохвил 2006:70). Този ритуал в своята същност напомня карнавала, потвърждава живота в „преобърнатия” свят на Манастира. Дори в абсурдната идея за жертвопринасянето на децата в името на идеологията прозира модела на карнавалното като празник на всеунищожаващото и всеобновяващо време, за който говори Бахтин. Карнавален смях като ритуал обаче няма. Като смях-реакция срещу кризите е невъзможен. Тук индивидът не осъзнава абсурдността, напротив той живее в нея, той живее с и за тази абсурдност. И ако в екзерциите се осъществява пречистването на индивида, то същото това морално и духовно пречистване героят на украинския роман реализира като физическо: „все пак пред теб се белее мивка и ти най-сетне изригваш из себе си целия този ден /.../ цялата тази Москва. Бълваш в самозабрава, невъздържано и радостно” (Андрухович 2009:164).

Едно от задължителните условия за случването на карнавала е карнавалният площад: „В карнавализираната литература площадът като място за сюжетно действие става двупланов и амбивалентен: през реалния площад сякаш прозира карнавалният площад на свободния фамилиарен контакт /.../ И другите места на действието (разбира се,

сюжетно и реално мотивирани), ако могат да бъдат място за среща и контакт на разнородни хора – улици, кръчми, пътища /.../ получават допълнително карнавално-площадно осмисляне” (Бахтин 1976:146-147), пише Бахтин. В този ред на мисли карнавалните елементи се появяват и в пространствените модели на двата романа. Светът като невъзможен е представен в антиутопичните перспективи на пространството. Постмодерната рецепция на карнавала реализира опита за разделяне на реалния от нереалния свят като опит за размиване границите между истинност и фикция. Това съперничество според Фуко е плод на особено „прегъване” на битието, в резултат на което противоположните страни застават една срещу друга. Така борбата е „по-скоро на една и съща форма отделена от себе си” (Фуко 1992:59-60).

В такъв аспект, ако в „Московиада” на мозаичен принцип образът на града е изграден от множество малки модели на карнавалния площад, то тази перспектива липсва в затворения модел на „Лягай долу, звяр!”. В първия роман героят преминава през множество карнавални арени – бирарията на „Фонвизин”, като отразяваща емоционалното състояние на империята, е носител на първите признаци на карнавала; следват закусвалнята и магазин „Детски свят”; кулминацията се реализира в подземията на Москва, в паралелния град долу. Ото фон Ф. попада в „грамадна, голяма колкото Червения площад, осветена от безброй свръхмощни полилеи зала /.../ цялата зала е разчертана като проспекти от предълги маси” (Андрухович 2009:152). В представите за карнавалния площад е отразена абсурдната действителност на съветската власт. Стените на залата генерират образите, които отразяват нейната същност: „инферналните граници на този площад бяха украсени със знамена /.../ с проблясването на черни, жълти и бели лампички периодично се появяваше „Когато отечеството е в беда, не можем да стоим в юзда”. Тук се извършва действието на карнавала в неговата най-пълна същност. Фрагментираната представа за действителност е изобразена като съвкупност от антиутопични модели. Тук присъстват и карнавалните образи-маски в окарикатурена от пишещия визия: баби и дядовци, пирати, индианци, крадци, алкохолици. Целия този маскарад героят алузира с „училище за умствено изостанали”. В контакта между присъстващите, поставени на равни начала, се говори за бъдещето на Русия. Определеното пространство, изпълнено с всички детайли, необходими за карнавала, потвърждава невъзможността на този свят.

Също толкова абсурден в своята несъстоятелност е и светът на карнавала в Кладенеца. Като невъзможен да се случи в реалното битие, той се разпада. Разпада се с него и идеята за пречистването на държавата чрез жертвената смърт на децата. Образът на Манастира обаче е стерил. Лишен е от цветността, от помпозните декорации и звуците на

карнавалното шествие. Чувството, че светът е изграден от риториката между образи и символи, никой от които не е валиден в своята цялост, предизвиква тъжното усещане, че идеологията в антиутопичната си същност все пак е успяла, докато в украинския роман представянето на същата тази тоталитарна идеология предизвиква смях, поставяйки под съмнение възможността за нейната реализация.

Придвижвайки се в пространството, героят на „Московиада” стига до кулминацията: конферентната зала, в която се провежда държавния симпозиум. Така карнавализацията на съществуването е препотвърдена и в последната част на романа. Тук всички присъстващи са с маски. Президиумът на събранието включва седем маскирани: Иван Грозни, другаря Дзержински, Ленин, Монин-и-Пожарски, генералисимус Суворов, Екатерина Втора и Анатолий Иванович. Тези маски Ото фон Ф. припознава като символите на руската власт. Постига се профанацията като един от основните мотиви за карнавализацията на литературата. Присъствието на невъзможните в настоящето лица преобръща представата напълно – симпозиумът на държавните представители се трансформира в „съборище” на мъртъвци.

Маската като образ символ маркира прехода между вътрешно и външно. Маскирането се явява граничната зона, в която са положени различните версии на един и същ индивид. Така тя функционира не само като възможност за изразяване на „пожелания” себе си, но и като начин за прикриване на същността. Маската скрива лицето, т.е. реалното. Лицето като символ на истината е заменено от нея, а тя представя битието като фалшив карнавал. Опозицията маска – лице се оказва конфликтният двигател между реално и нереално. Маската, която скрива житейските видимости, недъзите на реалността, е задължителен атрибут в театъра на абсурдите. Лицата зад нея всъщност са обобщеният образ на държавата. За да се впише в този свят, образ на маскарада, Ото фон Ф. също слага маска – на шут. Само така може да бъде част от този карнавал. Това донякъде обяснява и цялостното развитие на образа му от самото начало на романа – в своята ирония към заобикалящото, в нелогичността на постъпките си той всъщност открива единствената възможност за преодоляване на тоталитарното. Но маската на шута е и знак на нарушената комуникативност, маркира другостта, отчуждението и самотата на клоуна, който никога не успява да се впише напълно сред останалите образи маски. Така карнавализацията на живота присъства осезаемо в идеята за безкрайното маскиране на действителността. Чрез маската се изгражда и представата за света като абсурден хетерогенен плурализъм. В гротескните образи на представителите на империята, прикрити зад маските, повествуващият събира в едно високо и ниско, трагично и комично, реално и фантастично, грозно и красиво.

Събранието на държавниците се оказва карнавално-пародирана игра. Ото фон Ф. попада на неизбежните пороци и слабости на империята. Именно в пространството на карнавала се реализира несъстоятелността на тезата за новата реабилитирана тоталитарна система. Пресечната точка на многобройните реалности, непрекъснатата смяна между лица и маски реализират невъзможността не само на карнавалното действие, но и на живота изобщо.

Тази несъстоятелност при Кратохвил се изразява чрез илюзорността на възможното изкупление на грешките на държавата. Карнавалният мотив за смъртта като прераждаща и обновяваща сила е закодиран в митологията за детския кръстоносен поход. Провалянето на идеята унищожава опциите за реабилитиране на тоталитарната страна. Оттук следва и развенчаването на краля на карнавала – Гросмайстора. Той заедно със Спартак изграждат т. нар. от Бахтин чифтни образи, което асоциира и с представата за смяна и за криза (развенчаване и коронация на двойника). Декоронацията на краля обаче е фиктивна, реализирана е от самата държава, а не от преките участници в карнавала (децата). Това преобръща общовалидната представа за обряда - развенчаването изисква задължително и увенчаване. Двуполюсността на ритуала отново не е реализирана по законите на карнавалното действие. Липсва шутът – този, който трябва да замени истинския крал. Спартак е образ, лишен от шутовските маниери. Липсват както маската, така и пирът и смехът. Отново в карнавалния свят карнавалното действие не се случва.

Опитът за бягство след декоронацията (реализирана като изчезване на краля) не е бягство от желанието за самопожертвование, а напротив – децата, водени от Спартак, трябва да избягат, да се съхранят, за да реализират тази идея заради и въпреки Гросмайстора. В абсурдността на случващото се се проявява идеята за света като антиутопия. Напускайки карнавалния топос на системата, децата попадат на истинския карнавален площад: „Беше Първи май, празникът на труда, ликуваща манифестация на младостта на света /.../ от няколко улици срещу нас вече крачеха огромни тълпи хора. Ние моментално се смесихме с тях и така се скрихме като игли в купа сено. И въпреки че доста се отличавахме с дрехите /.../ в този весел карнавален ден не биехме чак толкова на очи /.../ И сега внимавайте, /.../ внезапно изскачам от тълпата и се шмугвам в една безлюдна пресечка, клякам до решетката на канализацията /.../ в канала цареше полумрак” (Кратохвил 2006:115-116). Тук за първи път карнавалът е представен в истинския му облик – с музиката, с карнавалните маски и шествия. Лишени от правото на карнавалност обаче, героите не попадат в него, а само преминават през него. Униформите им се сливат с карнавалните дрехи, но ако в шествието при другите дрехите прикриват личността, при децата те по-скоро я разкриват. И затова като не успяват да се впишат в карнавалното, те се спускат надолу. Карнавалните шествия се

явяват само фон на бягството.

Бахтин говори за особените стойности на пространствата горе и долу при културната рецепция на карнавала. Преминаването долу се свързва с алюзията за своеобразна смърт, за пречистване и прераждане на индивида. Както при Андрухович, така и при Кратохвил тази рецепция е реализирана напълно. Преминавайки през долните пространства на своите антиутопични реалности, героите получават възможността за реабилитиране на личността, за възстановяване и своеобразно спасяване на аза.

Няма карнавал без карнавално слово. В карнавалната реч се подчертават дефектите и абсурдността. Това е безсмисленото, пародийно слово. В него са смесени високия и ниския дискурс. Така словото на имперските идеолози, на което Ото фон Ф. става свидетел, вече не е утвърждаващото, а напротив – развенчаващото слово. То активно преобръща значенията, триумфално размесва стойностите в една непрестанна катахреза: „Това ще е нашето последно и вечно възкресение /.../ Отсечените ръце и крака отново ще се сраснат в едно цяло. Идеята, пфу, за независимост ще претърпи глобален крах /.../ Милиони хора само това и чакат – да бъдат провъзгласени за роби /.../ Защото всяка Империя е една велика цел. Хилядолетна Цел. Това е покоряването на света, това е безсмъртието на мумиите в мавзолеите” (Андрухович 2009:177). Речта на идеолозите, в нейния комичен, празнично-карнавален вариант, води до неразбирането на действителността от Ото фон Ф. Идеята за бъдещето на Русия се разкрива като несъвпадане на гледните точки. Така Бахтиновата концепция за разноезичност и диалогичност на културния свят откриваме и в „Московиада”. Провокиран от карнавалното слово, фон Ф. разбира, че трябва да се „разиграе” и развенчаването като „отрицателно разобличаване от морален или социалнополитически характер” (Бахтин 1976:144): „главата ми бясно дрънчеше, целият президиум бурно празнуваше по случай края на речта /.../ Стълбите бягаха под краката ти. Залата се въртеше /.../ Ти спря. Вдигна ръка /.../ изстрелите от твоя пистолет прозвучаха равно и уверено. Ти беше решил да ги довършиш всичките – методично и последователно, куршум след куршум /.../ Ти натъркаля целия президиум, макар че нямаше дори капчица кръв – само спарени стърготини се сипеха от простреляните им дървени глави и черепи и беззвучно мигаха механичните им очи. /.../ Плъховете дерибействаха /.../ Край вратата се бяха скупчили десетки маски” (Андрухович 2009:185-187). Карнавалният свят потвърждава битието като антиутопично. Всички тези маски се оказват манекени-символи. Липсата на човешкото отрича възможността за реалност. В антиутопичното фантазията взима превес, за да изобличи напълно участниците в маскарадния живот на империята. Подмяната на истинския крал с карнавалния се осъществява: „царят на плъховете, йерарх с размерите на голямо куче,

разпарчетосваше някакъв нещастник с черен чорап” (Андрухович 2009:187).

Карнавалът свършва. Време е и Ото да сваля маската: „Оставаше ти да свалиш маската на клоун. И да стреляш в дясното си слепоочие. Поне от тебе няма да се посипят стърготини” (Андрухович 2009:187). Налице е идеята, че той е единственият, истинският, автентичният. Прочетено през Бахтиновата теория, самоубийството на Ото фон Ф. обговаря тезата за символичното убийство на цяло едно поколение украинци, родени и израснали под съветската власт. Това е нужното, задължително убийство–пречистване, за да последва прераждането на независимия, реализирал се аз.

Както в „Московиада”, така и в „Лягай долу, звяр!” авторът играе с иронията, с черния хумор по отношение миналото на тоталитарните режими – пародира ги, изобличава ги в тяхната несъстоятелност, потвърждава абсурдността на идеологиите им. Но ако карнавалният смях в „Московиада” е превърнат в придвижваща повествованието напред сила, то в „Лягай долу, звяр!”, колкото и да са съмнителни традиционните представи за разказването, светът е изграден като сериозен, репресивен, обсебващо идеологически. В чешкия роман карнавалната смърт е лишена от публичността, от фойерверките на карнавалното действо, от спонтанността. Тя е тиха, внимателно обмислена и решена. Тя няма свидетели. За нея се научава постфактум. След поредната смърт-прераждане на децата от Кладенеца следва истинската смърт като невъзможност за преодоляване на историята: „Карл Либкнехт или още Джонатан Хютън. Самоуби се някъде през 1974 година”, „Стюарт Брайън (Олег Кошевой) се гмурна в мексиканския залив на огромна дълбочина и там си преряза тръбата, подаваща кислорода. Дейвид Фейлз (Жан Пол Марат) прескочи оградата на военен обект, пазен от бесни кучета, и се остави да го разкъсат на парчета” (Кратохвил 2006:127, 132. В карнавалния свят на романа за пореден път всички карнавални постулати са отказани.

Когато се връща 50 години по-късно в Бърно, Спартак, вече като Франклин Джоунс, разбира, че Гросмайстора е жив. Срещата между тях предполага „разиграване” на ритуала за сваляне маската на краля. Детронацията обаче отново не се случва, защото е заменена от последната партия шах между двамата: „Гросмайстора ме изчака да седна. А после направи първия ход (защото беше с белите фигури, както в онази нощна партия). Но ако тогава в Кладенеца той ме водеше /.../ сега аз знаех наизуст безсмъртната партия /.../ Започнахме с пешка пред царя и продължихме с бърза атака /.../ до позиционното жертване на пешка в седемнайсетия, жертва, от която после неудържимо се разиграва великолепната матова комбинация на белите” (Кратохвил 2006:141-142).

Началото и края на взаимоотношенията между героите са свързани с шаха. В този смисъл той се превръща в един от организационните принципи на текста. Създава се

алюзия, че в партията шах се разиграват не фигурите, а самия живот и отношенията между Спартак и Гросмайстора. Символиката отвежда и към древността, когато владетелите са изигравали партия шах непосредствено преди заминаването им на война. В този контекст, това е не само игра с противника, но и своеобразно съревнование със смъртта. Изборът Гросмайстора да бъде с белите фигури отпраща и към идеята за цветовата им символика, обяснена в Павичевия разказ „Партия шах с живи фигури” (Павич 2000:5-23). Главният герой Коич обяснява, че черният цвят като най-старият съдържа всички други цветове, докато белият олицетворява дявола, тъй като той може да се преобразява само в бели неща. Затова партията между героите в „Лягай долу, звяр!” може да се разглежда като своеобразен двубой между доброто и злото. Победата на Гросмайстора над Спартак е победа на авторитета, на представителя на държавата над личността. Тази победа е и невъзможността за развенчаването на карнавалния край. А без развенчаването му като едно от организиращите карнавалния спектакъл действия, карнавалът не може да приключи. Следователно, докато карнавалният крал живее, карнавалът на антиутопията продължава.

Тази идея се потвърждава и от представата за звяра, който се появява за първи път в заглавието на романа и след това за втори – в самия му край: „Дояждам порцията си, оставям встрани салфетката и почесвам малкото помиярче под масата (ставай, звяр!)” (Кратохвил 2006:150). Зад маската на малкото „помиярче” остават всички деца, които системата е избрала за своята идеологическа задача. И колкото и да се опитва да реабилитира идентичността си, да скрие спомена, звярът е в Спартак. Затова и декоронацията, както вече казахме, е невъзможна. Липсва чифтната двойка на образите антиподи. Спартак не може да подмени краля в ролята си на противостоящ му, защото той всъщност е неговото продължение в бъдещето. В едно абсурдно, карнавално битие, лишено от карнавалните си практики, всичко се повтаря.

Светът в „Московиада” за пореден път е абсурдизиран и в самия си край. А един безсмислен свят изисква своите също толкова алогични знаци. Появата на „натежалия полужив сом” напомня отново алогичното. Рибата като неделима част от водата е символ на живота. Сомът обаче е „полужив”, следователно и самият живот е на границата. Затова той може да се разглежда и като алюзия за смъртта – както на личността, така и на самата империя. От друга страна, самата смърт се оказва единствена възможност за бягство от империята – Ото фон Ф. получава сома от самовзривилия се в закусвалнята „депресар” и с „куршум в черепа” отпътува за Украйна: „Понеже не може човек дълго да се заседява на мястото, където се е самоубил, трябва непременно да се придвижваме. Аз се придвижвам към къщи...” (Андрухович 2009:189).

Карнавализацията на постмодерния наратив в разглежданите романи се случва като придвижване през проекцията на един невъзможен свят. Забраната за карнавала обаче, загубата на карнавалните мотиви и карнавалния смях в „Лягай долу, звяр!“ води до трагедията на обществото, до драмата на личността в невъзможността да се утвърди. Всяка една от загубите на карнавалното начало води до унищожаване на идеологията за сметка на антиутопията. Невъзможна се оказва тя (идеологията) и в „Московиада“. Преизпълненото с карнавализация пространство на текста отрича всяка възможност за съществуването като реално. Карнавално-маскарадното пародира не само действителността, но и самата идеология.

Литература

Андрухович 2009: Андрухович Ю. "Московиада", ИК "Парадокс", прев. Албена Стаменова, С., 2009, 244.

Бахтин 1976: Бахтин, М. Проблеми на поетиката на Достоевски. София, Наука и изкуство, 1976.

Бодрияр 2003: Бодрияр, Ж. Системата на предметите. София, прев. В. Стойчев, ЛИК, 2003.

Еко 2001: Еко, У. Съществуването като безкрасен карнавал. – В: Факел, прев. А. Велева, бр.1/2001, 85-87.

Кратохвил 2006: Кратохвил И. „Лягай долу, звяр!“, изд. „Колибри“, прев. А. Пенчева, 2006, 152.

Павич 2000: Павич, М. Партия шах с живи фигури. – В: Факел, прев. Х. Василева, бр.2/2000, 5-23.

Фуко 1992: Фуко, М. Това не е лула. – В: Генеалогия на модерността. София, прев. В. Градев, Унив. изд. Св. Климент Охридски, 1992, 80-115.

Hutcheon, L. The Politics of Postmodernism. London and New York, Routledge, 2002.

Деница Митева е магистър по специалност „Славянска филология“, професионална квалификация магистър по славистика (сръбски език и литература) и българистика в СУ „Св. Климент Охридски“.

Електронен адрес: deni_iv.miteva@abv.bg