

МАРИЯНА БИЙЕЛИЧ
Загребски университет
✉ marijanabijelic@yahoo.com

ЕСТЕТИКАТА НА ГРОТЕСКАТА КАТО ЕСТЕТИКА НА ОБЩЕСТВЕНАТА КРИЗА В ПОВЕСТТА „СЛЯПОТО КУЧЕ“ НА БОРИС ХРИСТОВ

Анотация

Повестта „Сляпото куче“ на Борис Христов е анализирана от гледната точка на модерните теории на гротеската, които я разглеждат като естетически похват, артикулиращ отношението на човека към взривяващите обществени кризи и дълбоките трансформации. Главната теза на статията обединява двата главни типа на гротеската (деструктивния и афирмативния), използвайки ги, за да артикулира особена визия на отношението между демонизирания тоталитарен режим и възможната алтернатива, която повестта предлага. Първият тип на гротеската е използван за репрезентацията на абсолютно отрицателния характер на властващия режим и неговата идеология, сведен до средство за подчиняване, което предизвиква тотална дехуманизация и загубване на всички човешки ценности. Другият тип на гротеската е свързан с възможността за положителната алтернатива, възплътена в групата на обществени аутсайдери, под формата на инверсията между възвишеното и низкото, централното и маргиналното, която за първи път е представена в Евангелията.

Ключови думи: гротеска, йерархия, кризис, център и периферия, маргиналност

В теориите на гротеската не рядко се посочва връзката между социалните кризи и гротеската като естетически факт. Така Волфганг Кайзер в най-влиятелния труд на ХХ в. за гротеската, „Гротеската в изкуството и литературата“ (1957), застъпва тезата, че гротеската е характерна за периоди на социални кризи, в които „изчезват вярванията от предходните периоди в един съвършен и защитен естествен ред“¹. Джефри Харфам в труда си „За гротеската: Стратегии и контрадикции в изкуството и литературата“ (1982, 2006) свързва гротеската с всеобщата криза на „онтологичната структура на реалността, физическото организиране на живота, обществената организация на нашия свят, културното и религиозното оформяне на начина на живот, какъвто е или какъвто трябва да бъде, и на фундаменталните форми, които служат като парадигми, чрез

¹ “In these periods the belief of the preceding ages in a perfect and protective natural order ceased to exist.”

които виждаме реалността като смислена⁴² и дефинира гротеската като „аномалия“, която поставя под съмнение нашата парадигма³ ([6]: 46). Кризата, за която става дума, най-често засяга доминиращия ред, който бива нарушен, като същевременно се появява нещо ново – Харфам тук се позовава на теорията на парадигмите на Томас Кун, според когото една парадигма се пречупва от прилива на данни, които не може да разтълкува смислено, а това води до криза, която може да се преодолее чрез създаването на нова парадигма (Kuhn, цит. по [6]: 31).

В повестта „Сляпото куче“ (1990) на Борис Христов можем да разпознаем кризата на управлявания комунистически режим, както и опита за създаване на алтернатива от група маргинали, събрани около главния герой, Лазар Вехтошаря, чиято маргиналност е представена чрез активиране на християнската образност и специфичния евангелски патос. Със самото това действие се появява сложният проблем за отношението между християнското учение и историческата християнска практика, както между комунистическите идеали и историческата практика, в които комунизмът, на едно ниво, представлява апроприацията на неспазеното евангелско обещание за включването на изключените, „потиснатите и унизените“, за да може след това, както и официалното християнство, да създава нови форми на йерархия и изключения. В изследването ще опиша начина, по който повестта на Б. Христов, използвайки естетиката на гротеската, създава това, трагично в същността си, отношение между идеала и реалността и човешкия опит да преодолее собствената си греховност, т.е. греховността на обществената система, която хората оформят чрез животите си.

От гледна точка на теорията за гротеската повестта „Сляпото куче“ е интересна, защото в един и същи текст се използват два различни вида гротеска, като се има предвид обектът, представен чрез този естетически акт. Първият вид е формата на силно негативната гротеска, употребена за критичното разобличаване на цинизма на обществените институции във времето, предхождащо рухването на комунистическия режим, а вторият, по-афирмативният вид гротеска, е свързан с изсяняването на маргиналността на Лазар и неговите приятели.

В най-важните теоретични трудове за гротеската попадаме на описания на нейните два функционални аспекта: гротеската като постъпка, която показва негативния аспект на различните репресивни режими и монолитни миросгледни, както и гротеската като постъпка на включване и утвърждаване на маргинализираното и изключеното от позицията на доминиращата култура, въпреки че по-сериозни опити за интегри-

² “The ontological structure of reality, the physic ordering of life, the social organization of our world, the cultural and religious definition of the way life is and ought to be, the fundamental ‘forms’ which serve as paradigms through which we make sense of reality – are threatened.”

³ “The grotesque appears as ‘anomaly’ that calls our paradigm into question.”

ране на тези два свързани аспекта на гротеската липсват. Така Волфганг Кайзер дефинира гротеската като „отчужден свят“ под властта на зловещото То ([7]: 184–185), а единството на перспективата на гротеската разглежда като „студен поглед към живота на земята, досущ като безсмислена игра на кукли или карикатурен театър на марионетки“⁴ ([7]: 186), докато Харфам смята, че моментът на включване на изключените, от гледна точка на доминиращата култура, е ключов за разбирането на смисъла на гротеската. Опирайки се на идеите на Ауербах [3], Харфам описва гротеската, също и християнството, като система от норми и възприятия на целесъобразността, която чрез включването на изключеното и маргинализираното „приема за норма неопределеността и амбивалентността“ ([6]: 74).

Михаил Бахтин в известния си труд „Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса“ ([4]) в своеобразен обрат свързва гротеската с включването и утвърждаването на всичко, което официалната йерархична (християнска) култура изключва – на първо място чрез табуизиране на определени аспекти на човешката телесност, докато теоретичката на феминизма Ева Курилик в книгата си „Саломе и Юда в пещерата на секса: Гротеската: потекло, иконография, техники“ ([8]) също отъждествява гротеската с включването на изключеното (отчасти в доминиращата християнска култура), при което изключената телесност отъждествява с женствеността⁵. Тук трябва да отбележим, че християнството се появява в две диаметрално противоположни позиции – като система на включване на изключеното, върху което до известна степен се изгражда патосът на евангелския текст, и като строга йерархична система, която отново изключва всичко онова, което се счита за демонично и греховно и което в традицията на патриархалната западна култура най-често се свързва с греховността, проектирана върху телесното и женствеността. В своето начало християнството, както и евангелските текстове, наистина дава силен тласък на включване на всички видове социални маргинали и поставя под съмнение наследената йерархия, но като религиозно учение, основано на позицията на маргиналното, след като се утвърждава като официална религия и форма на йерархично управление, точно чрез своята институционална форма и официална култура установява нова йерархия с нови форми на изключване и тук функционира амбивалентно – и като призив за включване и дейерархизиране, съдържащ се в евангелската доктрина, и като принцип на йерархия и доминация, а също така и на изключване. В повестта „Сляпото куче“ този парадокс се повтаря – тук доминиращият комунистически режим, който се е утвърдил чрез призоваване към

⁴ “...an unimpassioned view of life on the earth as an empty meaningless puppet play or a caricatural marionette theatre.”

⁵ За отъждествяването на човешката смъртност, греховност и телесност чрез конструкция на рода вж. [5].

равенство и включване на социално маргинализираните, се появява като насилствен йерархичен режим на репресии, маргинализация и изключвания, докато алтернативата, представена от група маргинали, събрани около харизматичния образ на Лазар, до голяма степен е постигната чрез специфичната препратка към евангелския патос и християнската символика, присъстваща в по-голямата част от опуса на Борис Христов.

В повестта можем последователно да проследим изменяне на двете наративни линии: първата е свързана с неуспешните опити на Графа и неговите приятели да осигурят достойно погребение на Лазар, докато втората е свързана с последните дни от живота му. Разказването за сблъсъка с държавните институции, които многократно осуетяват опитите за организиране на достойно изпращане на мъртвия Лазар, е свързано с описания „негативен“ вид гротеска, употребено за критичното разобличаване на цинизма на обществените институции, докато разказването за групата маргинали, която се събира в Стария вагон, и особено разказването за последните дни от живота на Лазар, е постигнато чрез описания вид гротеска с позитивен потенциал на преобръщане на насилствената йерархия и включване на изключените.

Погребението е един от древните обществени обреди, присъстващ под някаква форма във всички общества, чиято функция е утвърждаване на смисъла и достойнството на живота на човешкото същество, както и изправяне пред кризата, която смъртта задължително внася в живота на общността и символичния порядък. Успешно извършеното погребение би означавало и потвърждение на смисъла на човешкия живот и обновяване на символичния порядък, докато неуспелият погребален обред насочва към криза в обществото и символичния порядък, който не предоставя на общността възможност да се изправи пред смъртта – смъртта като непозната другост, противопоставена на човешкия стремеж към стабилност, смисъл и безсмъртие, винаги е ключово място, откъдето хаосът прониква в обществената система⁶. Успешното организиране на погребението би трябвало да потвърди смисъла на живота на Лазар и достойнството на неговата личност, но опитите за достойно му изпращане се превръщат в поредица от абсурди и унижения. Тук трябва да тълкуваме темата за неуспешните опити за организиране на

⁶ Елизабет Бронфен в „Жертвена крайност“ (*Sacrificing extremity*) (вж. [5]: 197–198) тълкува погребалните обреди в рамките на преходните инициални обреди, означаващи трансгресия и лиминалност. Авторката насочва към наблюденията на Виктор Търнър, според когото „лиминалността като прекрачване на граници, като престъпване или неспазване на норми помага на обществената група да преоцени тези норми и да си служи с тях или наново да ги определи, измени или отхвърли („liminality as a crossing of boundaries, as a suspension or violation of norms, which helps a social group in re-evaluating these norms, and serves either to re-establish, modify or reject them” ([5]: 198). Прекрачването на граници и неспазването на нормите тук можем да сравним с тълкуването на Харфам на гротеската като специфичен поглед върху света, свързан с криза на нормите и ценностите, наследени от обществения порядък.

погребението на Лазар в рамките на една по-обхватна тема, типична за гротеската, а именно темата за сблъсъка на „малкия човек“ с бюрократизираната система, изгубила всякакъв смисъл, освен волята за власт и подчинение. За такава форма на гротеската, която се състои в сблъсъка на малкия човек със социалната машинария, говори Г. Р. Тамарин в своята „Теория на гротеската“ ([9]: 82–84), анализирайки филмите на Чаплин, засягащи темата за сблъсъка на малкия човек с обществото, както и драмата на Карел Чапек „Бялата болест“, разобличаваща тоталитарността и по-специално милитаристичната идеология, която чрез своя алогизъм стъпква нормалната антимилитаристична позиция на доктор Гален. Такъв вид гротеска Тамарин описва като алогизъм, който „принуждава здравия разум да му се подчини“ ([9]: 85).

Борбата на Графа с обществените институции, които би трябвало да осигурят погребението на Лазар, е осъществена чрез изтъкване на абсурдната логика на държавната идеология, която вместо да осигурява основа за смисъла на човешкия живот, прави невъзможна реализацията на какъвто и да е човешки смисъл и садистично потъпква елементарното човешко достойнство. Ключовата разлика между структурирането на сблъсъка на отделния човек и репресивния режим по отношение на предходните форми на гротеската, в които тоталитарният режим постоянно се противопоставя на самотния отделен човек, обуславя новия обществен ред – към него е насочена критиката на Христов, така че при Христов попадаме на малко по-различно поставени роли – заплашената хуманност не се представлява от един безпомощен образ, сблъскващ се с абсурдните препятствия на поробващата структура, а от група образи, докато демонизираният ред се възплъщава в едно „мъничко човече с черен костюм и чанта в ръка“, представящ себе си в първо лице, множествено число: „Ние сме комисия по погребението на другаря Лазар“ ([2]: 21–22). Бих изтъкувала това като иронична критика на репресивния режим, пропагандиращ колективизма – повестта разкрива частния интерес, който се крие зад реторичния призив към колективизъм, докато, от друга страна, вижда застрашената хуманност, възплътена в маргинализираната група.

Опитът на Графа да организира погребението започва с посещение в моргата, за да идентифицира официално мъртвия си приятел Лазар – идентификацията е форма на обществено кодирано потвърждение на идентичността и личността на умрелия. В моргата Графа се натъква на гледката на полово сношение с труп на млада жена, докато самото описание на сексуалния акт с трупа, както и редица съпътстващи ги наративни коментари, имат за цел да покажат крайната дехуманизация. Санитарят олицетворява дехуманизиращото отношение на държавните институции спрямо човека. Човешкото достойнство тук е натрапчиво пренебрегнато – санитарят изтръсква цигарата си в ръката на мъртвия Лазар и допълнително го дехуманизира вербално, задавайки въпроса:

„Та може ли тая мърша да има приятели!“ ([2]: 8). Гротескността на сцената кулминира в саркастичния коментар на героя разказвач за поведението на санитаря, който по типично гротесков начин съчетава срамотното, табуизираното и святото: „застана отстриани доволен, сякаш току-що бе спал в едно легло с Богородица“ ([2]: 7). Тук гротескността почива върху комбинация от несъвместими елементи с цел нарушаване на табу: докато в традицията на християнската култура Богородица означава човешкия стремеж към безсмъртие и безгреховност, при което грехът се свързва с феминизираното смъртно тяло и със сексуалността, сношението с женския труп означава точно обратното, то плеонастично означава крайна деградация и свеждане на човека до животинско и пропадащо тяло. С нарушаването на табуто институцията морга губи функцията си да предотвратява кризите, настъпили с човешката смърт, и се превръща в място, където смъртта и безсмислието влизат в света чрез драстично оголване на човешкото състояние, като го свеждат до разпадащ се труп.

След посещението в моргата Графа отива в погребалното бюро, поместено в термална баня, където самото пространство е представено с естетиката на гротеската като несъразмерна комбинация⁷ от две несъвместими институции. Тук отново се постига максимален гротесков ефект чрез свързването на мотива за голи тела, под формата на голи хора, които се къпят в баните, и на човешки трупове, както и за сексуалното желание на жената, която изработва изкуствени цветя от креп хартия и която отваря ципа на Графа. Тук Графа се среща с идеологията на властващия режим под формата на специфичен език, сведен до повтаряне на безсмислени фрази:

„ – Заповядайте, заповядайте... – посрещна ме на вратата нисичка куца жена. – И вдигнете главата, млади човече... Разбираме вашата непрежалима загуба, но нека мъката не тегли челото ви надолу... Човекът е смъртен, човечеството – безсмъртно... „Човек дори и добре да живее, умира... “ ([2]: 11–12).

Същата форма на обезсмислен идеологически език още по-настойчиво се среща при написването на некролога: служителката на погребалното бюро съставя погребалната реч чрез абсурден монтаж от части от изявления на Графа, т.е. чрез поставянето на отделни техни фрагменти в текст, който възпроизвежда банален изпразнен език, свеждащ се до редуване на безсмислени фрази. По подобен начин функционира и разочарованието на Графа при опита му да отпечата собствения си некролог. Въпреки многократните опити на Графа и Деша да отпечата прочувствен некролог на Графа, машините многократно отпечатват предварително подготвените студени и безсмислени некролози:

⁷ Г. Р. Тамарин в своята „Теория на гротеската“ ([9]: 31–33) дефинира гротеската точно като „монтаж от несъответстващи си (диспаратни) елементи“.

„Текстът с моите трогателни думи, над които бях прекарал нощта, изчезна между тях, а от другата страна се показаха студентите и безсърдечни излияния от папката с некролозите. Опитахме още веднъж и отново завъртяхме машината. Но и този път резултатът беше същият.“ ([2]: 18)

Тук попадаме на образа на човек, неспособен да се противопостави на потисническата идеология и на нейния език – дори собствената му реч, която той чувства като автентична и интимно изживяна, се връща при него като ехо на обезсмисления идеологически език, т.е. като редица безсмислени идеологически фрази. Опитът на Графа да извърши един автентичен, хуманен и интимен акт се превръща в репродукция на идеологическия език.

След това гротескното изкривяване преминава във фантастична проекция, основана на реализираната метафора, също характерна за гротеската⁸:

„Тръгнах отново край дългата лента, отрупана с книжа, която отиваше към отворения прозорец в дъното на помещението. Стори ми се, че книжната река изтича през него и като огромен водопад полита надолу към покривите на града. Видях на площада да се блъскат хиляди хора и да тъпчат устата си с книги. Текстовете, лица и картини изчезваха между зъбите или се гънеха в нозете им. Мярна се някъде и образът на Лазар – вятърът го вдигна от земята, но една обувка стъпи върху него и той отново изчезна...“ ([2]: 20)

Метафоричното потъпкване на човешкото достойнство на Лазар тук е представено чрез буквалното стъпкване на неговата снимка „от една обувка“, което можем да изтълкуваме като осъществена метафора на абстрактното тяло на насилническата система. Дехуманизирането в погребалната реч допълнително се акцентира чрез многократното забравяне на името на Лазар от изнасящия речта, докато традиционните погребални елементи се появяват в пародийна, обезсмислена и абсурдна версия: силният плач се носи от високоговорители, скрити зад завесите, двама братя държат „венец от изкуствени цветя“, а „тая дивна миризма на здравец, рози и босилек“ служителката на погребалното бюро пръска със спрей ([2]: 30–31). Опитът да се осъществи човешкият смисъл и достойнство в погребалния обред допълнително е възпрепятстван от абсурдния правилник на погребалното бюро. Според него на погребението трябва да присъстват най-малко десет души, а групата им наброява девет и след неуспешни опити да привлекат хора на гробището, обръщат се към един пастир с овце, които се присъединяват към погребалното шествие. След редица прекъсвания и намесвания в погребалния обред, Графа решава да призове приятелите си на бунт.

⁸ Г. Р. Тамарин [9] подчертава, че осъществената метафора, т.е. буквално разбраната метафора, е типична за гротеската.

След като приканва приятелите си да изнесат ковчега от погребалното бюро, започва опитът за алтернативно погребение, режисирано от групата и в присъствието на бившия поп Дошо. Действията на поп Дошо са свързани с деградацията и десакрализацията на църквата, т.е. на знаци, свързани с традиционната религиозност: „Обърнал кръста откъм опаката му страна, той беше отворил широко портите на черковния двор, за да влязат в него свинете, а когато землището бе разкопано до последната тревица, отецът нарами чувала и тръгна из града да рови в кофите за смет.“ ([2]: 18)

Накрая, инсценировката на погребалния ритуал, с доза хумор, който почива на заблудата и абсурда, се стопява в диспаратно-гротескова комбинация с инсценировката на учение на гражданска отбрана, при което тялото на Лазар става един от елементите на самото учение:

„ – Изключихте ли в черквата домашните електроуреди?

– Всичко е наред... Ето вижте – смъкна шапката си поп Дошо. – Игла и конец, гребен и нож, вълнени чорапи и бойно одеяло... – и той заметна на рамо завързаното в двата края одеяло.

Служителят отдаде чест, защото със своята опрътност свещеникът бе заслужил това, и се насочи към ковчега.

– А този тук какво играе?

– Мъртъв... – наруши неловкото мълчание Слънчогледа.

– Не съм го виждал да участва в нашите учения...

– Участвувал е в последната война... – обади се тогава Есперанто.

– Но малко ли са живите, дявол да ви вземе – измъкна отново противогаза си водачът на занятието, – та сте помъкнали и мъртъв.“ ([2]: 48)

Общата особеност на погребението и учението на гражданска отбрана е сценичната основа, те представляват определена форма на обществена инсценировка, в която дадени участници имат предварително раздадени роли. Тук тяхното припокриване представлява още една форма на „комбинация от несъответстващи си елементи“, с които се унищожава основната логика и смисъл на предходно вече обезсмислените обреди, а към това и самата комбинация между хумор и погребение и присъствието на мъртвото човешко тяло се смята за табу, затова и гротескната комбинация от несъответстващи си елементи при погребението и учението на гражданска защита е кулминацията на разнородните форми на институционализираните обществени абсурди.

Разказът завършва с абсурдното дърпане на талигата с трупа на Лазар от Графа, след което групата се разпръсква.

Мотивът за балона, който многократно излиза от устата на мъртвия Лазар, от гледната точка на християнската митология се схваща като наличие на дъх, душа до завършване на погребалния обред, а последната сцена – полетът на зеления папуняк към небето, можем да тълкуваме като особена версия на християнската идея за освобождаване душата на мъртвия. Това означава, че въпреки доминиращите дисхар-

монични гротескови елементи, повестта завършва в един хармоничен модус, утвърждаващ вярата в идеалите, т.е. в хуманния образ на човека, който репресивният режим поне в този разказ не успява да унищожи.

Вторият вид гротеска, присъстващ в повестта „Сляпото куче“, имплицира афирмативното отношение спрямо нейния обект и в по-голямата си част се опира на християнската традиция – това е видът гротеска, който Харфам [6] тълкува, цитирайки труда „Мимезис“ на Ерих Ауербах [3], и който се състои в смесването на възвишеното и ниското, като се опира на библейския текст. В историческия си преглед на западно-европейската литература Ауербах следи развитието на две поетички: от една страна, античната поетика, която строго разделя високия, средния и ниския стил и по този начин на структурално ниво прави невъзможна сериозната обработка на темите, свързани с по-нисшите обществени слоеве, и, от друга, християнската традиция, която още от началото, от Библията, представлява определена комбинация от стилове („смесен стил“) и позволява сериозното разглеждане на всекидневието и обикновените неща, както и на най-нисшите обществени слоеве. Тук трябва да отбележим, че самият Ауербах не свързва „смесения“ стил с гротеската, а с реализма, докато разглежда гротеската само повърхностно, при това като опозиция спрямо реалистичния стил, т.е. като форма, свързана с фантастичната литература. Въпреки това цитирането на Ауербах от страна на Харфам при поставянето на тезата за гротеската има смисъл, защото комбинацията между възвишеното и ниското, свързана от Ауербах с традицията на реализма, е важна за дефиниране на определен вид гротеска, която артикулира даденото отношение спрямо ценностните системи, религиите и идеологиите. Всъщност, Харфам отива по-далече от Ауербах, насочвайки се към дейерархизацията и разрушаването на защитните механизми на културата, появили се чрез включването на онова, което е дефинирано като маргинално и ниско в християнския „смесен“ стил. Тук вече се налага паралелизмът между стилистичното и семантичното ниво, т.е. между библейското смесване на стилове и темата на евангелските текстове за включване на изключените обществени групи, т.е. преобръщане на йерархията. Бих казала, че Борис Христов в повестта си „Сляпото куче“, както и в някои други текстове, на основите на християнската традиция прилага аналогичен метод за преобръщане на отношението между маргинала и центъра. Следвайки евангелския текст, Христов внушава, че дори и най-възвишеното, и най-скъпоценното може да се окаже в сферата на обществената маргиналност, между аутсайдерите, в един вид контракултура, презряла борбата за престиж. Самият евангелски текст до известна степен почива на патоса за включване на изключените, за връщане достойнството на унижения и преобръщането на наследената йерархия.

Маргиналността на приятелите на Лазар многократно се акцентира в творбата – включително чрез подсилване на символичното значение

на тяхното пространство: запустялата железопътна линия, по която влакове отдавна не минават, метафоризира общественото изключване, докато естетически грозното описание на захабеността и нищетата на пространствата, обитавани от тях, отново метонимично подчертава бедността и ниската позиция на тези герои в йерархичната обществена стълбица. Вагонът на Лазар, спрян от буфери, е ясна метафора на екзистенциалната ограниченост и безперспективност на главните герои. В ролята на разказвач Графа описва приятелите си, като противопоставя грозния им външен вид на моралното уважение. Моралното падение и дехуманизацията на човека са постигнати чрез гротескни животински метафори, които означават крайно деградирания характер на хората, засегнати от демонизираната властваща система:

„За моите приятели може да се каже, че са грозни и неугледни на вид, но няма между тях подли богомолки и бодливи свинчета, носорози и кръвожадни скорпиони“ ([2]: 38).

Образите на маргиналите на Христов, също като маргиналите, с които разговаря Исус в евангелията, дори и самите Исусови приятели, тук едновременно олицетворяват и алтернатива по отношение на отчуждения ред, пропит от греха, и демонизираните „началства и власти“ ([1] Еф. 6: 12), и център, от който се ражда новият ред като носител на отречените хуманни (а с това според една интерпретация и християнски) ценности като „солта на земята“ ([1] Мат. 5: 13), чиято функция е спасяването от безсмисления демоничен, безвкусен, гротесков свят на властващия ред. Тук бих направила, че Тамарин ([9]: 32) приема безвкусността като метафора за естетическото въздействие на гротеската, която свързва с алогизма. Безвкусността, свързана с алогизъм, тук се представя като противоположност на солта – солта като метафора за Логос, на който се основава християнската традиция за разбиране на света като смислен, логически устроен, същевременно разпознаваем и хармоничен. Функцията на гротеската тук е да насочва към алогичността, безсмислеността, отчуждеността и греховността на света, отдалечил се от Бог/ Логос в рамките на доминиращата идеология, а същевременно да указва към възможността за смисъл, т.е. присъствието на Бог/ Логос в групата маргинали. И в евангелията, и в повестта „Сляпото куче“ имаме група алтернативни маргинали (по земните критерии), носещи искрата на човечността и Божията милост в отчуждения (паднал) свят под властта на демоничното. Групата маргинали в повестта „Сляпото куче“ пази своеобразна сакрална истина и ценност и я спасява, въпреки демоничния свят на отчуждената идеология, потискаща възможността за човешко достойнство.

Лазар е описан като възплъщение на човешкото достойнство в демонизирания свят. Неговата избраност се подчертава, като се изтъква личната му харизма – харизма в противовес с гротескния вид на тялото му и на мястото, което обитава:

„Но в истинския негов вид имаше нещо величествено и толкова различно от другите, че човек изпитваше желание да спре и да го погледа, да поговори с него и дори да го докосне“ ([2]: 14).

Разказвачът посочва Лазар като пример за това „колко малко му трябва на човек на този свят“ ([2]: 14) и по този начин отново се противопоставя на човешката алчност и борба за материални блага, пропили обществото, което той отрича. Както и други маргинали, типични за творбата на Борис Христов, той все пак не е пълен аскет, а е отворен към живота и радостта. Това се вижда в безбройните бутилки вино, които поръчва за себе си и другите.

В сравнение с другите той се откроява като носител на мира сред скараните – в съда помирява Алфа и Омега, възплъщаващи крайно пародирана и принижена, а с това и гротескна версия на древния мит за скараните братя. Така той замества болния им баща. Болестта и отсъствието на бащата можем да тълкуваме като метафора за кризата на авторитет, на който се основава ценностната система, и така образът на Лазар функционира като пазител на застрашената ценностна система, а самата криза се вижда във вечните междучовешки братски свади. Като миротворец Лазар помирява Деша и Камъче, потапяйки ножа в чаша вино ([2]: 40). Лазар възплъщава и милосърдието, и грижата за човешкото достойнство:

„Когато даваше пари назаем, Лазар не обичаше да гледа просителя в лицето, за да не вижда в него падението на човека, а навеждаше глава и ровеше джобовете, където трябваше да се намира някоя забравена пара“ ([2]: 22).

В отношенията си с онези, които са се отрекли от човечността си, Лазар заема ролята на морален коректив, предупреждавайки ги за падението им – такова е отношението например към стария Професор, който като участник във властващия режим е писал книги, „за да промени ‘хода на историята’“ ([2]: 35). Лазар шие палто за рождения ден на приятеля му министър и го укорява, че е убил птицата, като метафора за неговата вяра, т.е. за неговата душа ([2]: 36). При посещението при Професора се появява и присъстващото в заглавието на книгата сляпо куче, образ означител, неясно сугестиращ демоничния характер на режима, и затова близостта на къртицата до къщата на Професора се приема като свързаност на Професора с дехуманизацията, която е в най-тесни връзки с властващия режим.

Усилието на Лазар да заличи следите на собственото си съществуване на този свят на пръв поглед се противопоставя на опитите на приятелите да му осигурят достойно изпращане след смъртта и по този начин да постигнат определена форма на социална памет на живота му, с което на социално ниво ще се потвърди стойността на неговата личност. Тези две на пръв поглед противоположни действия формират заедно определен смисъл. Усилието на Лазар да заличи следите

на собственото си съществуване на земята е мотивирано от противопоставянето на суетата, проникнала в отделни форми на дейността на човешката памет, а във връзка с това – и със специфичното схващане за чистотата, която се състои в заличаването на собствените следи, въпреки желанието за писане на „нов разказ“, в който доминиращият режим желае нарцистично да се огледа и да наложи нарцистичната си проекция върху всички. Скромността и смирените са ценности, противопоставени на борбата за мощ и престиж, обсебила доминиращата култура, и тук Лазар точно чрез заличаването на собствените си следи и унищожаването на собствените си произведения утвърждава собствената си индивидуална човечност. От друга страна, желанието на приятелите да му осигурят достойно погребение отново има за цел да потвърди автентичната човечност на Лазар, а това потвърждение не може да се получи от доминиращата култура, сведена до рефлекс за подчинение и запазване на властта и мощта, това потвърждение може да дойде само от неговата алтернативна група маргинали в ролята им на своеобразна контракултура, т.е. на пазачи на алтернативната истина за човешкото достойнство.

Докато в евангелията грехът се свързва с действието на демоничното чрез човека, в повестта „Сляпото куче“ демоничното присъства в дехуманизирания обществен ред под властта на идеологията, изгубила всякакъв смисъл и функционираща като осакатен механизъм за управление и подчинение. Тук отново можем да се позовем на теорията на гротеската на Кайзер като начин за показване на демоничното присъствие в света в модерната литература, където демоничното се появява като особен вид на механичното съществуване, лишено от душа. Езикът, лишен от смисъл (от *Логоса* като божествено съзнание), се превръща във възпроизвеждане на безсмислени фрази; погребалните обреди, които във всички култури имат важната функция да установят културното отношение спрямо смъртта и човешката преходност, тук се откриват в пародийна, обезсмислена версия, форма на екстремно отчуждение и унижение на покойника и опечалените му приятели, докато обществените институции, в собственото си бюрократизирано поведение спрямо човека, са представени като извор на абсурд, отричащ какъвто и да е човешки смисъл и садистично потъпкващ човешкото достойнство. Все пак, афирмативната форма на гротеската, използвана за характеризане на Лазар Вехтошаря и приятелите му, високият патос, свързан с плачещия образ на Графа, както и самият край на повестта, насочващ към момента на освобождаване на душата, и въпреки мрачния дисхармоничен тон на цялата повест, осъществен в един хармоничен модус, посочват вярата в запазването на отречения смисъл и човешкото достойнство в рамките на евангелските „преобърнати“ перспективи на отношенията между центъра и маргиналното, обществената и божествената йерархия, където точно маргиналното и отхвърлеността, както и

доброволното напускане на демонизирания свят, подчинен на борбата за власт и мощ, са мястото, където се крие смисълът и истинската човешка стойност.

Литература

- [1] *Българска Библия*. WordProject, <https://www.wordproject.org/bibles/bg/index.htm> (Достъп: 31.05. 2018)
- [2] Христов, Б. Сляпото куче. В: *Сляпото куче; Долина на обувките: повести*. Варна, Издателство „Георги Бакалов“, 1990, с. 7–53.
- [3] Auerbach, E. *Mimesis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*. Beograd, Nolit, 1978, 566 s.
- [4] Bahtin, M. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd, Nolit, 1978, 492 s.
- [5] Bronfen, E. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetics*. Manchester, Manchester University Press, 1996, 460 p.
- [6] Harpham, G. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Aurora, The Davis Group Publishers, 2006, 274 p.
- [7] Kayser, W. *The Grotesque in Art and Literature*. New York, Toronto, McGraw-Hill Book Company, 1966, 224 p.
- [8] Kuryuluk, E. *Salome and Judas in the Cave of Sex: The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*. Northwestern University Press, 1987, 371 p. [9] Tamarin, G. R. *Teorija groteske*. Sarajevo, Svjetlost, 1962, 151 s.