

ПСИХИКА, ТРАНСХУМАНИЗЪМ, НОНСЕНС



Снимка: Иван П. Петров
Худ. оформление: Таня Дечева, Николай Генов

НЕСЪЗНАВАНИ СЪДЪРЖАНИЯ

ЗАД АЗ-ПОВЕСТВОВАНИЕТО В ПРОИЗВЕДЕНИЯТА НА ГЕОРГИ РАЙЧЕВ (НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ „ЛИНА“, „МЕРЗАВЕЦ“, „МЪНИЧЪК СВЯТ“)

Таня Тодорова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме: Статията разглежда психоаналитичните идеи в произведенията „Лина“, „Мерзавец“ и „Мъничък свят“ на Георги Райчев и изследва художествените похвати, които авторът използва, за да представи психичните процеси, протичащи между психичните инстанции Аз, То и Свръхаз.

Ключови думи: психоаналитични идеи, художествени похвати, психични процеси, Аз, То, Свръхаз

Abstract: This paper looks into the psychoanalytic ideas in ‘Lina’ („Лина“), ‘Scoundrel’ („Мерзавец“) and ‘Tiny World’ („Мъничък свят“) by Georgi Raychev. It also explores the literary techniques the author uses in order to depict the psychological processes that occur between the interacting agents of the *Id*, *Ego* and *Super-ego*.

Keywords: psychoanalytic ideas, literary techniques, psychological processes, *Id*, *Ego*, *Super-ego*

През междувоенния период психоанализата се превръща в изключително популярна европейска практика. Основанията за това лежат в социалния климат на историческото време. След Първата световна война и нанесените от нея психически щети конвенционалната медицина започва все повече да разширява хоризонтите си, като се обръща и към науките за духа. Благодарение на различните школи в психологията, която тогава е още млада наука, на психичните разстройства започва да се гледа по нов, непредубеден начин и вследствие на това те престават да се третират като физически заболявания. Вече разпознаваем като лице на психоанализата, след Първата световна война д-р Зигмунд Фройд усъвършенства теорията си, като включва в

нея идеята, че у човека съществуват тъмни ирационални сили, които го тласкат към разрушение (Wang 2018). Това схващане започва бързо да набира последователи, като си пробива път и в изкуството. В „мода на деня“ се превръщат Стриндберг, Майринк, Арцибашев, Пшибишевски, а като вече утвърдени „майстори на психологическия анализ“ се изявяват Кафка, Пруст и Джойс (Bumbalov 1988: 15).

В България културните процеси, черпещи мотивировка от психоаналитичните открития, не закъсняват. През 1923-1924 г. писателят Георги Райчев е командирован в Мюнхен, където тогава са Светослав Минков и Владимир Полянов (Konstantinova, Vatoва 2018). И тримата автори са известни с влиянието, което западноевропейската култура оказва върху творчеството им, определяно като диaboлистично. Райчев обаче пренася в произведенията си и идеите на психоанализата.

Тягостната атмосфера, напрежението и пораждащото страх в произведенията на Г. Райчев обикновено отвеждат към ирационалните сили у самия повествователен субект, който в настоящата разработка ще се приема като персонаж, разказващ от първо лице във функцията си на участник във фабулата. Ирационалните импулси могат да се определят като недостъпни за съзнанието на този персонаж пориви. Тези несъзнавани съдържания от психичния живот оставят отпечатък върху действията на субекта, могат да се проследят в поведението му, като дори имат ключова роля за самото „изобретяване“ или „извикване“ на герои. По този начин несъзнаваното се „материализира“, за да покаже скритите на пръв поглед страни на субекта. От една страна, несъзнаваните съдържания, персонифицирани, функционират като фикционални герои, а от друга, осъществяват композиционната цялост на повествованието, като рамкират произведението, придавайки му например формата на съня. В произведенията на Райчев несъзнаваното, макар и фикционално, си служи с процесите на изтласкване, цензура, проекция и пр. по начина, по който класическата психоанализа описва протичането им. Невротичното поведение като немислимо без намесата на несъзнаваните психични сили също намира изображение в творбите. Като поведенчески характеристики могат да се изведат и доминантното мъжко и субмисивното женско присъствие, проявяващи се въпреки съпротивителните сили на съзнанието.

В основата на понятийния апарат на Фройд могат да се открият „Аз“, „То“, и „Свърхаз“ като инстанции, посредством чието взаимодействие се осъществяват процесите, моделиращи психичните съдържания. „До характеристиката на същинския Аз, доколкото той е обособим от То и Свърхаз, можем да стигнем най-лесно, ако

разгледаме отношението му към най-външната, повърхностната част на душевния апарат, която обозначаваме като система „възприятие-съзнание“, пише Фройд (Freud 2013: 391). Той стига до заключението, че „Азът трябва да наблюдава външния свят, да съхрани в паметовите следи на своите възприятия верен негов образ, да отстранява чрез проверка в реалността онова, което вътрешни източници на възбуда добавят към този образ“ (Freud 2013: 392). Определя То като „тъмната, недостъпна част от нашата личност“, към която се доближаваме „чрез сравнения, наричаме го хаос, котел, пълен с кипяща възбуда“ (Freud 2013: 390). Психоаналитикът предупреждава, че за То не са валидни законите на логичното мислене, откъдето следва, че за То не важи законът за противоречието. Относно взаимодействието между Аз и То Фройд предлага следната аналогия: „Отношението между Аз и То може да се сравни с това между ездача и коня. Конят дава енергията за придвижването, ездачът има привилегиите да определя целта (...) Но при Аз и То твърде често се наблюдава нежеланият случай, когато ездачът е принуден да заведе животното там, където то самото иска.“ (Freud 2013: 393). Той обособява и инстанция вътре в Аза, която нарича Свръхаз, чиито функции са съвестта и самонаблюдението. Според Фройд „нравственото ни чувство за вина е израз от конфликта между Аза и Свръхаза“ (Freud 2013: 381), а Свръхазът може да се разглежда още „като успешен случай на идентификация с родителската инстанция“ (Freud 2013: 383).

Георги Райчев проблематизира сложните взаимодействия на психичните съдържания в произведенията си, като използва различни литературни похвати, за да експлицира близките си до психоанализата схващания за начините, по които се преобразуват тези съдържания от психичните инстанции. Произведението, в което най-отчетливо са пресъздадени разликите в спецификите на психичните инстанции с художествени средства, е „Лина“. В този разказ взаимните влияния между Аз, То и Свръхаз претърпяват превъплъщения в отделни герои. Субектът на произведението въвежда образите на Лина, фелдшера и актьора, за да се „огледа“ сам в тях чрез разказаната история. Творбата започва и завършва с картината на затвора, своеобразна композиционна рамка. В началото тя служи, за да открие споменното настроение, което провокира у субекта повторителността на ежедневието. Читателят разбира, че започващият разказ е представен в ретроспекция. Тази „споменност“ като характеристика на повествованието много наподобява ситуацията на сънуване, която борави с процеси като сгъстяване, превръщане на мислите в зрителни образи, цензура (съпротива на Аза срещу несъзнаваните съдържания на съня, който се опитва да ги

„удържи отвъд“ съзнанието). В „Лина“ процесите на съновната работа са вградени в повествованието, за да се разиграе чрез имплицитно заложената им сюжетопораждаща сила трагичната история на конфликтните отношения между Аз, То и Свърхаз.

Още когато въвежда обстоятелствата, които ще имат роля за развитието на разказа, субектът разкрива своята саморефлексивност – той осъзнава бедността си, върви „както обикновено – прегърбен, с наведена глава и приковани о земята очи“ (Raychev 1975: 321), усеща върху себе си погледите на минувачите. Стига до заключението, че е имал „твърде гузен и жалък вид“ (Raychev 1975: 321). Когато чака Лина след приключването на празника по случай завършването ѝ, той се описва „с жалка усмивка на устните“ (Raychev 1975: 323). Същата усмивка, която ще забележи върху фелдшера, няколко епизода, преди да го убие. Лина, от друга страна, е представена в трансформацията си от свенлива ученичка в кокетна студентка. Ключово значение за нейната трансформация има именно тържеството: „Там, на сцената, вместо срамежливата Лина, с простичкия износен костюм на гимназистка, лудуваше съвсем друго момиче – чуждо, недостъпно, и все пак това беше тя“ (Raychev 1975: 323). След рецитала Поливанов за първи път бива рязко отхвърлен от нея, откъдето започва завръзката в произведението – веднага след отблъскването му в повествованието изведнъж се връзва образът на фелдшера. Той е описан като „неприятен и грозен човек“ (Raychev 1975: 324). „Всичко у него беше несъразмерно, противно (...)“, лицето му е „безформено“, той е „същински Квазимодо“ (Raychev 1975: 324). И този Квазимодо е решен да купи любовта на Лина. По този начин се реализира несъзнаваната (изтласкана) идея на Поливанов: „ако бях богат, Лина щеше да ме обича“. С други думи, То се персонифицира в богатия фелдшер, който обаче е грозен и непоносим за Поливанов (за неговия Аз), защото пренася в себе си неговите „уродливи“, срамни помисли. На езика на сънищата фелдшерът може да се мисли като образна реализация на набор от свързани помежду си съждения.

Интересно е да се отбележи, че в произведението често се срещат мъгливи епизоди, в които субектът не може да обясни мотивировката зад действията си и логическите мостове се разкъсват, например: „Помня: отивах някъде, бързах с все по-широки крачки – къде? При кого?“ (Raychev 1975: 326). По този начин, от една страна, се откроява голямата двигателна енергия на несъзнаваните сили в самия него, а от друга, отново се прокарва алюзията за потенциална съновна ситуация. Бързите преходи между събитията и липсата на въвеждане в контекста на живеене на Поливанов отвъд

влечението му към Лина засилват тази алюзия, отправяйки към процеса на съгъстяване на съдържания.

Когато Поливанов пише първото си писмо до нея, се появява експлицитно моментът на „раздвояване“: „Писах и чувствавах как в душата ми се борят двама мъже. Единият, който още заявяваше своите права над момичето, и другият – плах, победен, предлагащ сам в ръката му сърцето си.“ (Raychev 1975: 326). Условно, към този първи мъж могат да се отнесат фигурите на фелдшера и на по-късно въведения актьор, които използват различни стратегии, за да получат вниманието на Лина, те са активно търсещи нейната любов, докато към втория мъж по-скоро се отнася Азът на субекта, пасивен и измъчван от репресивното влияние на Свръхаза. Тогава идва въпросът на кого е връчена ролята на Свръхаз. В известен смисъл функцията на Свръхаза изпълнява Поливанов в част от ситуацията (когато е ироничен, подигравателен, осъдителен към себе си, фелдшера и актьора), а в други случаи самата Лина, която не пропуска момент да демонстрира своето превъзходство над Поливанов и да подчертае, че не би била с него, защото не е достатъчно богат, интелектуално възвисен и пр. „Бях поруган и унижен и все пак чувствах, че никога не съм я обичал с по-голяма нежност.“ (Raychev 1975: 327), твърди Азът на Поливанов. Тук се наблюдава специфична реализация на опозицията доминантност-субмисивност, характерна за произведенията на Райчев. Необичайното в случая е, че субмисивната роля е приета от мъжката фигура. У Поливанов обаче присъства и потиснатата доминантност, която „избухва“ в убийствата на финала.

С въвеждането на темата за университета, който вече вълнува Лина, изведнъж фелдшерът изчезва от повествованието и на негово място се появява Крум Харбинов, актьорът. Той е персонификация на постановката „не е нужно да бъда богат, за да притежавам Лина, когато мога да я заинтригувам, като надяна маската на човек на изкуството и да я спечеля чрез високопарни думи за творчеството и ласкателства за собствения ѝ талант“. Коментарът на субекта по отношение на актьора гласи: „(...) още тогава се вгнезди в душата ми едно чувство на раздвоение, което никога не ме остави. Имаше нещо у този млад човек, което ме и привличаше, и отблъскваше“ (Raychev 1975: 331). Докато фелдшерът е напълно непоносим за Поливанов, към Харбинов той не изпитва категорична неприязън – отблъсква го „празнотата“ в него, но чувства и „примирение и почти обич към него“ (Raychev 1975: 332). Това е защото с Харбинов, в смисъла му на негова собствена проекция, идва и новата възможност да завладее сърцето на Лина, като възможността този път не е омърсена от намесата на капитали.

Този път той няма да я „купи“ с богатство – нещо, което противостои на собствените му принципи и оттам идва неприязънта към образа на фелдшера. От първия разговор с Харбинов се разбира, че Поливанов „тайно“ иска да се възприема като творческа личност, затова и следващата персонификация на несъзнаваните (изтласкани) съдържания е актьорът.

Любопитство буди съпадението, че Харбинов вижда Лина за първи път на годишната забава – не е изтъкната причината, поради която той е бил там, а още от начало знаем, че това е изключително важно събитие за развоя на чувствата у Поливанов. Сякаш Райчев тенденциозно оставя „следи“, за които да се улови читателят, ако реши да прокара паралел между двамата герои. От друга страна, така се усилва още веднъж атмосферата на съновното.

Интересно е също, че когато Лина се подиграва на Квазимодо малко преди развързката в произведението, Поливанов му съчувства и дори я пита как не се чувства виновна пред него. Изведнъж обаче съчувствието се трансформира в ненавист и епитетът „жалък“, който той използва в самото начало, за да опише себе си, се проектира върху фелдшера: „Жалка отрепка!(...) Нима не вижда, че тя го презира – защо се влачи още...“ (Raychev 1975: 343). Всъщност тази забележка е критика, подадена от Свръхаза. Идва признанието: „... в този човек аз виждах свой двойник“ (Raychev 1975: 343). В следващата картина се експлицира специфичната ситуация, в която сякаш несъзнаваното се надсмива над уязвимото съзнание – Поливанов не може да се изтръгне от влиянието на гледката на фелдшера и му се струва, че той му казва „Ти, ето това си ти!“ (Raychev 1975: 343). Подобна ситуация се разиграва и в последвалата среща на Поливанов с актьора, когато вторият го поучава „с речи за силния мъж“ (Raychev 1975: 344), какъвто според Харбинов Поливанов не е. „Така гинех между тези двама човека“ (Raychev 1975: 344), констатира субектът на повествованието, у когото почват да се надигат агресивни подтици.

Тези агресивни настроения срещат първата си реализация, когато Поливанов удря Лина: „Какво стана по-нататък не помня. Вдигнах ръка и – чух удар (...)“ (Raychev 1975: 348). Фактът, че той самият не осъзнава случващото се, навежда на мисълта, че ударът е дело на То, на несъзнаваното, което иска да осъществи доминация над Свръхаза, да му отмъсти. Следващите убийства на актьора и фелдшера могат да се разглеждат отново в този смислов контекст, тъй като се мотивират от нарастващата неконтролируема жажда за мъст – могат да бъдат видени като своеобразен сблъсък между То и То. Доказателство на това становище е фактът, че Поливанов се опомня

едва в ръцете на полицаите. От друга страна, символните внушения, които носи със себе си затворот, отклоняват възможното разбиране на психичните взаимовръзки в различна посока.

Произведението завършва с усещането на силен срам, от което е завладян субектът (Азът). В този смисъл убийствата на двамата двойници следва да се видят като акт на автоцензура, упражнен от Свръхаза в ролята му на съвест, която „поглъща“ нередните съдържания. Налага се заключението, че именно Свръхазът осъжда Аза на затвор, защото не може да обуздае своето То. Следователно разказът функционира като пример за наблюдаваната от Бумбалов в изследването му „Лабиринтите на Психея“ тенденция в творчеството на Райчев личността да не се пресъздава „като част от изобразителния свят, а обратното – като фокус, в който се събират посоките и измеренията на действителността“ (Bumbalov 1988: 18). Докато фелдшерът, актьорът и Лина са персонификации на отделни психични инстанции, фелдшерът и актьорът могат да се асоциират най-вече с То, а Лина – със Свръхаз, Поливанов във функцията си на повествовател е фокусът, в който се събират и трите психични структури.

Енергията на несъзнаваните съдържания може да бъде неподозирано силна. Във връзка с това Фройд пише: „Изглежда дори че енергията на тези нагони се намира в състояние, различно от това в другите дялове на душата – тя е много по-подвижна и теклива, защото иначе не биха се наблюдавали тези измествания и съгъствания, които са характерни за То“ (Freud 2013: 391). В разказа „Лина“ несъзнаваните подтици са толкова неконтролируеми, че се оказват способни дори да разрушат целостта на личността, като се отделят от нея. Съдържанията, които по някаква причина не са достъпни за съзнанието, не само се „оглеждат“ в различни герои, но са и причината повествователният субект да потъва в епизоди на мъглявост, в които опитите му за рефлексия върху собствените действия се провалят.

Друго произведение, в което интегритетът на личността се оказва нарушен и Азът се превръща в неспособен да дава обоснование на постъпките си заради мощното въздействие на несъзнаваното, е „Мерзавец“. В тази повест обаче психичните инстанции не се разпределят толкова убедително между различни персонажи като в „Лина“, а несъзнаваното подрива устоите на личността отвътре. Още в първото изречение на творбата се появява образът на гората – „изрязана като стена, висока, черна“, „сякаш надничаше“ (Raychev 1975: 137). Образ, отпращащ към натрапчивите несъзнавани сили, които дебнат, затаени зад съзнанието. С разгръщането на повествованието гората се натоварва и със значението на граница между потисканото

минало и баналното настояще, изпълнено с дребни грижи. Преди читателят да бъде потопен в ретроспективния разказ, се явява любопитната сцена с борбата между два петела. За победителя Кица възкликва: „... кой би предположил толкоз ярост в тази малка слаба птица!“ (Raychev 1975: 141). Алюзията към бирника, който още не е въведен в повествованието, е недвусмислена, но е любопитно кой е победеният петел. Паунов и Вешовски са тези, които участват във физически двубой в произведението, но истински победена се оказва всъщност Кица. Важно разяснение преди началото на същинския разказ е това, че Кица остава сираче и е отгледана от своите чичо и стринка. В думите ѝ, че вижда цялото си детство в „нелюбия поглед на стринка“ си (Raychev 1975: 143), може да се открие психоаналитичен ключ за разгадаване на последвалото ѝ поведение. Типично фройдовски прочит на ситуацията е, че героинята е предразположена в интимния си живот, без да го осъзнава, да предпочете такъв модел на обич, какъвто е получила в детството си, както ще покаже сюжетът.

При първата си среща с Вешовски Кица вече е под неговото влияние. Преди да се запознаят, тя забелязва уродливостта във външния му вид и е готова да я направи обект на остроумна забележка, но в момента на тяхното здрависване през нея минава усещане, подобно на парене, от което по-късно не може да се отърси. Още тогава Вешовски е представен през своя „зъл поглед“ (Raychev 1975: 145), върху който многократно ще се акцентира. Представен е и чрез властното си поведение на разпоредител, което плаши Кица.

Когато бирникът я откарва до новия ѝ дом, в мислите на Кица се прокрадва думата „тука“ (Raychev 1975: 151) и неколккратно се повтаря, без тя самата да знае към какво отправя. Преди да получи разяснение, читателят се оказва въввлечен във важен за разбирането на текста епизод – двамата млади учители обсъждат картина, на която е изобразена сватбата на младо момиче и стар генерал. Според Кица подобно насилие е немислимо в тяхното настояще, а така категоричната ѝ позиция разкрива „невежеството“ на съзнанието ѝ по отношение на вече случващото се в нейния вътрешен свят. От този епизод читателят научава за идейните настроения на Паунов, който е застъпник на женската еманципация, както и за същността на предразположението на учителката към него – тя иска да го хареса, но съзира наивността зад патетиката на думите му. „Ето, той е тук“, мисли си Кица преди края на фрагмента, „тук, с мене и ние ще бъдем цяла година наедно (...)“ (Raychev 1975: 154). На пръв поглед тази мисъл отправя към фигурата на Паунов, но когато се вземат

предвид първоначалните обстоятелства при възникването на деикса в нейния мисловен процес, сигурността се разколебава.

Младата учителка се оказва раздвоена между двамата мъже – Вешовски, за несъзнаваното си предразположение към когото тя още не си дава сметка, и Паунов, когото целенасочено се опитва да хареса, тъй като на съзнателно ниво ѝ допада неговата персونا. Вешовски първи успява да се домогне до Кица чрез жалостта, която провокира у нея – злият му поглед, от който тя не може да се отвърне, започва да се превръща в „жалък“ и „раболепен“ (Raychev 1975: 167). След момента на непоисканата целувка Кица потъва в парализиращ страх, който остава като характеристика на поведението ѝ до края на произведението. Тя чува глас у себе си, повтарящ „Ти си целуната! Ти си целуната вече...“ (Raychev 1975: 170). Това е гласът на санкциониращия Свръхаз, функциониращ като суровата родителска инстанция, който я осъжда, кара я да се чувства „употребена“, въпреки че няма вина за случилото се. Оттук нататък в повествованието Кица се оказва напълно безсилна пред повелите на бирника. Съзнанието ѝ я уверява, че може безпроблемно да се справи с натрапника, но когато моментът на съприкосновение настъпва, тревожността у нея взема връх. Фройд свързва невротичния страх именно с „общото безпокойство“ (Freud 2013: 291), определя го като „свободно плаваща тревога“, и според него той стои в тясна връзка със сексуалния живот, като при невротичите на мястото на либидната енергия се явява тревожно очакване. Това, което стои зад натрапливите страхови разстройства според психоаналитика, може да се обобщи като претърпяване на афект („определени двигателни инервации или оттичания на енергия“, породени от някакво впечатление), който подлежи на изтласкване, и целият процес накрая завършва със страха като симптом. В случая тази първа целувка причинява афект, който героинята „съпреживява“ до края на произведението посредством страха.

Трябва да се обърне внимание на разговора между Кица и стринка Гинка, в който Кица уверява съпругата на бирника, че между тях нищо не се е случило. Тя се кълне в гроба на родителите си, като пише в дневника си: „сама дълбоко вярвах в правотата на своите думи“ (Raychev 1975: 178). По този начин учителката несъзнателно се опитва да изтласка случилото се като механизъм за „справяне“ с нанесената травма.

Паунов също претърпява трансформация в хода на сюжета. След като разбира за отношенията между Вешовски и Кица, у него се експлицира досега дремещото доминантно поведение, което ескалира в боя му с бирника. Това се оказва катализатор за чувствата на Кица към него – когато животинското у учителя се оголва, тя започва да

изпитва неочаквана нежност. Бумбалов отбелязва, че вниманието на Райчев към сексуалния аспект на човешките взаимоотношения е свързано със стремежа „да се определи границата между природно даденото и социално придобитото” (Bumbalov 1988: 22). Това становище намира аргументация в поведението на учителя. Паунов напуска Кица, като зад гърба си оставя напредничавите идеи за поведението на жената. С това се изпълнява функцията му в повествованието – да покаже, че у човека дремят първични дадености, неподлежащи на облагородяване чрез рационално вникване в прогресивните идеи, които обществото конструира.

Композиционната рамка на „Мерзавец“ се затваря с образа на гората, от която се появява конят на Вешовски. При запознаването на учителката с бирника точно този кон изиграва важна роля. Млад, голям и силен, той плаши Кица, но въпреки това тя се подчинява на волята на Вешовски да го погали. Конят, подобно на гората, в контекста на произведението се свързва с плашещите необуздаеми инстинкти, за които човек не предполага, че носи в себе си, докато не се отприщят. Любопитно е, че когато обяснява отношенията между Аз и То, Фройд се спира на сравнението на несъзнаваното с кон (Freud 2013: 393), който надделява над ездача. По същия начин несъзнаваното на бирника намира персонификация в коня, който убива Гинка. Но Гинка не е единствената жертва на ирационалните несъзнавани подтици. На финала на творбата читателят открива Кица, уповаваща се на волята на самия си мъчител, защото е неспособна волево да се противопостави на тъмните си инстинкти, като преодолее парализиращия страх. В „Лабиринтите на Психея” Л. Бумбалов пише, че психологическият анализ при Райчев се осъществява, от една страна, като авторов анализ, в който автор и читател „търсят истината” за героя, и от друга страна, като самоанализ на героите, които търсят себе си (Bumbalov 1988: 42). В „Мерзавец” мемоарното повествование разкрива способността за саморефлексия на Кица, но ретроспективността се оказва неслучайно подбрана повествователна стратегия, тъй като авторът и читателят се позовават именно на Кица от миналото, когато си обясняват „истината” за Кица такава, каквато я откриват в края на произведението. Повестта представлява художествено онагледяване на психоаналитичните възгледи за обвързаността между либидната енергия и невротичното поведение. Либидната енергия направлява решенията на персонажите и способства за личностните им трансформации. Субмисивното поведение на Кица, доминантното присъствие на Вешовски, ескалиращо до жестокост, и оголващото се отвъд регулациите на Свръхаза желание за доминантност у Паунов са натоварени със сюжетопораждащи функции.

В повестта „Мъничък свят“ Райчев засяга проблемите за войната и мястото на човека в нея, за дехуманизацията и отчуждението, които носи тя със себе си в един разпокъсан свят, който вече никога няма да бъде същият. В подобна художествена ситуация несъзнаваните съдържания могат да се търсят на редица нива, но в случая фокусът ще падне върху интимния живот на повествователния субект, който в хода на сюжета саморефлексивно се опитва да разтълкува мотивировката зад чувствата си. Отново чрез ретроспекция телеграфистът Симо представя събития, оказали влияние върху вътрешния му свят, които имат ключово значение за тълкуването на поведението му. Както в „Мерзавец“, така и в „Мъничък свят“ доминантното мъжко и субмисивното женско се проявяват като категории, мотивиращи желанията и постъпките на героите. Във втората повест обаче опозицията доминантно-субмисивно отвежда към осъзнатите любовни търсения на повествователния субект.

Композиционната рамка в „Мъничък свят“ е конструирана чрез съня. В началния сън впечатление на субекта правят запалените навред огньове. Огънят според К. Г. Юнг има важна роля – зад неговото символно значение се крие процесът на индивидуация, или интегриране на несъзнавани съдържания в съзнанието (вж. Jung 2016: 43). В случая става въпрос за несъзнаваните до момента чувства, които Симо изпитва по отношение на Елена и които тепърва ще подлежат на неговите опити за рационализация. В първия сън на Симо Елена се появява с бял чадър, като белият цвят ще се превърне в неотменна част от портретната ѝ характеристика (когато Елена се появява физически в станцията, читателят научава, че сънят на героя се основава на впечатленията му именно от първата им среща). Тя му говори нещо, но той не може да разбере какво казва. По този начин съновната работа, както твърди психоанализата, се извършва с помощта на автоцензура, която трябва да възпрепятства нахлуването на съдържания от несъзнаваното в съзнанието по време на съня. Възможен прочит на причината зад тази съпротива на съзнанието може да бъде нежеланието на субекта да съживява в точност спомените, свързани с Елена, защото неговият Свръхаз във функцията на съвест би оказал върху него репресиращ натиск.

Следващия момент, в който читателят вижда Елена, е на снимка. Умалителните „пълничка шия“, „блузица“ (Raychev 1975: 15) се прокрадват в описанието ѝ, за да предадат нейното детско излъчване. Създава се впечатление за ангеличност и с това, че тя не е наречена „жена“, а „младо момиче“ (Raychev 1975: 15). От друга страна, образът на Милкова не е въведен описателно – за нея се казва, че е „съблазнителна“ (Raychev

1975: 19). Показателно е, че тя дори не е представена с малкото си име, а с името на съпруга си, което имплицира, че не може да бъде „притежавана“ от другото.

Писмата, към които Симо посяга едва след месеци, предстои да се превърнат в двигател на повествованието. За тях той осъзнава, че от този ден са добили нов смисъл за него, без сам да знае какъв – реализация, кореспондираща с процеса на индивидуация, който сънят осъществява. Оказва се, че наистина до този момент спомените му за Елена са били изтласкани.

От отприщилия се саморефлексивен разказ формираме впечатления за Симо такъв, какъвто той сам се вижда. Съзнателно избрал позата на дистанциран от колектива и ироничен към чувствата и вълненията на заобикалящите го, в миналото си той мисли, че има правото да покорява другите, а особено жените, чийто „раболепен поглед“ според него „ще моли само за ласка или удар“ (Raychev 1975: 18). Опозицията доминантно-субмисивно като основополагаща за отношенията мъж-жена тук се облича в схващанията на Симо, които предстои да претърпят трансформация в практическото си осъществяване. Първоначално той е видян през досадата, че не е срещнал жена, която да го „увлече“ и „покори“ (Raychev 1975: 19). Така читателят разбира за него, че изпитва интерес към недостъпното, към силните жени, които не би могъл да притежава. Играта, която много прилича на ментална борба за надмощие, осъществяваща се между него и Милкова, доказва това.

Още с появата си Елена „лишава“ Симо от всякаква възможност за игра – тя е изключително непринудена, пряма, откровена. Разговорливостта ѝ разсейва мистерията около нея. Тя е тази, която първа прави крачката, като праща на Симо телеграма, завършваща с три целувки. Симо обаче се възползва от увлечението ѝ, за да заинтригува Милкова и по този начин превръща Елена в част от играта между него и другата жена.

Типичният за Райчев похват, представляващ вътрешно раздвояване у героя, който сякаш чува нечий чужд глас в себе си, присъства и тук. Гласът, извеждащ несъзнавани съдържания, в случая принуждава подпоручика да осъзнае, че той се сеща истински и безкористно за Елена едва когато вече я е изгубил. По този начин се потвърждава тезата, че той може да бъде привлечен истински само от жени, които не може да притежава. Елена от миналото е точно обратното на недостъпната жена. След началото на връзката между двамата Симо осъзнава специфичното си положение: „Аз вярвах в своята сила: победил бих това момиче, ако то идеше със зло срещу мене, но какво можех да сторя срещу беззаветното отдаване на една жена: в това е безсилието

им, но в това е и силата им!“ (Raychev 1975: 29). Всъщност неопитната, неспособна на кокетство Елена „побеждава“ Симо точно чрез своята невинност и неподправеност. Когато той си тръгва от забавата с Милкова, го прави не толкова от скука, колкото от желание да си върне мъжкото достойнство на завоевател, който печели в съревнованието с останалите „мъжки екземпляри“, но е победител и пред себе си. И все пак, бидейки „победен“ от Елена, телеграфистът не я обиква веднага. На нея започва да гледа като на потенциално спасение от самотата, което проличава в разсъждението му, че ще е добре да се ожени за нея, защото „все ще трябва да се ожени някога“ (Raychev 1975: 34). Едва реалността на войната обръща по несъзнателен път погледа му към нея. Но подпоручикът продължава да не е напълно сигурен дали липсата на топлина, утеха и уют в настоящето му не го кара да мисли за момичето, подобно на всички онези мъже на фронта, които след години брак се оказват отново влюбени в съпругите си.

Писмата на Елена провокират интерес от психоаналитична гледна точка. Героинята си измисля алтернативна реалност, в която любовната история между двамата се развива по друг начин, като този път тя е по-студената от двамата, тя е снизходителната към неговата умоляваща любов. Налага се ситуация, напомняща епизода с лъжата на Кица, че между нея и Вешовски нищо не се е случило. По подобен начин Елена изтласква болезнените спомени, за да ги замени с щастливи, като вид механизъм за „справяне“ с действителността. В редактираните спомени тя не е уязвена, защото по този начин егото ѝ трябва да бъде пренесено непокътнато в бъдещето.

Композиционната рамка на повестта се затваря със съня, в който Елена отново е видяна през белия цвят на ръцете и пазвата си, а травмиращите събития от военния живот намират проекция в преплитането на погребалното шествие със сватбата, като по този начин душевните дилеми на подпоручика не само не се разплитат, но и се задълбочават, вследствие на разстроена му психика. И трите произведения представят сложния характер на човешките взаимоотношения и емоции, но в „Мъничък свят“ се проблематизира най-вече сложността в способността за саморефлексия. Доминантната природа на Симо се стреми към предизвикателства в любовта, но опитът му показва, че недостъпността невинаги се явява под формата на съзнателно търсена съблазнителност.

Свързващият фактор между разгледаните произведения е Аз-формата, като повествованието в тях се осъществява или в ретроспективен план през мемоарните елементи, или като резултат на разказване в разказа от няколко субекти. Първоличната форма обслужва впечатлението за субективно възприемане на представените събития, а

избраните повествователни стратегии засилват усещането за условност на предложената реалност. Чрез комбинирането на тези подходи Райчев създава художествен свят, който осигурява невъзпрепятствана подвижност и широк набор от форми на несъзнаваните съдържания. Във всички разгледани произведения несъзнаваните съдържания провокират разнообразни психични процеси, които авторът пресъздава чрез различни литературни похвати. Продуктивно би било психоаналитичната интерпретация на произведенията да се обвърже с диаволистичните елементи в повествованието на Г. Райчев, но подобен прочит може да бъде обект на друго изследване.

Библиография

- Bumbalov 1988*: Bumbalov, L. Labirintite na Psiheya. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1988. [*Бумбалов 1988*: Бумбалов, Л. Лабиринтите на Психея. София: Наука и изкуство, 1988].
- Freud 2013*: Froyd, Z. Lektsii za vavedenie v psihoanalizata. Prevod Margarita Dilova. Sofiya: Kolibri, 2013. [*Фройд 2013*: Фройд, З. Лекции за въведение в психоанализата. Превод Маргарита Дилова. София: Колибри, 2013].
- Jung 2016*: Jung, K. Arhetipovete i kolektivnoto nesaznavano. Prevod L. Atanasova, M. Boyadzhieva. Pleven: Lege Artis, 2016. [*Юнг 2016*: Юнг, К. Архетиповете и колективното несъзнавано. Превод Л. Атанасова, М. Бояджиева. Плевен: Леге Артис, 2016].
- Konstantinova, Vatova 2018*: Konstantinova, E., Vatova, P. Georgi Raychev. – V: Rechnik na balgarskata literatura sled Osvobozhdenieto, 2018. [accessed on 1 June 2020]. <<http://dictionarylit-bg.eu/%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8-%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2-%D0%A0%D0%B0%D0%B9%D1%87%D0%B5%D0%B2>>. [*Константинова, Ватова 2018*: Константинова, Е., Ватова, П. Георги Райчев. – В: Речник на българската литература след Освобождението, 2018. [прегледан на 01.06.2020]. <<http://dictionarylit-bg.eu/%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8-%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2-%D0%A0%D0%B0%D0%B9%D1%87%D0%B5%D0%B2>>].
- Raychev 1975*: Raychev, G. Povesti i razkazi. Sofiya: Balgarski pisатели, 1975. [*Райчев 1975*: Райчев, Г. Повести и разкази. София: Български писатели, 1975].
- Wang 2018*: Wang, Sh. Psychotherapy. – Elektronno spisanie The Wall Street Journal, 2014. [accesses on 1 June 2020]. <<https://graphics.wsj.com/100-legacies-from-world-war-1/psychotherapy>>. [*Wang 2018*: Wang, Sh. Psychotherapy. – Електронно списание The Wall Street Journal,

2014. [прегледан 01.06.2020]. <<https://graphics.wsj.com/100-legacies-from-world-war-1/psychotherapy> >].