

УСТНАТА КУХИНА НА СОКРАТ. МЪЛЧАНИЕ И НАРАТИВ

Георги П. Павлов

Abstract: *Socrates' Oral Cavity. Silence and Narrative.* The following paper focuses on the possibility of silence (as in the silence of someone due to his absence or death) as a basis for art, music, writing, literature, and culture itself. Through three different examples I will try to elucidate on the possibility I propose by exploring how the authors survive the cut of silence, and the subsequent mourning that comes from it by, by transforming it into something productive and cathartic, whilst at the same time starving off death and embracing it. I will also offer alternative interpretations to the works analyzed through the *work of mourning* and silence itself by exploiting the structure, gaps, and contents of the works, starting from the cut and the extraction of the practice of dying from *Phaedo*, and using them as general motives found in the other texts and many others not exemplified here.

Keywords: Plato, Levé, Sufjan Stevens, literature, art, narrative, silence, poststructuralism, trauma, psychoanalysis, music

Как се сблъскваме с мълчанието? Или по-скоро – как се справяме с мълчанието на другия, настъпило поради неговата липса или отказ от говор? Какъвто и да е поводът за мълчанието, ние неминуемо се срещаме с него. Но вместо да отвърнем със същото, често отговаряме чрез говор, послание, завещание, посвещение, творение – *съобщение*. Съобщението е това, което бива изпратено и изразено в празнотата на мълчанието като опит за овладяване чрез различните си модуси – текстът, музиката, творбата и други. Тези модуси като отговори срещу мълчанието ни позволяват да разгледаме различни перспективи пред травматичният *момент на замлъкването*. То често превръща съобщението в множество съобщения, в набор от пратки, които намират или не своя получател. Мълчанието като това, което не дава отговор на съобщението, на идващото и отиващото, като това, което е не липса на отговор, *а не без отговор*, като това, което

позволява един безкраен процес на творене.

Текстове се пишат, защото хартията мълчи, но мълчанието не може да бъде отгъждествено с пасивност. То е жест, който се проявява по различни начини и поражда новото, преработката и/или смъртта. То отвъря възможността за идващото да не намери дом в себе си и да се сътвори опит, който се мъчи да го изпълни и да го усвои, но никога да не го изчерпи.

Това, което научаваме от Барт е, че мълчанието, в неговия случай смъртта на собствената му майка, е дало трагичната възможност да бъде написан дневникът на скръбта¹ като една траурна работа (преработка), която постоянно зове липсващото, отблъсквайки се от мълчанието и продължавайки своето писане до смъртта на Барт. Дневникът може да бъде смятан за една афирмация на живота. В него Барт често говори за срещите си с други хора, излизания, подготовки за семинари и т.н., които са обсипани с депресията от загубата, но той никога не се отказва от живота, а го потвърждава, пишейки дневника. Възможността за неговото написване не би могла да бъде налична, ако Барт не бе продължил живота си, пишейки по бележка на ден – живота му в мълчанието на майка му, в психогеографията на липсата, дома, кафетата, улиците и университета и описването на тези места без нея или с мисълта за нейната смърт, са неговия *opus magnus* на траура, както и отказа му от *отказа*.

Барт и множество други автори ни дават ценната възможност да разгледаме какво означават за нас смъртта и липсата. Чрез множеството модуси на отговора на мълчанието в културата можем да намерим не само възможността за справяне, но и нейните особености, артикулации и специфики, както и частта от себе си, която резонира с нас в тях

Тези размишления ни позволяват да разгледаме нещата *иначе* и работата на траура по един по-особен и по-конкретен начин, който не само разкрива детайлите, но и утвърждава една от „основите“ на културата и мисълта изобщо – мълчанието и неговия отговор: наративите и разказите, които градим около това поле. Подобно на песента на Орфей, след загубата на Евридика, ние строим наративи, които рано

1 R, Barthes. *Mourning Diary*. Trans. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 2010.

или късно остават в социалното съзнание и биват усвоени като части от културното богатство. Голям набор от песни, текстове, картини и т.н. са *за някого*, те говорят за нечия смърт, нечия липса, зоват някого, опитват се да се справят със загубата и не спират да говорят, пораждайки интерпретационния говор, който никога не спира. Нашият интерес тук е да разгледаме по-съдържателно различните модуси на отговора и да покажем неговата основа в творчеството на човека.

Мълчанието и съобщението – траур и разказ

Съобщението като носител на информация винаги предполага отговор, който също е под формата на съобщение и така, докато обмънът не спре по една или друга причина. Но с настъпването на мълчанието, което засега ще представим като липса на отговор, ние се сблъскваме със стена. То може да настъпи поради смърт, прекратяване на взаимоотношения или други произволни или непроизволни причини, но същевременно то поражда у нас вид притеснение: *Защо, какво, как...* са въпросите, които само може да си задаваме, докато не получим отговор, но все пак продължаваме напред в повечето случаи.

Липсата на отговор на мълчанието не е действителна липса, а по-скоро хоризонт, който не ни дава никаква сигурност или отговор, а само причинява тревожност у нас. Мълчанието, обаче, е вид отговор. Често то се ползва, за да се покаже недоволство или нараняване. Следователно, мълчанието е някакъв отговор, но не винаги напълно ясен, а по-скоро амбивалентен и невъзможен. Като невъзможен, той поражда възможността за собственото си овладяване. Липсата и смъртта могат да бъдат поставени под общия знаменател на мълчанието като хоризонт, с разликата че смъртта е абсолютен хоризонт, който не ни дава никаква възможност за отговор.

Няма значение как и защо другият липсва, неговата липса поражда творението и претворението, безкрайното говорене и дори собствения отказ от живота. Мълчанието на Бекет и на творбите му поражда текстовете, опитващи се да го овладеят, докато то се явява като жест срещу трагикомедията на човешките отношения. То е писането, което оставя себе си като следа, която не може да бъде проследена. Така квази-отговорът, който мълчанието дава, поражда

творението и неговото безкрайно продължение, което никога не спира да бъде писано. Като бедствието, за което ни разказва Бланшо, ние все ще се опитваме да усвояваме полето, оставено ни от мълчанието чрез множеството текстове, които са само фрагменти на хоризонта на мълчанието на света. Бланшо отбелязва, че фрагментът² винаги бива обсъждан, винаги рационализиран и интерпретиран, но никога изчерпан, независимо от интенцията на автора.

От метафизиката до житейските ни случки механизмът се повтаря почти автоматично в пространството на мълчанието Нашето битуване в света е обитаване на някакъв вид мълчание, *празнина*. Така това, което ни е останало от света без нас преди бедствието на корелационизма³, е мълчанието на външното, до което или няма да стигнем, или което не можем да понятизираме. Спекулативните реалисти⁴ се опитват да експлоатират дупките в корелационисткия

2 “Fragments are written as unfinished separations. Their incompleteness, their insufficiency, the disappointment at work in them, is their aimless drift, the indication that, neither unifiable nor consistent, they accommodate a certain array of marks—the marks with which thought (in decline and declining itself) represents the furtive groupings that actively open and close the absence of totality. Not that thought ever stops, definitively fascinated, at the absence; always it is carried on, by the watch, the ever-uninterrupted wake. Whence the impossibility of saying there is an interval. For fragments, destined partly to the blank that separates them, find in this gap not what ends them, but what prolongs them, or what makes them await their prolongation—what has already prolonged them, causing them to persist on account of their incompleteness. And thus are they always ready to let themselves be worked upon by indefatigable reason, instead of remaining as fallen utterances, left aside, the secret void of mystery which no elaboration could ever fill.” M, Blanchot. *The Writing of the Disaster*. Trans. Ann Smock, London: University of Nebraska Press, 1995, p. 64.

3 Корелационизмът (*correlationism*) е общото название дадено на философски системи, които твърдят, че няма обекти, случвания, събития и т.н. извън каквато и да е перспектива т.е. за да има обект е необходимо да има и субект. Виж Q, Meillassoux. *Time Without Becoming*. Mimesis International, 2014, p. 9-12.

4 Спекулативният реализъм е хетерогенно съвременно философско течение, чиито общ проблем е корелационизмът. По различни начини отделните философи се опитват да покажат възможността за външното, случванията преди нас, обектите от не-антропоцентрична гледна точка и т.н. Някои от философите, работещи в това поле, са Кантен Меясу, Греъм Харман, Иън Хамилтън Грант и Рей Брасие.

наратив, същевременно сглобявайки алтернативен разказ, който да се движи паралелно на външното. След ясното разделение между корелационисткото и не-корелационисткото минало на субекта оставаме с едно пространство, което мълчи и не би могло да даде отговор на себе си. Дори *даденото* не дава пълен или сигурен отговор на това, което стои пред нас. От фрагментите, които са ни предоставени, било то от категориите, интелекта, духа и т.н., ние изграждаме разказите за тези неща, опитвайки се да обясним всичко досега, особено *началото*. Срезът между нас и това преди нас е нанесъл трайна рана на мисленето ни, което постоянно се опитва да намери своето начало, като никога не достига край, не овладява този срез, винаги системите не запълват напълно, не могат да отговорят за проблемите в тях или биват изместени от други такива. А това, което разбираме, не познаваме със сигурност. То остава за нас винаги под въпрос, както и никога достатъчно.

В *Менон* Платон извежда анамнезата от фрагментите, които са останали след падането на душата в тялото, а Августин намира Бог в нас, когато пише своите *Изповеди*, които обемат живота му в един изцяло смислен наратив, който е неговият път към християнството. Причината (като това, което ни е поставило където сме) за нас е оставила дупка, чиято празнина се опитваме да запълним. Когато в *семинар XI* Лакан говори за разделението на субекта, което поражда несъзнаваното, той подема причината (*cause*) обяснявайки, че за него тя се характеризира с нещо, *което не работи (doesn't work)* и осцилира⁵ между причината и ефекта. Тази празнина (*gap*) между двете остава и след това бива мислена по различни начини, философски или не. Естествено, Лакан не твърди, че причините не работят, но извежда празнината като основата на това, което се опитва да я усвои – ефекта. В психоанализата това е повторението, което постоянно разиграва случилото се на мястото на травмата, за да я овладее, никога нестигайки докрай. Механизъмът на отговора е същият, независимо дали има причина или не, често предизвиканото или непредизвиканото мълчание поражда механизъм, който се опитва да го усвои безуспешно. Подобно на детенцето, за което Фройд ни говори в *Отвъд принципа*

5 J, Lacan. *The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Trans Alan Sheridan, London: Penguin Books, 1994, p. 22.

на удоволствието, благодарение на празнината, на мълчанието, ние играем собствена игра на *fort-da*, усвоявайки случилото се.

При усвояването се натъкваме на няколко особености, които кардинално променят нашия опит. Вечното говорене и интерпретиране на случилото се мълчание, от една страна, е част от работата на траура, която предпазва от меланхолията. От друга, мълчанието пренаписва случилото се преди него, както ще изясним по-късно, и му дава нови характеристики, постоянно тълкувайки наново случилото се и неговата фрагментарност. Това можем да забележим в добавките към нашите разкази на случилото се, към спомените, които идват и си отиват постоянно. От друга страна, дали бихме могли да характеризираме обекта, който предизвиква това мълчание, или не ни проговаря? Полюсът на приятелството, близостта и любовта е това, което замъглява нашата перцепция за случващото се и ни позволява да тълкуваме *иначе* събитието.

Картината на Джовани Серодине, която обрисова отвеждането на апостол Павел и апостол Петър, съвършено обяснява проблема, на който се натъкваме при говора за любимия мълчащ. Агамбен отбелязва⁶, че Петър и Павел са нарисувани по особен начин – обрнати един към друг с лица толкова близо, че не би било възможно да се видят добре. За Агамбен това е една от основните характеристики на приятелството, *някой толкова близо, че не би могъл да го видиш или характеризираш*. Подобно нещо ще наблюдаваме в романа на Едуард Льове, но обърнато огледално на себе си.

Политика и траур – Платон

В Платоновия *Федон* срещаме няколко модуса на отговора на мълчанието в зависимост от начина, по който четем текста. При положение, че четем текста на *prima vista*, ще наблюдаваме смъртта на Сократ и началото на една традиция на аргументация на безсмъртието на душата, както и дефиниция на философията. От друга страна, ако погледнем текста през Платоновата скръб, породена от смъртта на учителя му, бихме могли да коментираме житейската му драма и

6 G. Agamben. *What is an Apparatus?... and Other Essays*. Trans. David Kishik & Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2009, p. 31.

изграждането на теорията за идеите, както Соловьев⁷ вече е направил. И четенията не спират дотук – за интенцията на Платон можем само да гадаем и да спекулираме, доколкото Сократ говори на базата на своето идващо вечно мълчание, за да успокои учениците си, но за този последен разговор имаме сведения от ученика му Федон, който разказва случилото се на Ехекрат.

Благодарение на присъдата и настъпващото Сократово мълчание, Платон изгражда и преплита няколко наратива, за чиято сериозност или интенция не можем да имаме пълно знание освен през свързаността на идеите, които срещаме в останалите диалози (*Федър*, *Пирът*, *Държавата* и т.н.) и оцелелите писма. Тези идеи са същевременно и някакъв отговор на мълчанието – дали мълчанието на смъртта или на настъпващото такова? Текстът се явява и като политически ход, както и вид отмъщение и полемика срещу действителните и теоретичните врагове на Платон. Но това, което ни интересува, е общият наратив, който той изгражда чрез преплитащите се линии, които се изписват на няколко слоя, и които могат да бъдат свързани чрез *упражнението в умиране*, върху което е силно наблегнато в текста. Знаейки различните слоеве на текста, можем да наблюдаваме не само неговата деконструкция, но и изтриването му в момента, в който бива четен, но чрез този общ наратив той бива удържан. Важно е да отбележим, че Платон сам се зачерква като слушател на случилото се в самия текст в момента, в който Федон съобщава на Ехекрат: *“Платон тогава, мисля, беше болен.”*⁸. Въпреки това можем да експлоатираме ходовете на Платон, както и структурата на текста в наша полза, за да изведем *упражняването в умиране* като формален мотив, който добива значението си не във философията, а в съдържателността на отговора на мълчание, било то в киното или музиката например.

От самото начало на разказа, който Платон ни поднася, Симий и Сократ подхващат въпроса за знанието, смъртта и философията, като учителят отбелязва неведнъж, че философията ни подготвя за смъртта и по-късно заявява, *че би било смешно философът, който цял живот се е упражнявал в умиране, да роптае срещу смъртта,*

7 В. Соловьев. *Житейската драма на Платон*. София: Захарий-Стоянов, 1998.

8 Платон, *Федон в Диалози, том 2*. Прев: Богдан Богданов, София: изд. Наука и изкуство, 1982, стр. 341, 59b.

когато настъпи нейният час. Сократ също отбелязва няколко пъти, че тялото ни пречи да се занимаваме пълноценно с философия, тъй като от него идват всички войни, битки, бунтове и изобщо житейски проблеми „...защото му робуваме и служим.“⁹. Следователно, трябва да отделим тялото от душата, за да познаем това, което искаме, в чист вид, но не чрез самоубийство, освен в много конкретни обстоятелства. Самият Сократ се заиграва със сигурността на знанието, което можем да получим по този начин, като ни поставя под определен въпрос: „Защото, ако не е възможно нищо да се познае чисто в съдружие с тялото, остават две възможности: познанието е или абсолютно непостижимо или е постижимо, или е постижимо само за умрелите.“¹⁰. Въпреки съмненията, които тези твърдения могат да породят у нас или у слушателите, Сократ все пак извежда тезата докрай. Философската претенция на текста, че дава някаква истина чрез правилен начин на философстване, е само едната част от историята. От една страна, самите аргументи на Сократ са силно формални и могат да бъдат подложени на множество критики, които биха ги обезвредили, но това не е от интерес за нас съдържателно. Форматът на диалога реторически подхваща противниковите тези и ги прави не само по-слаби, но и ги карикатуризира. Ние всъщност нямаме пълен достъп до тезите, срещу които Платон/Сократ се аргументира и напада, а са ни представени само от неговата перспектива. Диалогът има целта не само да убеди читателя/слушателя, но и да обезвреди враговете, които са изпратили Сократ към смъртта му, като траурна творба, текстът показва скръбта на Платон, както и желанието за възмездие, но и извеждането на концептуалния персонаж Сократ докрай. Обезвреждането на враговете бива извършено чрез утвърждаването на Платоновата космология (построена в този диалог), която е благоприятна за тези, които са се *упражнявали в умилане* т.е. са философствали правилно и са се подготвяли за чистото съзерцание. Следователно, тези, които не са го правили, са обречени на вечния цикъл на прераждането в тялото, както и на отхвърляне от авторитета на Платон. Така те биват изхвърлени от Платонския свят в един последен акт на отмъщение, какъвто не е могло да бъде

9 Op. Cit., Plato, 66c.

10 Ibid. 66e.

направен нито в *Апология*, нито в *Критон*. Следствието от това е, че на Платоновите противници им е отказан не само отговор, но и реакция спрямо диалога, въпреки полемиката на автора срещу писането във *Федър*. Неговият диалог остава символно в историята на философията и античната литература, за разлика от възможните изказвания спрямо него и процеса, до които нямаме достъп. Така Платон нанася траен удар срещу противниците, но и срещу себе си; като всеки добър автор, той характеризира противниците си като невежи и лоши в аргументирането без да адресира напълно собствените си пропуски. Възбранявайки възможността за отговор, той ни предоставя възможността да интерпретираме и измерението на скръбния му акт по един по-различен начин – като атака и цензура на враговете, част от които са отговорни за смъртта на Сократ.

С този ход Платон не само се опитва да издигне Сократ до върха на философията, но и да обезвреди философската претенция на осъдилите го и неговите противници. Платоновото описване на последните моменти на Сократ и ползата му като концептуален персонаж е последният вик преди смъртта на Сократ срещу враговете, акт напомнящ на стиховете на Дилън Томас:

„Do not go gentle into that good night.

Rage, rage against the dying of the light.“¹¹

Диалогът е не само наративният край на започнатото от *Апология*, но и отговор на критиката, полза на авторитет, както и иронизация на твърдението, че Сократ правел по-слабата теза по-силна – именно това наблюдаваме в неговата защита на смъртта и функцията на правилното философстване.

Самото упражнение в умиране съдържа двойна функция по утвърждаване не само на Платоновата „система“, но и по утешение на слушащите и пишещия. Утвърждаването създава възможността за мир, въпреки смъртта на великия учител, тъй като правилното философстване е това, което позволява безсмъртието на душата. Артикулатията на Сократ въвежда една от основите на отговора срещу мълчанието. При срещата с настъпващото мълчание Сократ започва да изгражда наратив, който овладява пространството на идващото

¹¹ D. Thomas, *Collected Poems 1934-1945*. London: 1952, p. 132.

мълчание, *на това, което не работи*. Той не спира да говори, докато не настъпи часът и изрече нужното, извършвайки едно последно упражнение в умирање, което би му позволило правилната смърт, но това упражнение съдържа особено двусмислие. От една страна, упражнението в умирање, както вече споменахме, ни предоставя достъп до чистата истина, само ако е правилно извършено т.е. ако е философствано правилно, но по никакъв начин не можем да сме сигурни колко е правилно и колко не е наистина, още повече когато всяка друга гледна точка е обрисувана негативно и като глупава или безсмислена.

Както вече споменахме, адекватните противници на Платон, за които знаем, са тези, които не са в „Историята“ и биват цензурирани, техният глас е само мълчанието и липсата на видим *диалог* с Платон/Сократ. Но именно този акт на цензуриране позволява аргументативния ход на Платон, както и същевременната критика срещу същия ход.

Пишейки за жертвата във *Future Christ*¹², Ларюел отбелязва правилно, че историята с главно „И“ затваря възможността за алтернатива, защото е писана от една или друга рамка, която е надделявала или е вече надделяла. Тези рамки обрисуват в нужните краски това, което не е благоприятно за тях, и го осъждат на вечна критика или изобщо го изхвърлят от историята, която строят – те ги възбраняват и цензурират. Платон не изгаря противниците си със своята полемика, а ги изхвърля от историята, увековечавайки Сократ в канона на историята на философията. Той издига монумент, където мълчанието на неговия учител стои, както и където биват цензурирани другите. Самият Платон философства „правилно“, срещу противниците, но неговите аргументи висят на фона на липсата на ангажираност. Липсата на отговор поради цензурата не ни дава избор относно Платоновата „система“. Критиките срещу нея отдавна са отправени, нашата работа не е да ги преповторим, а да обърнем внимание на тяхната наличност и да абстрахираме, независимо правилно или не, *упражнението в умирање*. Благодарение на цензурата, ние не можем да съдим за възможността за други упражнения в умирање. Естествено, упражнението е тясно свързано с контекста на Платоновото учение, но е и същевременно формално действие при сблъсък с мълчанието.

12 F. Laruelle, *Future Christ, A Lesson in Heresy*. London: Continuum, 2010, p. 98.

Упражнението е мотивът, който се среща на няколко места в текста и завързва различните линии в него. Той е построяването на наратив в отсъствието на другия. Наратив, който е подобен на смъртта, след която не можем да знаем нищо, като така се изразява и упражнението в умирање. Преди смъртта изграждаме цял живот, чиито край никога не притежава собствено време, всяка смърт е предварителна, както ни напомня Деридата. След нашия край, това, което се е случило на нас, остава за другите да разгадаят или срещнат. Но след смъртта на другия, ние се упражняваме в същата смърт, тъй като ние, подобно на вече мъртвия, не познаваме възможността за това след нас. Разликата е, че упражнението от нашата, живеещата страна, е изправено пред лицето на другия, който никога няма да узнае за нашия жест. То е и вид траурна работа, преработка и овладяване на празнината.

Именно с това резонира и Платоновата скръб, която срещаме в преработката му, опитвайки се да се справи със смъртта на скъпия му учител, пишейки утешителна полемика, маскирана като диалог, който ще го увековечи в *Историята* за сметка на противниците. Така, печелейки в крайна сметка делото срещу Сократ, а иронията му в последния момент действия не само като афирмация на смъртта, но и за негово успокоение – на читателя и слушащите. Не бихме могли да отречем, че наративът на аргументацията се изражда на полюсите на траур и политиката, които се съдържат в упражнението в умирање. На всички нива това упражнение бива изразено по различни начини, но при всички положения наративно неговата полза на смъртния одър е отговорът, който Сократ дава на настъпващото мълчание, т.е. смъртта в неговия случай, както и отговорът, който скърбящият Платон предлага от мястото на мълчанието, на собствената среща и траур. Платон, като нас, независимо дали сериозно или не, изгражда наратив, за да обясни не само случващото се, но и неговите последици. Неговият ход притежава изключителна мощ, особено като вземем предвид наследството му, но същевременно е и стълб на тъгата, която прозира в него. Упражнението в умирање на Платон е неговата полемика, която е отговор на настъпилото мълчание, което се опитва да овладее. Неговият опит се ражда само във възможността на загубата, но и цензурата. Именно в нейното пространство той ще продължи да пише сам без живия Сократ, но ще продължи с него символно.

“Though lovers be lost love shall not;
And death shall have no dominion.”¹³

Двойната артикулация на смъртта – Льове

След като изолирахме упражнението в умиране като акт, който построява наратив в момента на мълчанието, бихме могли да го ползваме, за да разгледаме различните модуси на мълчанието. Моментът на мълчанието ще разбираме като амбивалентно понятие, което задава момента/мига, в който може да бъде вкаран този акт в действие, т.е. преди настъпването, интенцията към настъпването, самото мълчание, изначалното мълчание и т.н. Модусите, с които се сблъскахме във *Федон*, са цензурата, настъпващото и настъпилото мълчание.

Романът на Едуард Льове *Самоубийство*¹⁴ подема настъпващото мълчание по съвсем различен начин. Във *Федон* Платон изписва своя отговор *post-factum*, докато Льове сам дава отговор на мълчанието. Краткият роман с ясна и повтаряща се структура разиграва монолог на разказвача „Аз“, който си припомня и разсъждава фрагментирано самоубийството на „Ти“, негов приятел, отнел живота си преди двадесет години. Фрагментите са не по-дълги от няколко изречения, като текстът се придържа към сравнително спокоен и общодостъпен език.

Самоубийството на „Ти“ бива взето като полюса, който придава смисъл на фрагментираните спомени, за които говори разказвачът, то показва случките в нова светлина, макар и тъмна. Разделението, на което попадаме, излиза наяве, когато вземем предвид факта, че Льове предава ръкописа на редактора си и десет дни по-късно отнема живота си. Евентуално, романът е публикуван, като самоубийството на Льове бива използвано за реклама. Бихме могли да сочим с пръст редакторите, които публикуват текста и печелят от него, но защо иначе Льове би го оставил на тях?

Когато Батай коментира завещанието на Кафка и въпроса дали неговите творби трябва да бъдат изгорени според желанието на автора, той отбелязва, че не бихме могли да съдим за етиката на пуб-

¹³ Op. Cit., Thomas, 1952, pg. 168.

¹⁴ E, Levé. *Suicide*. Trans. Jan Stayn, London: Dalkey Archive Press, 2011.

ликуването, понеже Макс Брод, на когото били завещани текстовете и тяхното изгаряне, отказва на Кафка този жест, както и само бихме загубили от горенето, което Батай обявява за знак на фашизъм. Подобно, когато говорим за *Самоубийство*, не сме наясно какво е било желанието на Льове и дали текстът е трябвало да бъде рекламиран по този начин, но, четейки романа, оставаме с впечатлението, че Льове не само би искал, но предпочита тази негова съдба. Благодарение на новините за неговата смърт, текстът бива интерпретиран в изцяло различна светлина, която не го третира като поредния роман, който говори за безсмислието на живота и т.н. в монолог, а по начин, който е подобен на този вътре в романа.

Една от френските медии интересно коментира случилото се, като пише: „*Самоубийство* не е като другите книги. Казано е за много книги, но този път е оправдано“ („*Suicide n'est pas un livre comme les autres. On le dit de beaucoup de livres, mais cette fois c'est justifié.*“), и задава важния въпрос дали това е все още книга? (*D'ailleurs, est-ce encore un livre ?*)¹⁵. Въвеждайки това в проблематиката, се натъкваме отново на един двоен жест, както и едно ново писане – единият полюс е разказвачът в романа, който си спомня и преразказва случките на „Ти“, а другият – Льове и неговата смърт. След това негово действие романът не само придобива друго значение, но и изцяло ново измерение: разказвачът, опитвайки се да се справи с мълчанието на „Ти“ и с неговото самоубийство, говори до безкрай, докато не остане нищо повече, освен това, което не може да бъде казано и запълнено. От послеслова на книгата знаем няколко неща: Льове наистина е оставил бележка, но също така е оставил и романа, може би като вид литературно обяснение, но въпреки това не знаем нищо повече. Заедно с нас разказвачът пита:

„Знаеше ли защо искаше да умреш? Ако да, защо не го запиша? От умора от живота и презрението да оставяш следи, които биха оцелели след теб? Или защото причините, които те тласкаха да изчезнеш, изглеждаха празни? Може би си искал да запазиш мистерията на смъртта си, мислейки, че нищо не трябва да бъде обяснено. Има ли основателни причини за самоубийство? Онези, които останаха след

15 *La lumière noire d'Edouard Levé, plasticien, écrivain... suicidé* - <https://www.telerama.fr/livre/la-lumiere-noire,29532.php>

теб, си зададоха тези въпроси; те няма да намерят отговори”¹⁶

За съжаление, малкият набор от информация, която имаме за самоубийството, както и поради плътността на текста, не можем да изградим задълбочен анализ, но структура на текста и неговият дискурс дават възможността за един общ наратив. От една страна, безкрайната игра на „Аз” и „Ти” действа като дублиране на автора, което му позволява да размишлява върху собственото си самоубийство от перспективата на вече свършения факт. Той говори за различните странности на „Ти” и за своето отношение с него и спрямо самоубийството му, както и внамиачаването му в него и други подобни размишления, които през призмата на дублирания аз показват как авторът не говори на нас за себе си, а говори на себе си *пред* нас. Неговият глас посредством двойна артикулация замаскира и открива това, което авторът е искал да остане амбивалентно, за нас: в една част от романа разказвачът споделя как „Ти” е говорил за Маркс и Фройд осем часа без да спре. Фройд сам твърди, че неврозата е това, което не може да търпи неяснота..., и сякаш Льове знае точно това и си играе с нас, когато пише: „*Your suicide makes the lives of those who outlive you more intense.*”¹⁷. Неговият текст същевременно подбужда скръб и любопитство у нас т.е. интензитет. Преди нас Льове отговаря на настъпващото мълчание с текст, който поражда говора за неговото мълчание, за това, което не ни е казал и няма да може никога да ни съобщи. Двойната артикулация предоставя възможността за наративът след мълчанието, за упражнението в умиране точно преди смъртта.

Можем да ползваме абстрахирания от метафизичната претенция акт на упражняване в умиране и го вземем като строенето на наратив *in absentia*, който се опитва да усвои мълчанието. Льове се отнася към себе си, както приятел би се отнесъл към който и да е негов самоубил се близък, като някой, който наблюдава това, а той именно това прави. Заедно с нас чете себе си като разказвача, неспирно говорещ за своя отнел живота си приятел. Въпреки това, никога няма да знаем защо Льове се е самоубил или дали самоубийството е било планирано, неговият акт е подобен на този на Сократ, който се упражнява в смъртта си, преди тя да настъпи. С разликата че директно

16 Op. Cit., Leve, 2011, p. 83.

17 Op. Cit., Leve, 2011, p. 27.

е написал и разиграл действието, реакцията на своята смърт, той не само е упражнил, но е умрял, за да види смъртта и да я напише, за да се оттегли от света с литературен замах. Четейки романа, ние се привързваме към „Ти“ и скърбим за него, сякаш е наш приятел, чието наше говорене вече е спестено от неговата собствена медитация. Тя не ни оставя много в полето на мълчанието освен тишината, която се съдържа в собствената му медитация. Тя не ни оставя много в полето на мълчанието за усвояване освен тишината, която се съдържа в него – тази, която не бихме могли да обемем: нещата, които не знаем, няма да разберем и не бихме могли да узнаем. Модусът на мълчанието е изпълнен предварително за нас и то бива отнето от нас. Всичките статии за Льове се повтарят, опитвайки се да овладеят обезвреждането от негова страна. Той не чака смъртта, а я обгръща, не чака мълчанието, предизвиква го и му отговаря веднага. Ние не можем да скърбим за него, защото той вече скърби вместо нас, той ни отнема претенцията да можем да се чувстваме зле за него, както за поредния самоубиец, но ни подарява възможността да го третираме като човек – може би избрал уюта на мълчанието и собственото си самоубийство. В послеслова се твърди, че текстът изисква интерпретация¹⁸, но ние наблюдаваме как всъщност авторът ни отнема тълкуването, той и то нямат какво повече да ни кажат, текстът няма дълбочина, той е жест, който прочита себе си и се отнема сам, запълвайки пространството с живия образ на „Ти“. Така Льове все пак живее в нас и с нас, четейки собствените си писания, жив, скърбящ, спомнящ си, забравящ, натрапващ се и все така липсващ, той сам рефлектира върху авторския си цикъл, давайки смисъл на написаното и издаденото, както самоубийството на „Ти“ дава смисъл на фрагментарността на спомнящия си аз. Той премахва възможността си за ирелевантност, когато изведнъж разказвачът забавя своя ритъм, за да сподели следното:

„И както мислите ми се обръщат отново към теб, аз не страдам. Ти не ми липсваш. Ти присъстваш повече в паметта ми, отколкото в живота, който споделяхме. Ако бе все още жив, може би щеше да се превърнеш в непознат за мен. Мъртъв, ти си толкова жив, колкото и ярък.“¹⁹

18 Op. Cit., Leve, 2011, p. 105.

19 Op. Cit., Leve, 2011, p. 83.

Заклучение без щастлив край – Суфян Стивънс

В своя албум *Carrie and Lowell*²⁰ Суфян Стивънс се изправя срещу собствената си биография, за да преработи траура от смъртта и отношението на майка си. Кери, майката на Стивънс, която е страдала цял живот от шизофрения, депресия и проблеми с алкохола и наркотиците, напуска Суфян, когато той е само на годинка. След време Кери се омъжва за Лоуъл и благодарение на него се свързва отново с предишното си семейство и, по-точно, с децата си. Брактът трае пет години през осемдесетте, като през това време Стивънс прекарва най-стабилните години от детството си с отчуждената си майка в Юджийн, Орегон. Кери умира от рак години след това и Стивънс започва работа по множество креативни проекти, с които се опитва да се разсее от болката, потапяйки се в хаоса на собствената си креативност. Стивънс споделя, че му е липсвала всякаква обективност, и търси помощ от своя приятел и продуцент Томас Бартлет, който помага за създаването на албума *Carrie and Lowell*, както и на Стивънс в личен план. Бартлет сам губи брат си от рак малко преди това. Работата им заедно кулминира в кратък, но тежък албум, който позволява на Стивънс да се изправи срещу проблемите си, да ги приеме и да продължи напред. Катарзисът, който е заложен вътре, проличава във всяка една от песните, независимо дали експлицитно или не. Песните са със сравнително семпъл аранжимент, като най-силният инструмент се явява гласът на Стивънс. Глас, който обитава мястото на травмата, спомените и среза, който е оставен след това. Стивънс сам не знае къде да започне с отработването на травмата – както в редица интервюта, така и в текстовете на песните изразява трудността си да започне. Неговите песни, които често инкорпорират препратки към гръцката и римската митологии, тук препращат по-скоро към собствената му тъга, фрагментите, останали след среза, и топологията на траура. В първата песен от албума, *Death with Dignity*, Стивънс започва по *някакъв* начин, както подобава, с:

„Spirit of my silence, I can hear you
But I’m afraid to be near you

20 Всяко цитиране на албума препраща към този негов вариант - Sufjan Stevens, *Carrie and Lowell*. Ashtmatic Kitty Records, 2015, Spotify.

And I don't know where to begin

And I don't know where to begin²¹

Текстовете му са изпълнени с травми, обитавания и размисли върху останалите фрагменти от живота на майка му и собственото му детство. Травми нанесени от нея (*When I was three, three, maybe four/ She left us at that video store*²²), суицидни мисли (*The only thing that keeps me from driving this car/ Half-light, jack knife into the canyon at night/ Signs and wonders: Perseus aligned with the skull/ Slain Medusa, Pegasus alight from us all*²³), липса на думи, както вече подчертахме (в *Death with Dignity*), обитавания от неговата страна, както и от тази на майка му (*Ephemeria on my back/she breaks my arm*²⁴) и много други вариации. Стивънс се вписва сам в албума като човек, който си спомня, но не напълно, ясно образа на майка си. Тя обитава неговите спомени, както и географията му, като призрак, който с присъствието си отсъства като аналогия на формата на целия албум, който е олицетворение на точно тази липса. Кери е описана като изоставяща, отсъстваща, студена. Стивънс през цялото време я зове, изразявайки мислите си, като например, че я мисли в по-негативна светлина (*All of me thinks less of you*²⁵). Но симултанно той изразява нейната липса и присъствие в природата, като че ли тя се е възплътила в нея. Отсъствието на Кери е изправено не само срещу природата като сила, която той постоянно споменава (вятърът и косите ѝ, звездите, реките, върбите и т.н.), но и като сила, която дава надежда и ражда, позволява явяванията във върбите, които, присъствайки, отсъстват.

Като оркестър, природата свири песните на Стивънс, показвайки това, което е извечно запечатано в тях от паметта му. Техният припев дава надеждата, която е конфронтирана с липсата, както хаосът и безредието след смъртта (*Again, I've lost my strength completely*²⁶). Но Кери не липсва напълно, нито само отрицателно, Суфян постоянно желае не само нейната близост и интимност, но и активно я

21 *Death with Dignity, Carrie and Lowell, track 1.*

22 *Should Have Known Better, Carrie and Lowell, track 2.*

23 *The Only Thing, Carrie and Lowell, track 7.*

24 *Carrie and Lowell, Carrie and Lowell, track 8.*

25 *All of Me Wants All of You, Carrie and Lowell, track 3.*

26 *Death with Dignity.*

търси, въпреки случилото се. Всички негативни изрази са преплетени с интимни и положително появявания, обитавания, думи и мелодии, песни като *Should Have Known Better* и *Death with Dignity* започват преплетено и объркано и завършват в катарзис, който позволява олекването на травмата, която оставя сладко-киселото чувство. Мястото на млчанието при него се е превърнало и в собствено обитаването, както често се случва. Той изпраща множество съобщения към Кери, без да знае дали тя има възможността да ги чуе или не, така неговото упражнение в умиране (без знание) показва силата на преработката, която резонира силно и с нас.

Съобщенията му никога не намират своя получател, а само остават в пространството, за да бъдат намерени от друго. В случая на Стивънс, музиката му не намира този, към когото е изпратена, а този, който се нуждае от нея – той осъзнава невъзможността на съобщението и в крайна сметка сам е най-важният си получател:

„What’s left is only bittersweet
 For the rest of my life
 Admitting the best is behind me
 Now I’m drunk and afraid
 Wishing the world would go away
 What’s the point of singing songs
 If they’ll never even hear you?²⁷“

Болката се натрапва още повече, когато слушаме допълнителния албум към *Carrie and Lowell* на име *The Greatest Gift*.²⁸ В него са налични няколко демо песни, които показват хаотичното писане и създаване на албума. Фрагментарността на песните, които са били осъществени в *Carrie and Lowell*, разкрива не само натрупаната болка, но и невъзможността за моментно справяне и овладяване. Траурът винаги висне над нас като плетач на сенки, който чака нашата слабост, за да ни подари смъртта.

Горепосочените примери потвърждават това, което постулирахме в началото: че именно млчанието като празнина е вид „ос-

27 Eugene, *Carrie and Lowell*, track 5.

28 Sufjan Stevens, *The Greatest Gift*. Ashtmatic Kitty Records, 2017, Spotify.

нование“ на различни проявления на и в културата. Вече множество пъти е било тематизирано страданието като начало на философията и творчеството изобщо. Осцилирането между страдание и мълчание като основания не може да бъде решено лесно или формално, тъй като нито едно от двете няма абсолютна привилегия над другото. Те често не се предхождат едно друго в логическо време, а се случват и обуславят взаимно, постоянно и едновременно, тъй като са част от едно и също нещо. Мълчанието може да бъде породено от страдание, страданието от мълчание, да мълчиш, защото страдаш, да страдаш, защото мълчиш или ти се мълчи, да страдаш преди да замълчиш, да тъгуват тези, които са свидетели на твоето мълчание, и много още примери.

Безкрайна верига, естествено, трябва да има някакво начало, но неговото проследяване е работа на психоаналитика, а не наша. Празнината също не може да бъде абсолютното основание, тъй като тя също е въввлечена в безкрайна верижна игра на страдание, мълчание и т.н., тя може да е начало, ефект, последица, край, просто част от веригата и много повече. Съдържателният план е важното в случая, защото той диктува хода на наратива и обуславянето на понятията, строенето на наративи като отговор на мълчанието, дупката, бездната, аниhilацията, празнината, страданието, както и всичките тези като възможни отговори. Лъове, Платон, Стивънс и много други не чакат смъртта, а я изживяват, те я запълват с работата на траура и не изпадат в бездната на меланхолията. Тя се появява, когато траурът не е могъл да отработи липсата, и така тази липса се насъбира, тровейки субекта като излишък, докато не го сведе до нищо или не-желание. Именно заради това строим фикции, за да не изпаднем в меланхолията и нейната празнина, да не позволим плетачът да ни оплете, да обгърнем смъртта, за да се спасим, защото:

„СМЪРТТА
не се чака
само се натрупва
като мръсна сълза
в затворено око“²⁹

29 С. Гончаров. *Смъртта не се чака*. София: Изд. Scribens/ARS, 2019, стр. 27.