

ВЕЩЕ СЪЩЕ ИЛИ Литературен ВЕЩЕ СЪЩЕ ИЛИ

Катастрофа и метаморфоза II

- Ернст Йенч за *das Unheimliche*
- Боян Манчев за *беса*
- Роберт Матиас Ергбеер за *теория на модела*
- Кей Куритани
- Шунске Минами
- Рияко Ямаока
- Ханako Такаяма

Нова българска

- Ангел Йгов
- Владимир Сабоурин

- Елена Борисова
- Валентина Георгиева
- Моника Вакарелова
- Анастас Пунев
с Ани Васева и Леонид Йовчев
- Емануела Янева



Фотография Иво Рафайлов

Обръщение на Ясуо Кобаяши към Общото Събрание на студентите, окупирани СУ

Ясуо Кобаяши, един от най-значимите японски философи, посети София преди година за провеждането на форума „Метаморфоза и катастрофа“, замислен заедно с Боян Манчев и осъществен от Кобаяши, Манчев, Дарин Тенев и Камелия Спасова, с участието на Института по философия на Токийския университет (UTCP), САС, ИКСИ, Културния център на СУ и ЦАИ. Пристигането на Кобаяши съвпадна с началото на окупацията на СУ и организаторите на форума получиха покана за обръщение към Общото събрание на студентите. Тук поместваме пълния транскрибиран текст на обръщението на проф. Кобаяши.

След уводните думи на Боян Манчев на английски и български, Кобаяши говори на френски, а Манчев превежда на български. Обръщението на Кобаяши включва и вметнати пояснения от страна на Манчев [в квадратни скоби в текста]. Устният превод на Манчев е транскрибиран от Галина Калчева.

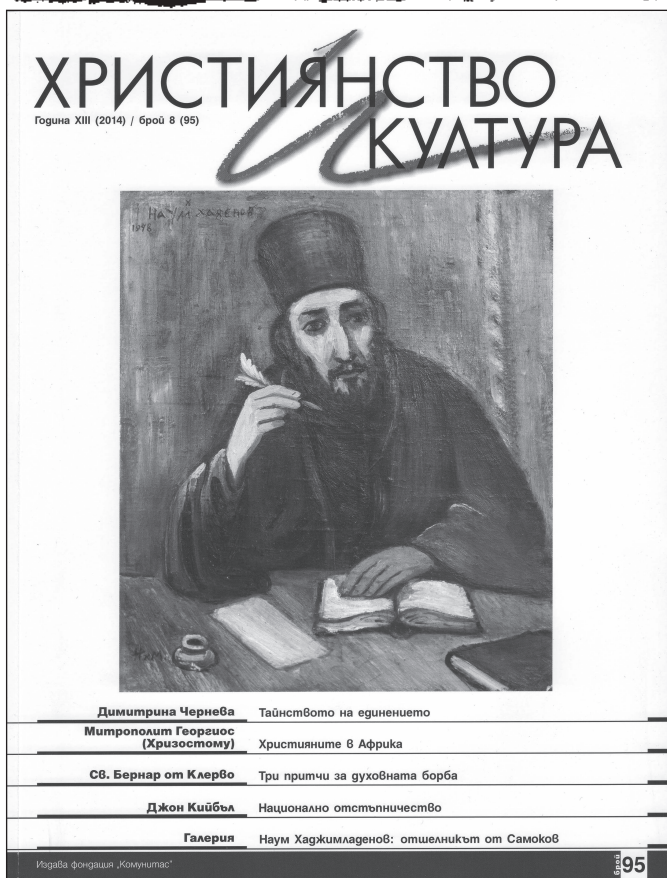
В този миг съм особено развълнуван: не съм си представял, че ще ми се случи още веднъж да говоря в университет, окупиран от студенти. През знаменитата революционна 1968-а година участвах в окупацията на университета в Япония, но за разлика отсега, тогава окупацията се случи по един насилствен начин. Тогава нашите искания, както навсякъде по света през 68-а, бяха свързани със сблъсък между лявото и дясното. По това време студентите както в Япония и Париж, така

и в Калифорния бяха изцяло на страната на лявото, на страната на прогресивното. Ситуацията оттогава се е променила много, но съм развълнуван почти до сълзи по една друга причина. Това, което изключително много ме изненадва в сравнение със спомените ми, е, че няма графити и слогани, изписани директно върху стените на вашия университет. Всичко е елегантно написано върху плакати и така добре организирано и подредено. Тази дисциплина е впечатляваща. Трогнат съм от това, че, доколкото разбирам, вие не сте организирани от външна политическа сила, а сте спонтанно самоорганизиращо се движение. Знам от собствения си опит, че когато движения като това са се случвали, те много бързо са се проваляли, ставайки насилствени. Вашият случай обаче не е такъв и аз ви уважавам за тази степен на контрол и дисциплина. Именно в това, че вие успявате да се самоорганизирате по този начин, аз виждам надежда не само за вашата държава, но дори и за човечеството. Тъй като си падам малко философ, си спомням за едно философско понятие, а именно „цезура“. [Пояснение на Б. Манчев: Спомняте си, това е музикално понятие, но един голям немски поет и философ, Фридрих Хьолдерлин, го използва в своите коментари на гръцката трагедия. Това понятие по-късно е усвоено от един от големите философи на миналия век – Валтер Беньямин, който го превръща в ключово понятие за мислене на историята.] Цезурата е нещо като срез на историята, прекъсване на мига. Тя е сила, която дава възможност историята да се преобърне. Това, което правите тук, е като че ли именно такава цезура, момент на прекъсване на историята. Бъдещето не е някъде там, то е именно тук, в тази цезура.

Може би ще успеете с вашето движение, може и да се провалите, но това, което е най-важно, е да изживеете тази празнота като празно място на историята. Това, което ви пожелавам, е да се борите, но не да разрушавате, а да устоите в този момент, който именно е най-ценното. Това, което е най-важно,

е така, както вие не сте граскали по стените на университета, по същия начин да запазите човешките отношения, които са се създали тук като някакъв опит в празнотата, да запазите вашето приятелство, вашата солидарност. Това е условието за победата в тази борба. Това е моето послание към вас, посланието на един възрастен участник в събитията от 68-а година. Вие окупирате университета, а той е място, където се учи. Именно сега е моментът да се учите. Учете се. Трябва да се учите, да бъдете внимателни и да бъдете търпеливи. Бъдещето ще дойде от това търпение и от взаимното уважение, което създавате тук. Учете се на това. Преди всичко, бъдете внимателни, защото ще има много предизвикателства, възможно е да бъдете и обект на агресия, не физическо насилие, но по-скоро ще ви ругаят. Бъдете внимателни и хладнокръвни. Важно е да опазите търпението и способността да преценявате с бистър ум. Не се оставайте на импулса, мислете. В моята лекция на форума *Метаморфоза и катастрофа* преди два дни, говорих за *стойно-съотнасяне [attitude]*. [Пояснение на Б. Манчев: Става дума за едно едновременно ясно и трудно за превод понятие, понятието *attitude* – буквално ‘отношение’, ‘държане’, което ние се споразумяхме да превеждаме като *стойне, заставане*, доближаващо се до една централна категория в моята работа, категорията ‘устояване’, *persistence*. Това *устояване* е по-важно от действието, разбираемо в банален смисъл, то е силата, която може да отваря бъдещето. За мен, като философ, е изключително щастие да видя потенциала на това понятие преобразен в реалност.] Така това *отнасяне* или *заставане, устояване* е действие, по-важно от действието, в някакъв смисъл то е действието на действието. Пожелавам ви смелост, истинска смелост – тази, която познава търпението и изпитанията, която познава проникателността. Желяя ви този кураж и пожелавайки ви го, ще остана с мисълта за вас завинаги. Да живее приятелството!





Мисията на християнството в днешния свят е в центъра на новия 95 брой на сп. „Християнство и култура“. „Християните в Африка могат да ни помогнат да открием корените на нашата вяра“ – твърди в интервю митр. Георгиос (Хризостому), а Венцислав Каравълчев доразвива тази тема в статията си „Православната мисия в Африка“. На „Царството и страстите“ е посветен дебатът между философа Реми Браг и писателя Еманюел Карер по повод на неговия нов роман. Живко Лефтеров пък се спира на „реабилитацията“ на „Бялото братство“ през 70-



ПОРТАЛ „КУЛТУРА“
www.kultura.bg/web/ – нова територия за гледни точки, видеointервюта и дебати с колумнистите Иван Кръстев, Калин Янакиев, Теодора Димова, Деян Енев, Тони Николов и Андрей Захариев

Вижте: Иван Еленков за социалистическото всекидневие; Дерманци – щрихи от едно селско училище.

Прочетете: Откъс от романа на Лиди Салвер „Без плач“, „Гонкур“ 2014; Преоткриването на Роберт Валзер.

те и 80-те години на ХХ в., а Владимир Бурега - на „Отношението към хомосексуализма в съвременното западно християнство“. В броя може още да прочетете „Трите притчи за духовната борба“ на св. Бернар от Клерво, както и проповедта „Национално отстъпничество“ на Джон Кийбъл, произнесена на 14 юли 1833 г. Темата „християнство и изкуство“ е представена със статията на Хелмут Хопинг „Музика от безмълвието“, посветена на Арво Пярт, и с анализа на Аркадий Шуфрин за филма „Покаяние“. Броят е илюстриран с творби на Наум Харджимлаенов.

Издателство „ФАКЕЛ ЕКСПРЕС“
 Ви кани на поетична вечер с новата книга на Васил Балеб
„СТИХОТВОРЕНИЯ“

Художник **Стефан Божков**

Водещ **Георги Борисов**

С участието на **Стефан Цанев и Елин Рахнев**

20 ноември (четвъртък) от 18.30 ч.
 Камерна зала на Народния театър „Иван Вазов“

●
 Издателство Жанет 45

и Антоанета Николова

Ви каним на представяне на нова поетична книга
„ЗАД ВРАТАТА НА ЗАЛЕЗА“

представя Людмила Балабанова

21 ноември (петък), 18:30 часа
 ул. „Марин Дринов“ 30, София

К О Н К У Р С

Младите европейци: „Толкова сходни, толкова различни, толкова европейски“
 Европейската комисия дава начало на конкурс по писане на тема разширяването на ЕС

Разнолика, но и обединена, единна, но и отворена за нови страни и култури, водещ цивилизационен и икономически модел на ХХ и ХХІ век: това е само част от образа на различната Европа, която европейците преоткриват и сътворяват всеки ден.

Тази идея и послания са в основата на конкурса по писане на тема „Толкова сходни, толкова различни, толкова европейски“, инициатива на Европейската комисия, адресирана към младите хора от цяла Европа. Младите, в чиито ръце е бъдещето на разноликия континент, са поканени да споделят вижданията си в текстове с обем до 1000 думи по един или по двата посочени по-долу въпроса, свързани с разширяването на Европейския съюз:

- **Какви са вашите впечатления от разширението Европейски съюз?**
- **Как разширението Европейски съюз може да отговори на предизвикателствата на бъдещето?**

„Нашата политика за разширяване е основен елемент на европейския мирен проект. Като помагаме на нашите приятели да осъществят своите европейски амбиции, ние създаваме споделена стабилност и просперитет около нашия Съюз. Убеден съм, че конкурсът ще стимулира написването на вълнуващи и креативни творби и ще вдъхнови ново поколение от млади европейци, които ще изградят нашия общ дом в бъдеще“, заявя Йоханес Хан, комисар по европейската политика за съседство и преговорите за разширяване.

Конкурсът ще продължи до 27 февруари 2015 г. (12:00 ч. централноевропейско време) и в него могат да участват младежи на възраст от 18 до 25 години, които са граждани на 28-те държави, членки на ЕС.

Всяко национално жури ще избере по един победител за съответната държава, който ще бъде поканен на тридневен посещение с информационна цел в Брюксел. Отличените текстове ще бъдат публикувани от Европейската комисия и ще бъдат предложени за публикуване на водещи европейски медии.

За повече информация за конкурса по писане и как да участвате посетете уебсайта: <http://event.iservice-europa.eu/bg/writing-competition>

П Р И З О В Е



Професорите Николай Даскалов, Боян Биолчев, Калина Бахнева, Панайот Карагьозов - кавалери на Офицерския кръст за заслуги към Република Полша.

Н А Г Р А Д И

На 7 ноември бяха връчени наградите на лауреатите от XXXI Национален младежки конкурс за поезия „Веселин Ханчев“. Журито (Георги Господинов – председател, Силвия Чолева и Иван Ланджев) присъди първа награда (статуетка „Златното яйце“ и отпечатване на дебютна стихосбирка) на Боряна Людмилава Нейкова (21 г., София). Втората награда бе присъдена на Мартин Лалев (22 г., Стара Загора) и Георги Гаврилов (23 г., София). Трета награда е за Дамяна Димитрова (16 г., с. Леденик, обл. Велико Търново).

Отличените с „поощрение“ са: Богомил Господинов (20 г., София), Яница Христова (24 г., с. Садово, обл. Бургас), Теа Маргинова (24 г., София), Мила Даскалова (21 г., София), Христо Мухтанов (23 г., Лясковец, обл. Велико Търново), Аделина Иванова (18 г., София), Стамена Дацева (19 г., Разград), Александър Христов (24 г., Елена), Мануела Русева (24 г., Alicante, Испания), Христина Маджарова (22 г., Елхово) и Красимир Нейков (22 г., Варна).

Конкурсът се организира от Община Стара Загора, Библиотека „Родина“ и къща музей „Гео Милев“.

2 Очаквайте в следващия брой на ЛВ стихотворенията на наградените и отличените в конкурса участници.



Ф Е С Т И В А Л

ФЕСТИВАЛ МААКИ ПОЕТИКИ

Студентско читалище „Св. Климент Охридски 1997“ обявява конкурс за млади творци на възраст от 10 до 18 години за участие във фестивала МААКИ ПОЕТИКИ, който ще се проведе на 20 декември 2014 г. (събота) от 18:00 ч.

в салона на кино „Влайкова“ (ул. „Иван Асен II“ 11).

Кандидатите трябва да изпратят свои произведения в следните категории:

литература – авторска поезия или проза, която може да бъде прочетена на глас в рамките на 5 минути,

музика – соло изпълнители, DJ-и или групи с авторски проекти в следните жанрове: рок, поп, джаз, класическа музика, рап, електронна музика,

визуални изкуства – видеоарт, мултимедия, експериментално кино, анимация, живопис, рисунка, гр.

на електронен адрес: info@sofiapoetics.eu или на адрес: София, бул. „Витоша“ 25, ет. 1 най-късно до 12 декември (петък).

Жури, съставено от известни български творци, ще избере до 15 поети или прозаисти, до 10 музиканти (соло изпълнители, DJ-и или банди) и до 5 визуални артисти за участие във фестивала МААКИ ПОЕТИКИ. Те, както и точната програма на феста, ще бъдат обявени на 15 декември (понеделник).

След представянето им на фестивала журито ще определи по 1 победител във всяка от 3-те категории, който ще получи парична награда от 100 лв и правото да участва в тематичната вечер на феста СОФИЯ: ПОЕТИКИ през 2015 г. МААКИ ПОЕТИКИ е фестивал, изцяло инспириран от международния фестивал СОФИЯ: ПОЕТИКИ (www.sofiapoetics.eu).

Необходимостта от нови лица на българската литературна, музикална и арт сцена провокира екипът на фестивала да потърси начин за откриването и популяризирането им. С МААКИ ПОЕТИКИ за трета поредна година подаваме ръка на талантиливите ученици, като ги въвеждаме в света на литературата, музиката и визуалните изкуства.

Фестивалът е съфинансиран по Програмата за изпълнение на общинската стратегия за развитие на физическото възпитание и спорта и е в подкрепа на кандидатурата на София за Европейска столица на културата 2019.



Внукът на Хемингуей и децата на града

В такъв град живееш. Пълен с покосени човешки усилия, за които не е останала никаква следа, никаква памет

Из разказа „Логката“

Всеки един от разказите в сборника „Внукът на Хемингуей“ на Деян Енев се чете на един дъх, докато изпушим една цигара, между две глътки супрешно кафе. Историите са предадени с минималистичен изказ, но с богата образност. Картографирайки събитията на малките хора, на човека в ъгъла, на маргиналните същества, които с всяка страница придобиват плътност и преливат в един образ – *децата на града*, авторът ни провокира да се припознаем в ситуации, характери, съдби. Сетивата ни са въввлечени в особената топография на спомените, на онова минало, което е принудено да съжителства с новото („Паметникът“), на рушащата се, изживявана като болезнена носталгия младост („Мотописта“). Вандалщината на съвременното със светотатствен непукизм препикава оградите на църкви, облекчава пианските си нужди върху свети места, пред които амбулантни търговци се опитват да намерят пазарна

ниша („Свещецът“). Същевременно някъде по улиците на София цигуларка се опитва да събере пари за малката си дъщеря и възрастната си майка („Цигуларката“); дванайсетгодишно нямо момиче мие прозорците на колите, за да си купи банан („Лястовицата“), а един коминочистач само срещу 2 лева дава възможност на хората да визуализират късмета си чрез него („Коминочистачът“). Примирението с екзистенциалната безнадеждност пронизва като тъпа болка събитията на *децата на града*. Особен ореол на човечност се носи като аура около тях, прелива от изпормозените им очи в моментите на споделеност на чуждата болка, на разбиране и съчувствие, когато хлябът е свършил („Хлебярят“). Героите на Деян Енев изваждат цигуларката и свирят в унес, забравили, че се намират на тротоара някъде на „Витошка“ или „Графа“, свирят така, сякаш се намират в концертна зала, а ние, читателите, се понасяме по нотите на чувствените творения и се загубваме в красотата и трагедията им. Те са светци, които изцеляват само с вярата си; артисти, които си слагат ангелски крила и живеят с маски, за да удовлетворят нуждата на хората от зрелища. Те са деца, които казват истината в очите на бащите си („Татко“) и учат на важни уроци майките си, когато са толкова възбени



в работата си, че нямат време да покажат обич („Човекът на пейката“). Не можем да не отбележим, че „Внукът на Хемингуей“ се появява като своеобразно продължение на „Българчето от Аляска“ (2011), поне на част от този сборник. По страниците се разхождат хора, загубили посоката си, затиснати под камъните на материалния свят, където крахът на идеалите е неминуем. И въпреки всичко, както там, така и тук, се появяват просветелители. Изуменката от едноименния разказ се превръща в светлина, в ориентир на хората, както свещецът от „Внукът на Хемингуей“ им подарява надежди с вярата си. По пейките продължават да се появяват чудати персонажи, да споделят храната си с котките („Бабата, която хранеше котките“) и изведнъж да изчезнат – като човека на пейката от едноименния разказ, който храни кучетата. Той също потъва в безизходицата на битието, защото никога не го е посрещнал, никога не му е подал ръка.

Носталгията по детството и младостта също прелива между двата сборника с разкази на Деян Енев и насочва към паралелното им четене, към разнищването на различни животи, поставени върху една и съща житейска плоскост – тази на отхвърлените от обществото, на изоставените, без които вселенският ритъм е немислим. Деян Енев ни отваря очите за света на хора, с които всеки ден се сблъскваме по улиците, но възбени в собствените си проблеми, не отразяваме Другия, който е винаги около нас. Начинът, по който се осъществява писането, е прошепнат в „Свещецът“: „на нас ни е дадено да разказваме само за гракотините в паметта, които кой знае защо още туптят, не зарастват“. Именно по тези следи ни води виртуозното перо на автора, разкървявава нашето съзнание, приканва да извадим натикането в него минало, да го изчистим от паяжините, да си спомним откъде сме тръгнали и какво сме съхранили с годините. Защото предметите се рушат, гният, изчезват, а паметта – тя е единственото нещо, което съхранява идентичността ни.

ЕЛЕНА БОРИСОВА

Деян Енев, „Внукът на Хемингуей“, Изд. „Сиела“, С., 2013.

ОКУПИРАЙ

Как да търсим нов език на съпротивата

Ще започна с един виц – стар брадат комунистически виц, разказан от Славој Жижек на 9 октомври 2011 г. в „Зукоти парк“ по време на събитията, станали известни като „Окупирай Уолстрийт“.

„Нека ви разкажа един хубав стар виц от времето на комунизма. Един източногерманец бил изпратен на поправителен труд в Сибир. Той знаел, че писмата му ще бъдат проверявани от цензор, и казал на приятелите си: „Нека приемем следния код. Ако получите от мен писмо, написано със синьо мастило, тогава ви казвам истината. Ако писмото е написано с червено мастило, то е лъжа.“ След месец приятелите му получили първото писмо. Всичко било написано със синьо и в писмото се казало: „Всичко тук е прекрасно. Магазините са пълни с хубава храна. В кината прожектират хубави западни филми. Апартаментите са големи и луксозни. Единственото нещо, което не може да се купи, е червено мастило.“ Ето така живеem и ние. Имаме всички свободи, които искаме. Но ни липсва червеното мастило – езикът, с който да изразим своята не-свобода. Начинът, по който са ни учили да говорим за свободата – (...) – фалшифицира свободата“¹.

Боя се, че през последните 25 години ние сме се научили да говорим за свободата само на езика на синьото мастило. Имали сме само един език на съпротивата и това е езикът на антикомунизма. Забележете, тук не казвам, че трябва да възродим червеното мастило. Далеч съм от тази идея! Но ако искаме да отидем отвъд лявото и дясното, както се казва в анонса към книгата на Ивайло Динев „Наш ред е!“, трябва да открием нов език, на който да изразим своята не-свобода. Въпреки всички свободи, които вече имаме, имаме нужда от друг цял мастило.

Книгата на Ивайло е едно начало и едно обещание – че започва дебатът, от който ще се роди този нов език на съпротивата. Тази книга е много субективна. Тя се пише в жанра на мемоарите. А спомените винаги са лъжи. Знаем го от теоретичните на паметта и



от специалистите по устна история – един метод, с който често боравим в антропологията. Книгата предлага само една от гледните точки. Тя представява една много лична история, като с това провокира другите участници в събитията.

Надявам се тази полемична книга да отприщи цяла поредица от лични истории – на другите участници в събитията, които да се включат в борбата за интерпретацията на събитията. Пожелавам си да прочита и други гледни точки. И с това да започнем този дебат, в който да формулираме своята не-свобода, да изнамерим липсващото мастило на съпротивата. Това за съжаление не се случи по време на самата окупация. Тогава имаше излизък от действие и дефицит на съдържание.

В книгата има много действие, много литература и не чак толкова много политическо въображение. Аз няма да говоря за събитията, описани в книгата. Аз няма да говоря за книгата и като за литература. Моят език не е езикът на литературата, а езикът на протестиращите, на недоволните – онези, които търсят един друг свят... който е възможен, но ако започнем да го правим. За да го направим, трябва да се захванем да го въобразяваме и да го институираме, да го превърнем в институционална практика. Така разбирам дейността на политическото въображение и тъкмо за политическото въображение в книгата искам да говоря.

Основната теза, с която започва разказът, е, че окупацията на СУ е създала една студентска република, „изградена от нови, революционни институции, със собствени правила, граници, охрана, работни групи, отдели, представителство. Тя беше пример, а защо не и възможност за промяна на света.“ „Ранобудните студентски отредокоме настоячестото и в оформената празнота изградихме пример за бъдещето.“ „Ние можехме и успяхме да предложим една алтернатива на

живота – нашата автономна студентска република.“ Създадени са „алтернативни институции и правила, които да заменят диктуващите обществения живот днес“. „Ако трябва да опиша по най-краткия начин какво означава окупацията, то ще бъде следното: утопия, в която живеem.“ В изследванията на социалните движения наричаме това префигуративна политика – идеята, че по време на протестните действия активистите създават общество в зародиш, което задава формата на бъдещото свободно общество. Тук и сега те скъсват с настоящето и още сега практикуват институциите, с които искат да живеят в бъдещия свободен свят. И това е политическо въображение в действие. Революционният момент е скъсан с настоящето и създаване на бъдещето. През призмата на тази интерпретация, окупацията е бъдещото общество в зародиш. Тя задава модела, по който да въобразяваме онзи друг свят след революцията. Тя е осъществяването на този свят тук и сега, но в зародиш, за малко, колкото да добием вкуса от желаната промяна. По същия начин са действали и френските студенти през 1968 г. – чрез префигуративна политика те задават модел на държавата, която искат да изградят.

Съществува обаче и друга интерпретация на студентската окупация на СУ – тя създава една военновременна република, която непрестанно се бои от нападения отвън и от проникване отвътре. Тази военновременна република също създава своите институции – охрана, пропускателен режим, щаб, режим на използване на мобилните телефони. Тя превърна сградата на ректората в Цитадела, охранявана с вериги и грезер, и възприе една доста милитаристична риторика на публичните прояви на студентите извън Цитаделата. Дали можем да схващаме тази военновременна република като префигуративна политика? Не. Аз не бих искала да живея в една перманентна военновременна република, с институции, основани на страха и подозрението. Мисля, че никога не искам. Проблемът е, че и тази линия също присъства в книгата. Коя интерпретация да изберем: а) че окупацията е форма на префигуративна политика; или б) че тя е била военновременна република? Тоест има едно противоречие в

действията на окупациите, но също и в интерпретацията на събитията, предложена от автора. Бих го поканила да поразсъждава върху това противоречие в прочитане – дали да схващаме окупацията на СУ като автономна студентска република и модел на обществото в зародиш, или като военновременна революционна република.

Има и трета интерпретация. Там, където казва: „Ние сме в силата си и в правото да предлагаме алтернативи на локално ниво и да променяме части от системата национално и глобално. За някои от тях дори няма нужда да си на улицата всекидневно. Просто върши това, в което си добър, с мисълта да помогнеш на другия. Революцията може да бъде дори това, което правим всеки ден“, всъщност Ивайло Динев се доближава до идеята за пряко действие. Пряко действие имаме тогава, когато всекидневно и непрестанно упражняваш натиск и променяш социалните практики, които смяташ за несправедливи. Не чакаш да дойде революцията, за да те освободи, а действаш така, сякаш вече си свободен и действаш така, както би постъпил в един свободен свят, в желанието от теб свят. Изграждаш новото общество в черупката на старото. За това дори не ни е необходима революция, не е необходимо скъсане с обичайната рутина, нито форми като окупацията. И тази интерпретация също присъства в книгата.

Така че за финал поставям на Ивайло Динев, а и на другите участници в окупацията, които се захванат да описват своите версии на събитията, ето този нелек въпрос – кой е пътят на желаната промяна: префигуративната революционна организация или прякото действие?

Оставам с надеждата, че стоим на пътя към изобретяването на един нов език на съпротивата и нови форми на политическо действие.

ВАЛЕНТИНА ГЕОРГИЕВА

Ивайло Динев, „Наш ред е!“, ИК „Изток-Запад“, С., 2014.

¹ Zizek, Slavoj (2011) „Don't Fall in Love with Yourself“, IN: Astra Taylor and Keith Gessen (eds.), Occupy! Scenes from Occupied America, New York: Verso, pp. 67-68.
Видеозапис: <https://www.youtube.com/watch?v=NdyMV1AKHGg> (видян последно на 14 октомври 2014 г.)





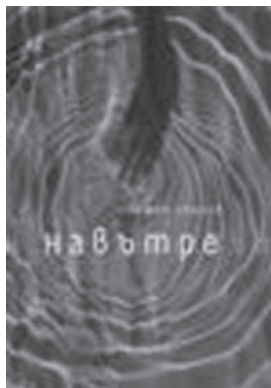
Иван Цанев, „Ранни стихотворения (1960-1967)“, изд. „Кралица Маб“, С., 2014

Непубликувани стихотворения на Иван Цанев - едно от най-знаковите имена в съвременната българска поезия. Изданието съдържа ранните стихотворения на поета, създавани между 1960 и 1967 г. Читателят получава възможността да попадне в лабораторията на авторския поетичен език, да проследи прорастването, извивките и узряването на почерка на един от големите съвременни български поети. Лирическите текстове на Иван Цанев от началото на 60-те години звучат като пълноценна, силна съвременна поезия, а отбелязаните под всяка от тях година е знак за незабравено родоначалие.



Васил Балеv, „Стихотворения“, изд. „Факел“, С., 2014

Васил Балеv се налага като едно от най-обещаващите имена в младата българска поезия. Притежава автономна поетика, която е чувствителна както към българската литературна традиция, така и към съвременната поетическа сцена. Балеv си служи със силни метафорични обрати, удържа композиционна кохерентност, личи овладян изказ и ритъм.



Стефан Иванов, „Навътре“, изд. „Да“, С., 2014

В новата стихосбирка на Стефан Иванов може да уловим един глас – по-аскетичен, обран, познаващ бездните от навлизането навътре. Последвайки го, заедно с фланьорското шляене из града, ще стигнем до онези решителни моменти, които пробиват повърхността на всекидневието. Стихотворенията, епифанични и политически, дават нова перспектива в поетиката на Стефан Иванов.

4

„Пиеса за теб“ текст, режисура и костюми: Ани Васева с Леонид Йовчев и Александър Узунов

„Пиеса за теб“ е красива и грандиозна, така, както са само пиесите на Ани Васева. Несравнимо различна от всичко, което се случва в българския театър, работата ѝ дори не бива да бъде причислявана към него. В процеса на тази работа Ани Васева изработва други форми, други техники, собствени жанрове. А това изисква нов начин на гледане и напълно различен начин на възприемане.

Ще рискувам да кажа, че „Пиеса за теб“ е пиеса за невъзможността – доколкото в специфичния режисьорски стил неговият режисьорски стил е пролука, през която проблясва друг свят със собствена логика. Точката на невъзможността е точка на неразрешимо противоречие – и именно това е, към което се стреми спектакълът. Защото там, където няма решение и възелът е невъзможен за разплитане, там е краят на познатото. Там противоречието ражда собствен смисъл и въвежда собствени правила – и така престава да бъде конфликт. Затова и вместо да го отмята, пиесата го запазва, за да създаде от него нов ред, пълен с интензивността на неразрешимостта. В този нов ред, в този свят на невъзможността, двете страни на противоречието са едновременно валидни. Едновременно вярно е, както че не можеш да се завърнеш в детството, защото миналото е невъзможно, място, което

вече не съществува, така и че може да потънеш в това несъществуващо място, напълно друго в своята невъзможност.

Да избере тази логика за пиесата означава да избере логиката на многозначността и да работи вътре в нея. На тази основа се разгръща целият спектакъл, в абсолютната му огледалност и неразличимост между форма и съдържание. С един и същи замах се казва нещо и се отрицава казаното, заявява се сериозността и се изтрива тя. В един и същи момент става ясно, че миналите светове са невъзможни, но тъкмо тази невъзможност ги прави вечни. А като ги прави вечни, тя неминуемо ги и опространствява – и това сложно отношение между време и пространство е централно за пиесата. Ето защо тук не би могло да става въпрос за някаква си преходност и ако има меланхолия, то тя няма нищо общо с човешкото време. Това е бляскава космическа меланхолия, величаво развлечение – да доведеш до руина, да разбиеш на парчета, да схрускаш комета, да се разтечеш до ядрото на земята. Да си целият космос и да се разпищелиш. Телесността на космическото, неговата вещественост – това е веществеността на самия невъзможен свят. В нея всички неща са взаимнообвързани, в нея може дори да няма граница между нещата. Космогоничното и космическото са се

смесили – по един или друг начин Ани Васева и тук продължава да се занимава с веществата и механизмите, материите и боговете, звездите и титаните, камъните и руините, с най-първите и най-последните сцени. И същевременно, тъкмо защото това, което виждаме, и онова, което чуваме, е целият космос, някакъв тип океанно чувство, става въпрос за един триумф на субективността – което означава пълно господство над смисъла. Пълна власт, но не стабилност, не единичност – парадоксално, това отново е равно на многозначност. Всички значения са възможни, защото няма какво да утвърди значението, няма спрямо какво да се утвърди то. Смисълът се разлива по безкрайността на космоса; твърдите, строги форми на барока се разливат в меки, почти флуидни пихтестости вещества. Космическото започва зрелищно да се клати като желе, като парфе. То едновременно лети и пада с цялата си тежест. В един и същи момент ни се показват и немислимата необятност, и микроскопичните образувания; и преувеличението, и детайлът. По същия начин безкрайността на космоса, безграничността му, неговата разлятоост означават едновременно неговата самота, неговата затвореност в себе си. Той е затворен и заедно с това се разлива.

МОНИКА ВАКАРЕЛОВА

Ани Васева и Леонид Йовчев: абсолютна безрискова реалност

„Пиеса за теб“ е новата авторска постановка на Ани Васева с участието на Леонид Йовчев и Александър Узунов. Премиерата беше на 31.10.2014 г. пред препълнената зала на Френския институт в България, където може да видите пиесата на 5 и 18 декември.

Сякаш е естествено щом човек чуе „Пиеса за теб“, да си каже – „а, пиеса за мен“, така ли? Това значи ли, че този път приканвате публиката да дойде с вас, след като пиесата е „за тях“? Ани Васева: Пиесата е писана за едно много конкретно „теб“ и това вероятно се усеща. Тъй като ние не смятаме, че „целевите групи“ са реално, работещо понятие (всяко обобщаване е принципно погрешно), винаги правим театър, все едно го правим за себе си. И оказва се, така връзката със зрителя е много по-пряка.

По отношение на текста обаче има известна разлика с последните няколко представления. Този път си започнала, без да ползваш основа от чужди текстове.

Ани Васева: Да, действително, в този случай липсва корпус от други текстове преди началото на работата по пиесата и в този смисъл текстът изглежда напълно затворен.

Как тогава става връзката със зрителите?

Леонид Йовчев: По отношение на последния въпрос аз пък смятам, че за пръв път изговарям текст, който е насочен към всеки един поотделно. По принцип, ако няма „четвърта стена“ и си представим, че текстът се изговаря за някой друг, този някой е като едно цяло, маса от хора, а тук не е така. Много ме радва, че тази връзка с отделните хора е осъществена, макар това да не ни е била целта от самото начало. По-скоро се роди в процеса на работа. Със сигурност има подобни експерименти, при които само един човек

гледа целия спектакъл. И тук нещо такова се получи, само че много хора ни гледат „индивидуално“.

Всичко, за което говорите, води до извода, че „Пиеса за теб“ е може би най-личното ви представление.

Дали не вървите наопаки на една статистически често срещана тенденция, при която в началото на кариерата е личното и постепенно мащабите започват да растат?

Ани Васева: Нашият прогрес е регрес. В тази връзка Джонатан Бъроуз казва, че камерното не е етап преди големите спектакли. Има режисьори, които цял живот работят сами или с един-двама души и такива, които от самото начало работят с много хора в големи пространства. И аз не съм сигурна, че има задължителна линейна връзка между двете. Пък и при нас не точно мащабът е от значение – и най-„камерното“ пространство може да се промени чрез интензивност.

Леонид Йовчев: А и няма как иначе, защото в един момент би се стигнало дотам да започнем да правим спектакли по стадионите.

Представленията ви се захранват от абсолютното присъствие на Лео и останалите актьори, което достига ръба на възможното на сцена. Порисковано ли е да се прави театър, зависим от подобни абсолютни присъствия?

Ани Васева: Когато се поеме тоталният риск в самото начало на работата и от режисьор, и от драматург, и от актьори, тогава риск в действителност няма. Когато си готов да опиташи всичко докрай и да се провалиш във всичко, тогава вече няма от какво да се плашиш и всичко е възможно. Аз лично смятам за голям късмет и чест да работя с хората, с които работя, именно поради тази причина – когато всички имаме доверието,



че хората до нас поставят работата ни над всякакви гребни лични интереси, капризи, суета, тогава лудостта и рефлексията са едно и също. Става възможна фината, сложна работа на множество пластове, в която се раждат най-разюзданите чудовища.

В тази работна етика къде изскача импровизацията?

Ани Васева: Този въпрос е свързан с проблема за свободата, който, разбира се, далеч надскача частния случай на театъра. Ако свободата се приема като нещо, което си е там и няма нужда от никакви усилия, за да я получиш, то никаква свобода не е възможна. Дисциплината, ясните граници на работните отношения и отново – пълното доверие в отдадеността на другия, дават възможност за абсолютна свобода. Тогава фантазията може да



бъде оставена на всичките си прищевки и изстъпления, тогава на сцената стават чудеса. За мен най-важното е с какви хора работя. Да са интелигентни, пълни с желание за работа и малко луди – това е минимумът и максимумът, необходим за начало на репетициите. В „Пиеса за умирање“ два месеца фантазираме, дивяхме, викахме, търкаляхме се, като постепенно се натрупа такава енергия и толкова образи, захранени от текста и от въображението на всички участващи, че самото представление беше окончателно построено в последните десет гена – с цялата сложност на структурата си и на отделните си елементи.

Когато ви разпитват по интервюта, Ани обича да намесва мистериата. Кога и как се появява тя в работата ви?

Ани Васева: Ние сме си мистериозни. Не обичаме да разкриваме нито „сюжета“, нито „ролите“.

Леонид Йовчев: То си е направо обидно – да няма история, да не искаме да кажем нищо и да няма роли.

Ани Васева: В действителност и истории, и роли, и казване на неща при нас има много. Ако всичко обаче трябва да се сведе до перипетиите на сюжета, до характеристиките на персонажите, защо тогава изобщо да се правят произведения, в които има сложност? Така единствено се губят неща, и то важни. Ако преразкажем по „действиата“, сюжетно, живота на Байрон, ще се окаже, че разказваме „Здрач“ или някоя друга боза. Сложността не значи интелектуалничене, снобизъм, а значи да удържиш изискванията на творбата – да не подценяваш зрителя/читателя/слушателя и да смяташ, че ако не му поднесеш нещо съвкупно, лесносмилаемо, нещо „поп“, ще останеш неразбран. Ако те води реален интерес към материята, с която работиш, можеш да направиш спектакъл и от телефонния указател, както твърди Мейерхолд. Иначе сметките на гребно и компромисите си личат винаги, а на сцената още повече – там всичко лъсва.

Леонид Йовчев: Това ми напомня на физиците. При тях най-отдолу има наблюдения, над наблюденията са закономерностите, над закономерностите – законите, а най-отгоре – принципите. Ако си хванал законите и ги обясняваш нагору по веригата, то впоследствие може да ги замениш с напълно различни. Така че физиците отдавна са разбрали, че е важно да хванеш принципа на принципа, за да може да работиш без проблем. И да не се налага да се обяснява кое е хубав и кое е лош театър, като се свежда критиката до познати неща.

Като стана дума за присъствието на Лео, обикновено сме свикнали да си представяме вживяването на сцена като пълно съответствие с персонажа и влизане под кожата му. Но как се получава вживяване в пиеса без персонажи?

Леонид Йовчев: Все пак има някакъв свят, свързан с текста и разбран чрез работата с режисьора и драматурга. Светът ще съществува и без теб и от теб зависи дали ще влезеш в него или не. Може и да си мислиш, че си влязъл, но да не си, за което също е много важна намесата на режисьора. Затова въпросното вживяване е продукт на дълъг и контролиран процес. **Ани Васева:** В „Пиеса за теб“ свободата беше постигната след повторение до откат по време на репетициите. Когато текстът е овладян идеално, тогава можеш да започнеш фината работа. Да се търсят най-крехките и най-резките обрати, подхлъзвания, преобръщания. Да се търси присъствието на сцената отвъд конфликта, актьорът да бъде и „себе си“, и всички образи, които носи текстът, едновременно, да се открие интензивността отвъд силата, границата между импозитата и експлозията. **Леонид Йовчев:** То е като свиренето на пиано. Ако не си загрял, пак ще изсвириш гадена пиеса, но по някакъв начин усещането няма да е същото. Пръстите не ти пречат, ако ти сам не си пречиш.

Значи повторението до откат създава условия да се отключват още неща на сцена?

Леонид Йовчев: Да. Би могъл да имаш врати, които да се отворят, преди да си овладял технически текста, но достигането до този момент е много по-безболезнено и приятно, ако си овладял технически текста. Иначе се бориш само за да стигнеш до края. А принцип за това какво и кога се отключва няма, защото ситуацията на сцена са твърде разнообразни. Понякога имаш нужда от добра реакция на партньора, понякога – да мислиш бързо, понякога може и просто да наблюдаваш, но това отново е въпрос на умение.

Боян Манчев нарича театъра ви рефлексивен. Вие бихте ли ползвали подобна дума и ако да, как рефлексивното се предпазва да не си досади само на себе си?

Ани Васева: Не искаме да се занимаваме с рефлексия в смисъла на самоцелни интелектуални претенции и гримаси, но да, в театралната си работа мислим това, което правим. В този смисъл той е рефлексивен. Работим с идеи и образи, тоест със субекти, а не с персонажи и истории, тоест репрезентации. Предполагам, че Боян е имал предвид също така, че когато се взимат различни изходни текстове, както е при

„Франкенщайн“ или „Пиеса за умирање“, то вътре в системата от рефлексии се създава един нов свят. А може би е искал да каже, че този свят е самодостатъчен и каквото става в него, остава там, в система от отражения, и в това е неговата действителна сила. Във всеки случай и двете твърдения са верни. Неизбежно е, че винаги започваме със свят, който е абсолютна реалност и той не се поставя под въпрос. Затова сме забранили на актьорите въпроси като „какво правя?“ и сме заявили – има един свят някъде там и каквото ще се прави, ще се прави в него. Така че в крайна сметка може би сме ужасно нерефлексивни.

А колко е важно да отстоявате правото на съществуване на „маргинални“, да ги наречем, форми или ви липсва всякаква амбиция да правите подобни декларации чрез работата си?

Ани Васева: Ще ми се да се поласкаем и да кажа, че не правим никакви декларации, но не съм сигурна, че е така, защото все пак сме дърдорковци.

Леонид Йовчев: Важното е, че има представления, играем ги. Останалото са глупости. Както казва Флорънс Дженкинс, която е известна като най-лошата оперна певица: „Критиците ми казват, че аз не мога да пея, но не могат да ми кажат, че не съм пяла“.

Ани Васева: Ние търсим критическата рефлексия и диалог с хора, които уважаваме и чиито мисли и реакции са много ценни за нас. Това е един отделен, напълно легитимен живот на представленията ни. Но не се смятаме за маргинални. Маргинали сме в живота. В театъра сме класици.

В тази връзка гастролът на „Всичкоядецът“ в Германия научи ли те на нещо ново?

Ани Васева: Не е особено ново, но няма нищо лошо да имаш добри технически условия. Ние сме свикнали, че и в канализацията да ни пуснат, и там ще играем, но когато имаш добри условия, е приятно, защото можеш да качваш нивото оттам нататък и да не се занимаваш повече с пречещите обстоятелства, ами с реалната работа. Друг е въпросът, че липсата на условия досега се е оказвала също голям мотор. Студът, шумът, твърдият под са били начало, а не край.

А как си представяте пространството за театър, което вие да изберете, а не да ви „пуснат“ в него?

Ани Васева: Всъщност на нас ни трябва много малко. Главното условие е да разполагаме 24 часа в денонощието с мястото. В „Сфумато“, където се играят много от представленията ни и където репетираме и сега, се чувстваме чудесно. Въпросът е как се чувстват театрите в съвременната ситуация, но това е тема за друг разговор. Всъщност идеалното място за правене на театър е театралната сграда, тя е измислена и конструирана за това. Ние сме изверги и театър можем да правим навсякъде, но това е нашият частен случай и трябва да е изключение, а не правило. Френският институт ни предостави съвършени условия за работа и дължим огромна благодарност на директора му Гийом Робер, както и на целия екип, които ни оставиха да издевателстваме свободно над себе си.

Разговора води АНАСТАС ПУНЕВ



Дьорг Петри, „Ивицата, от слънцето огряна“, изд. „Ерго“, С., 2014, прев. Мартин Христов

Впечатляващо издание на поезията на Дьорг Петри. Преводачът Мартин Христов е позволил достъп до един уникален и безкомпромисен художествен свят. Поезия без патос и идеализъм, обезкуражаващо откровена в любовните си теми, сурова и способна да изказва истината. Книгата излиза с илюстрациите на Александър Байтошев.



Божана Апостолова, „Малката голяма Божана и дяволчето Тук“, Пловдив: „Жанет 45“, 2014

Това е шестата книжка от поредицата с истории, разказани от Малката Божана и баба ѝ. Тук Малката Божана вече не е толкова малка, започва да пита все по-сложни въпроси, но неуморимата ѝ страст да слуша и да измисля истории, да прави дяволи и бели, да се потапя в нови приключения не е пресъхнала. От Елин Пелин и „Ян Библия“ срещата с дяволчето е обикната тема в детската литература. Да видим какви пакости ще ни предложи дяволчето Тук!



Росен Карамфилов, „Колене“, ИК „Жанет-45“, П., 2014

Романът на Росен Карамфилов е експресивен и силно автобиографичен разказ за трагедията и безсилието пред смъртта в семейството. Използвани са докрай пластичността на жанра и възможността за експериментиране, за да се придаде нахлуването на фиктивното в реалното. Повдигнати са тежки въпроси, които нямат решение, значенията на света започват да се множат безкрайно.

Апокалипсисът като фантазъм на тоталното жертвено обновяване (окончателен катарзис) в поемата „Септември“ на Гео Милев

Марияна Бийелич

Продължава от бр. 36

Основната разлика между смъртта на поп Андрей и тази на Христос е тази, че смъртта на поп Андрей е хиперболично активна, без следа от съкрушение, още по-малко от съчувствие спрямо собствените убийци: поетът се бори до последно, непосредствено преди смъртта си той изстрелва последен топовен изстрел към църквата с призива, който според Коларов „жигоса противника със слово, преди да стисне завинаги „език между зъбите“⁴¹: „Смърт на Сатаната! / извика/ побеснял и велик - / и обръна назад/ своя топ:/ последната/ граната/ изпрати/ право там/ - в божия храм/ дето бе пъл литургия, ектения...“⁴² Следователно сцената на смъртта на поп Андрей също съдържа амбивалентно отношение спрямо евангелския модел.

Коларов използва твърде мекия израз „жигоса“ за езиковия акт на свещеника, който направо прокланя Църквата, отъждествявайки я със Сатаната. Мотивът за изстрелването на топовния удар в църквата с призива „Смърт на Сатаната!“ има значителна роля в процеса на деконструиране на митологемите или идеологемите на Бога, за да прехвърли ролята му на народа (или на самия автор). Тук физическият акт на стрелянето в сградата се отъждествява със символичния акт на деконструиране на идеологията, в двата случая на Църквата. Но и това не е всичко, самият акт на унищожаване се съпровожда от перформативния израз, с който Бог (респективно идеологията, която той представява) дословно се отъждествява със Сатаната, разбират като основен механизъм на репресивната система или на структурното насилие, против което е насочен революционният патос на Милев. Както отбелязва Коларов³, описаната сцена е паралелна на заключителната сцена, в която колективният образ на народа отправя изстрел в небето с повторения призив: „ДОЛУ БОГ!“⁴⁴. Образът на Бога първо се сатанизира чрез атрибуция – чрез приписване на сатанистични характеристики, за да се отъждествят окончателно чрез номинатива. Образът на свещеника, който стреля в църквата с „на гърдите Христовия кръст“ с призива „Смърт на Сатаната!“⁴⁵, представлява именно разцепен в самата същност на християнската мисъл (тук схващана и като идеология), където се отделя, от една страна, символът на Църквата като институция и в края на поемата символът на Бог-Отец като олицетворение на репресивния Закон, респективно на структурното насилие, от хуманизиращия символ на Христос и кръста, от друга страна, които остават свързани с основните християнски хуманистични ценности – с грижата за потиснатите, респективно онези, които се смятат за жертви на структурното насилие на репресивната система. В описаната сцена самото тяло на мъченика се отъждествява със символа, съответно на едно ниво реално (тялото на мъченика) то се превръща в символично. Това е интересен паралелизъм с тезата на Жирар, особено в интерпретацията на Маккена, за жертвения произход на символната система, където също така тялото на жертвата става първия обект на неинстинктивно внимание, матрица за произвеждане на разлика, а с това и на символната система, накратко – място, където реалното насилие се превръща в символичен знак.

Самата сцена със смъртта на поп Андрей актуализира мита за юначеството, за който казахме, че в произведението е пародийно преобрънат и отречен. В описания по-горе пародийен цитатен колаж жестоката критика на героичния мит е употребена за разобличаване на насилието, което стои в основите му. Това насилие е насочено към другия, което в края съдбоносно се връща към насилника. Грехът на насилието е наказан с насилствена смърт, акт, в който се вижда някаква форма на земна справедливост, паралелна на онази, която носи сакрализиращият гняв на народа, тук като носител на справедливостта откъдето относно се явява знебът: „Но Ахил ще загине под гняв и проклетия./ - И загина/ падна в позорно падение:/ на убиеца вярна отплата“⁴⁶. Смъртта на поп Андрей се осмисля по съвсем различен начин. Първо, той е стилизиран като мъченик, смъртта му е осъществена като саможертва – алтруистичен акт, чрез който собственият живот се дава за другите. Както казахме, през този метод концептуализирането на смъртта на поп Андрей се приближава до прототипа на жертвената смърт на Христос, която разкрива демоничния характер на насилието, което го погубва, излагайки го на явно осъждане. Смъртта му не е като тази на Ахил „на убиеца вярна отплата“, а точно обратното. От друга страна, образът на поп Андрей го голяма степен се доближава до титаничния Прометеев герой, в романтичната версия на този мит, където силният бунтовник не се предава в бунта си дори когато телесно е напълно възпрепятстван от страна на по-силните си противници, докато и самият бунт се осмисля романтически революционно – като бунт срещу репресивната власт за благоденствие на човечеството. Романтичният бунт срещу титаничния Бог се асоциира донякъде и с романтизираното разбиране на бунта на Луцифер – както ще видим в редицата инверсии, които поемата „Септември“ отприщва, Бог

и демоничният бунтовник заменят местата си, така че десакрализиращият бог е провъзгласен за Сатана, а разбунтуваният се човек (съответно пророческият водач на бунта, който се крие зад митологизирания народ) заема Божието място на сакрална основа на Правдата. Деконструкцията и реконструкцията на героичния мит съвпадат с деконструкцията и обновяването на модела на сакралното насилие, чрез което според Жирар се трансцендира основата на реда, чиято роля е отнета на Бог, за да се даде на народа, а титаничният образ на поп Андрей възприема ролята на медиатор. Класическите герои, разобличени като жестоки убийци с душата „диви и груба“ и платени от тираничните владетели, заменят прометеевските борци „за правда и светлина“, които доказват „изправността“ си чрез готовността си за мъченичество (следователно с „доказателствения метод“⁴, който Ницше деконструира в своя „Антихрист“ и който Жирар актуализира по нов начин в своята полемика с тезите на Ницше).

IV. Символът на бога, въпросът за авторитета и авторитарността

По подобен начин, по който се осъществява преобразяването на героичния мит, Елка Димитрова описва и трансформациите, които в поемата засягат символа на бога. На бога е отказан статутът на основополагащ морален арбитър и както специално подчертава Димитрова – положението на главен и неоспорим авторитет, за да се пренесе тази функция върху народа, за да се пренесе този мит функцията върху народа, за да се пренесе мнението се крие самият „авторитарен автор“, „поет демур“⁷, който заема мястото на Бог, съответно „всепоглъщащо Аз-Ние, което се идентифицира с масата, но никога не се изравнява с нея“⁷. Димитрова прави заключението, че в поемата се „проблематизират авторитетите, но не и авторитарността като такава“⁸. Лирическият субект, който според Димитрова може да се отъждестви с експресионистичния мит за свръхмоцния автор – творец на новия свят, принизява всички съществуващи авторитети, за да заеме сам тяхното място, чрез което всъщност още веднъж повтаря тавтологията на Закона, който критикува.

Бих приела оценката на Димитрова само при някои условия. Въпросът е доколко заемането на позицията на авторитета от страна на митологизирания народ и поета индивид носи демократичен потенциал и доколко авторитарен (според мен той съдържа елементи и на едното, и на другото, а самата граница е много тънка, съответно противоположността подлежи на тълкуване). Валери Стефанов е по-склонен към другата опция, според него поемата свидетелства, че „дори в сърцевината на Закона шансът и надеждата не умират. Екзистенциалният шанс на човека е да се съмнява и да подлага на проверка метафорите, с които го приковават, умешават и наказват“⁹. Донякъде иронично, на мястото на „предадената вяра“, сега като „надежда“ или „екзистенциална възможност“, която не умира дори „в сърцето на Закона“, идва съмнението, или като последна пречка пред нихилизма и тоталния релативизъм се появява парадоксалната вяра в съмнението. Така оценката на Стефанов продължава редицата преобръщания, зададени в поемата – след противоположността на вертикалната обществена йерархия, след сатанизирането на Бог, след хвърлянето му в пропастта и човешкия скок в небето, след превръщането на септември в май, вярата като основа на конструктивната човешка активност е заменена от конструктивното съмнение, с което човек се противопоставя на всички фалшиви богове, идол и идеологии. Следователно това би било донякъде деконструктивно заключение, според което в центъра на режима на мястото на убийца Бог (което Милев в края на поемата дословно осъществява), се поставя отсъствието или основата без същност, защото е обявена с липсата. В преобръщания децентрализиран свят в кризата на мястото на вярата идва съмнението, а на мястото на отсъстващия Бог – жертвата. По такъв начин в сърцевината на режима като краен референт, който всъщност е символ на отсъствието, точка на конвергенция на всички стремежи, която като ефект на желанието е допълнително произведена, в произведението „Насилие и разлика“ Андрю Маккена¹⁰ полага жертвата, свързвайки жертвения модел на Жирар с деконструкцията на Деридо. Също така по модела на Жирар, позитивната ценност и истината и в тази интерпретация на поемата на Гео Милев се идентифицират с разкриването на основополагащите лъжи и на насилието, въз основа на което е установен режимът, респективно на разкриването на жертвения механизъм. Всъщност не бих казала, че Милев стига докрай в деконструкцията си, както казахме, деконструкцията е похват, който предхожда реконструкцията.

Бих сравнила този проблематичен момент на дефинирането на авторитета и отношението на индивида спрямо авторитета с поезията на Христос Ботев. Досега двамата автори са сравнявани в полето на обработката на темата за героичната смърт. Всъщност съществува паралел и в начина на позициониране на гласа на автора, който в стиховете на Ботев с тематизирането на социалната критика също разобличава всички авторитети на тогавашното българско общество (свещеник, учител, журналист, както и самия Бог), именно за да заеме сам позицията на застъпник на онези, които сами не могат да артикулират собствените си желания (защото им липсва политическо – национално и/или класово съзнание) – най-бедните. В този контекст е особено интересно стихотворението „Моята молитва“, в което лирическият

субект на Ботев отхвърля бога на официалната религия „комуто свеци паялт/ православните скотове“¹¹, и който е отъждествен със самата демонизирана власт, персонализирана в символа на Бог, „помазал царе, папи, патриарси“¹². Паралелно с оспорването на бога на властващия поряък Ботев афирмира алтернативно божество, което поставя точно в „сърцето си и душата“¹³, т.е. с което се отъждествява в рамките на собствения схванат месниански революционен проект. А именно, лирическият субект на Ботев се обръща към „истинския бог“ в собствените си сърце и душа тъкмо за да му даде сила за политическа борба „с душманите на народа“. По същия начин можем да схванем и богоубийството при Гео Милев и замяната на Бог със сакрализиращия колектив, за който се крие самият автор.

Заедно с описания монотеистичен Бог лирическият субект призовава към отговорност и събирателния символ на всички демонизирани божества, осъществен под форма на гротесков пантеон, който в контекста на описаното цитатно-пародийно отношение с античната традиция, особено с героичния мит, представлява пародийна версия на олимпийските богове, които управляват кървавата и греховна човешка история, респективно онези, които причиняват миметично насилие по формата на описаната безкрайна поредица от мъщеници: „Докога, докога?! Вседержителю Зевсе/ Юпитере/ Архурамазда/ Индра/ Том/ Ра/ Йехова/ Саваом“¹³. Боговете са десакрализиращи, принизени, разобличени като демонични същества, винаги жагни за човешка кръв и страдание, сили, които в ненаситния си демоничен копнеж за жертва управляват именно подобна кървава и греховна човешка история, докато техните „любимци“ – героите, сведени до обикновени садистични убийци, са заслени от демоничния стремеж към властта. Демоничността на подобни богове се подсилва от подчертаването на своеобразния самоцелен стремеж към насилие и страдание, с което тези същества функционират именно като инверсия на християнското разбиране на Бог като същество, което краси самоцелната любов: „Безменна прищявка, игра и забава/ на боговете./ Вековечен развет на божествена стръв./ Всяка смърт е за тях развлечение./ Всеки вопъл шег./ Смърт, убийство и кръв!“¹⁴

В самия край на произведението колективният образ на народа (или неименуваният автор) призовава към поемане на отговорност събирателния символ на всички богове. Следователно, както вече е отбелязано¹⁵, тук попадаме на картината на „обръщания апокалипсис“ и същевременно инверсия на античния модел *deus ex machina*, в който хората съдят бога (или боговете) и го хвърлят в пропасть. Тук символът на бога е директно и експлицитно свързан с характеристиките на безкрайното свещено жертвено насилие като онази демонична сила, която управлява кървавата и греховна човешка история и е свързана с борбата за власт и функционирането на самата репресивна власт. В пародийната версия на апокалипсиса хората се спасяват вместо с хвърлянето на Сатаната в бездната с хвърлянето на бога, тук вече в напълно демонизиран вариант. Хвърлянето на Сатаната в пропастта и спасяването на света така се осъществява като сваляне на бога, свързан със сатанизираната идеология и морбидния Закон, на който тя почива, което всъщност представлява оспорването на легитимитета на демонизиращия поряък.

Произведението завършва с магическо заклинание, езиков акт, чрез който поетът пророк в експресионистична екстатична оптимална проекция предвещава крайното освобождение на човека от всякакъв вид репресия, от всички културни формативни сили и вечното движение на човечеството „нагоре“, същевременно предвещавайки магическото преобразяване на времето – превръщането на „септември в май“¹⁶. Паралелна на времевата инверсия е и пространствената инверсия, осъществена чрез картината на спускането на рая на земята, с която още веднъж се потвърждава тезата за земния характер на есхатологичната визия на Милев. Следователно на митичния езиков акт на заклинанието съответства и инверсията на пространствените и времевите отношения, чрез които се осъществява митичното жертвено прераждане на света. Визията на Милев представлява в същото време и идеологически и контраидеологически акт, чрез който, както твърди и Стефанов¹⁷, се отхвърля всяка откъданост, която налага пренебрегване на земното човешко благополучие, с което съответно се спасява идеалът на борбата за земно благополучие.

За разлика от Жирар Милев не изважда юдеохристиянския бог Йехова от редицата демонични откъсвателни богове, които представляват персонализация на миметичното насилие. Причина за това е, че Милев разглежда божествата преди всичко в тяхната връзка със земните „върховенства и власти“ именно чрез олицетворяването на Сатаната по мнението на Жирар. Цялата поема представлява критика на използването на трансценденцията от страна на властимащите с цел маскиране на земното насилие и беда, респективно с цел изпразване и омаоловажаване на земното.

V. Заключение

Поемата „Септември“ осмисля революцията именно според етимологичното значение на думата – като поредица от обрати, респективно като абсолютно преобръщане на обществената йерархия чрез сваляне на нейния основен авторитет в образа на демонизиращия Бог-Сатана и неговото хвърляне в пропастта, спускането на рая на земята, митичното превръщане на

Поетическото пространство на мансардата: „нашето велико и последно времетраене“

Понеже знам че времето е време винаги
И мястото е винаги и само място
И което е реално е реално само в едно време
И на едно място

Елиът, „Пепелната сряда“

Имах случайна среща с особен вид „мансардна поезия“, сякаш „архитектурно обособена“, както я нарече Иван Теофилов. „Ние според мансардата“ е книгата, с която Иван Ланджев дава израз на поетическото в неговата метаморфоза от субективност към интересубективност, като своевременно очертава онази едга доловима периферия на душевността, обособена контекстуално от „координатната система“ на време-и-пространство, която „ни разказва този свят/ по-често от метафората“. Феноменът „поезия“ е изключително труден за дефиниране.

Всеки опит за *конструиране* на материята и формата на това явление би бил преследван на онези ефирни висотности, чиято цялост е по-скоро интуитивно постижима, отколкото понятиен изразима. „Ние според мансардата“ обаче ни предлага една новаторска гледна точка: *о-пределяне* на поезията, с която се запознаваме тук, чрез поставянето ѝ в обособен „декор“, полагащето ѝ на „театрална сцена“. Мансардата. Защо това е от толкова голямо значение? Защото всяка строфа от поезията на Иван Ланджев е обвързана с онова своеобразно единство на време и пространство – хронотопът, задаващ контекстуалност и отправна точка за всяка интерпретация.

Пространството като категория бива мислено със своята статичност. То е *наличното*, даденото, неподлежащото на промяна. Но именно тази идея за пространното битие, застинала в покой и инертност, бива надградена в поезията на Ланджев. Тук „стените се вторачват във ръцете“, „гълците в стаята отказват да са ти приятели“, а субектът дори приема образа на „материалното и окончателното в стаята“. Декорът не е просто декор, обстойност, задаващо предели и налагащо обособеност, не е фон, който запълва кадъра, но остава незабелязан заради актьорската игра, не е изпуснатата в диалога подробност, чиято роля единствено се поддържа, без реално да се експлицира. Той е „душевно огледало“, чрез което бива предвкушвана представата за своеобразна *неразличеност* на субект-обектно. Сякаш моето *аз* съм не би могло да бъде мислено само по себе си, не би могло да бъде отделено от едно „тук“, от стаята, от „среднощните предмети“, защото *аз* съм сред тях, с тях, *аз* съм *о-пределин* чрез тях и не е ясно дали съм център или периферия, дали аз ги правя, дали съзнанието ми им приписва битие, или те конструират мен – т.е. определят моето място в универсума. Така в поезията на Ланджев се появява една интересна линия, която свързва субекта и обектите, оставяйки отворен въпроса дали всъщност субектът одухотворява обектите, или те определяват него, дали интересът оживява заради мен, или аз застигам с него, сподавен в статичното, в обхвата на онова *тук*.

Поетическото пространство на мансардата обаче задава и друг особено важен аспект на субективното, а именно субективна перспектива. Ето как мансардата придобива двояк смисъл: от една страна, тя е пространство в мен, *стая*, от която ще извадя всичките си неуспешни опити, глаголите, които стигат „да узнаеш плановете, чекмеджетата, срама ми“, ръждясалото ми „налично“; от друга страна, тя е *сцената* за моите монолози, за „празнични брътвежи“, за „съвременна поезия“.

Но ключовият момент в тълкуването на мансардата като гледна точка всъщност се състои в нещо друго – идеята за интересубективност. В самото заглавие на книгата е заложено, че това сме всички *ние* според мансардата и това е движението от субективност към интересубективност, така присъщо впрочем на естетическите съждения. Излизането извън субективното е онзи лайтмотив, който създава усещането за *съ-битие*, за цялост, достигната чрез всеобхватното, което обаче се изразява не в *тоталност*, доколкото тя предполага струпване и неразличеност, в която се губи индивидът, а по-скоро своеобразна *безкрайност*, характерна за интересубективността от метафизическо гледище. Ето защо авторът твърди следното: „Позрешио е да се нарече *път*, ако не стига ближен“. Тук отново бихме могли да интерпретираме мансардата като поетическо пространство в два смисъла – като *непосредствена* за всеки от нас, ако се базират на идеята за субективното, и като *отосредяваща* („само две възможни точки под скосения прозорец/ и единствената права между нас си ти“), доколкото анализираме статуквото на интересубективността.

Другата категория, заложена в разбирането на мансардата като хронотоп, е тази за времето: „времето съдвга пространството“ казва авторът, жонглирайки

с тези реалии. „Апартаментът стана/ съвършената представа/ за безкрайност./ Огромната осмица легна върху нас./ Туловището ѝ размаза краткостта ни/ и започна да ни влачи.“

Анализирайки категорията „време“, трябва да се спрем на няколко основни аспекта. На първо място, времето е *ставане* – израз на онази диалектика, която задава един безкраен процес. В този безкраен процес обаче е налице повторимост: „Обратите са винаги едни и същи...“ И тази повторимост създава онова типично за хоризонта усещане – движението, което е на път да достигне своята цел, но тя все се измества, оспорвайки способностите на човека, разхождайки се по граничното, играйки с трансценденталното. „Пътувахме с месеци./ ако не преставаше да бъде/ крайт на абвуст“.

Може би именно повторението е това, което кара субекта да иска да избързва, сякаш се състезава с времето, сякаш се опитва да избяга от него, от рамката, която задава, от контекста, който налага, от идването на сутринта, „неизбежна като сметка в пощенската ти кутия“: „Зверовите ще се откажат да ни гонят./ ако не побързаме./ Пейзажът ще спре да ни се присмива./ ако не побързаме./ Някой ще изглади несъответствията. Музиката/ ще съвпадне с картината – ако не побързаме“. И вероятно победата на субекта над безмилостната повторимост на времето е осъществена тогава, когато светът изгуби „два часа от историята си“ или когато частта „се колебае да удари“.

Друга възбуваща характеристика за времето особеност е отношението към вечността. Последната може да бъде разглеждана като „събраност“ на всички времена и в този смисъл тя по-скоро се доближава до пространството, доколкото тоталността ѝ всъщност е вид *безвремие*, а отпък и едно *бъдене*, по-близко до непроменливата застъпалост, отколкото до неуловимото *ставане*.

„Вечността живее долу/ и е нищо повече от възрастна съседка./ Историята и световните обрати са значими/ колкото изкашлянето ѝ. Нима ще се сравни/ каквото и да е със нашето велико и последно/ времетраене?“ Неминуемо трябва да отбележим факта, че със стихотворението „Ние според мансардата“ Ланджев обрисова такава ценностна йерархия, която поставя времето в по-висок порядък от вечното. Защото времето всъщност е значимото за мансардата като хронотоп – това е „нашето велико и последно/ времетраене“, положено тук, „в стаята“.

Времето в поезията на Ланджев може да бъде разглеждано и от още една перспектива – онази, която отговаря на чистата прагматика на съществуването ни. То участва в опитите за датировка – „но пък поне успяхме/ да определим периода./ то е отдавна./ Приблизително/ от теб насам“. То определя протичането на ежедневието: „с днес ще се разминем в толкова и толкова/ приели точността на местните“. Но не прагматичното е това, което взема предвид. Времето и неговите идеалистически аспекти е онова, което придава на поезията на Иван Ланджев ефирност и безплътност на образите в художествения изглед на естетическото.

Когато Бенямин говори за ценността на художественото произведение, той намесва понятието *аура* – „неповторимо възникване на някаква отдалеченост, колкото и близко да е обектът“¹. Аура така е неразривно свързана с хронотопа – тя сякаш пресъздава „допира“ на пространството и „вкус“ на времето. В такъв случай бихме могли да кажем, че поезията на Ланджев носи своята *аура*, чрез която читателят долавя онези стаени, дълбоки и лични пориви, които времето ражда и обособява, онези „репетирани спонтанни“ жестове, възжените мостове, паравани, които не само разделят пространството, но и накръсват времето, и гълб, който „изглежда не е идвал никога“, открили своята обител в поетическото пространство на мансардата. Благодарение на тази *аура* сме „нащрек за най-естествените шум./ когато/ тънката износена игла надраска/ хубавата част от плочата“. И така се потапяме в онзи свят на поетическото, който Иван Ланджев конструира през време и пространство – с добавяне на моменти и надградване на слоеве; свят, който е едновременно близък със своята интересубективност и отдалечен с аура си. И именно „архитектурната обсебеност“ на тази поезия ни кара да се съгласим със следните думи: „Илюзията се възбужда от последния/ етаж и панорамата, не от небето“.

ЕМАНУЕЛА ЯНЕВА

Иван Ланджев, „Ние според мансардата“, ИК „Жанет 45“, Пловдив, 2014

¹ Валтер Бенямин, „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“, LiterNet, 2006.

септември в май и експресионистичния скок в небето, съответно оптималната проекция, чрез която бъдещето се представя като вечно движение на човечеството нагоре. Утопичният край на поемата подчертава отъждествяването на Закона (след смъртта на Бог) със стремежа на колективния сакрализиран народ, съответно с революционния копнеж на самия поет пророк, който проектира своето желание на народа или се отъждествява с него, докато аспектите на оптималната проекция представят картината на избавлението – не като крайно достизане на есхатона, а като вечна пролиферация на желанието за нейното отлагане в бъдещето, като осъществяване на динамичната идея за вечен напредък – вечното „движение нагоре“.

Въпреки че поемата на Гео Милев съдържа интуитивни идеи за механизмите на тоталитаризма, които управляват революционните събития, артикулирани в труда на Слотердайк „Гняв и време“, все пак етическият ѝ патос върви в съвсем друга посока. Макар че в произведението ясно се открива, а и многократно се подчертава, че двигател на революционните действия е ressentimentът, съответно отмъщението – „вековната злоба на роба“, която открито търси отмъщение, това не е причина подобно действие да се отхвърли (както го прави Слотердайк), а напротив на патоса на Слотердайк, представата на Милев за отмъстителния характер на революционния стремеж е съпътствана от силен морален ангажимент на противоположната посока, който налага императива на революционното действие. Разликата между становищата на тези двама автори се основава на разликата между техния жертвен патос – докато перспективата на Милев, обусловена от бруталната непосредствена среща с жертвите на следреволюционния погром, и заради което този автор, както и много други български интелектуалци, се оказва задължен пред жертвите, на което страдание става пряк свидетел, перспективата на Слотердайк от времето след края на Студената война обуславя неговото осъждане на революционното действие заради насилията и страданията, причинени от революцията. Докато Милев свидетелства за контрареволюционното насилие и се чувства задължен спрямо жертвите на това действие, Слотердайк от перспективата на времето след Студената война, концентрирана върху ситуацията в бившия СССР, се насочва към жертвите на комунистическия режим. Също така непосредствената перспектива на Слотердайк, за разлика от авангардната (до)революционна, каквато се осмисля при Милев, налага песимизма по отношение на възможностите за спасение чрез революционни действия, докато, от друга страна, Милев, както и други септемврийски автори, е бил накаран да търси решение на тоталната криза, в която се намира обществото, част от което е бил, макар и под формата на имагинерни утопично-оптимални проекции. Въпреки тази разлика, или именно заради нея, можем да заключим, че и двамата автори гледат възгледите си на етически императив за грижата за жертвите, респективно за прекъсването на жертвеното, което потвърждава тезата на Жирар за жертвата като единствен още жив абсолютен, етически обуславящ и самата желателност на истината, която винаги се измерва спрямо жертвата.

¹ Коларов, 1999, с. 145.

² Милев, 2002, с. 60.

³ Коларов, 1999, с. 155.

⁴ Милев, 2002, с. 68.

⁵ Пак там, с. 60.

⁶ Пак там, с. 66-67.

⁷ Димитрова, Е. Митологичното и историчното в поемата на Гео Милев „Септември“ // *Българската литература – фигури на четенето*. Издателство Фигура. София, 2000, с. 192.

⁸ Пак там, с. 193.

⁹ Стефанов, 2004, с. 245-246, курсив на автора.

¹⁰ Виж 6: Мскена, 1992.

¹¹ Ботева, Хр. Поезия и публицистика. Малка научна библиотека. Велико Търново, 2000, с. 34.

¹² Пак там

¹³ Милев, 2002, с. 67.

¹⁴ Пак там

¹⁵ Коларов, 1999, Димитрова, 2000

¹⁶ За архаично-магическата употреба на езика в заключителната картина пише Димитрова, 2000, с. 189.

¹⁷ Стефанов, 2004, с. 238-239.

Една от основните цели на настоящия текст е да покаже, че документът често е във фокуса на театралната драматургия, но ракурсите и подгодите към него се променят в забвисимост от официалната или доминираща идеология на времето и протичащите духовни, социални и политически процеси. Заг същността на понятието „документален“, така както го разбираме днес, има дълъг процес, който несъмнено е свързан с развитието на културата и художествените практики. Днес, когато мислим или говорим за произведение, базирано върху документален материал, автоматично се съгласяваме с духа на неговата истинност, изнорирайки основната черта на изкуството – да измисля и въобразява светове, да разкрие „скривената тайна и да представи реалност, отиваща отвъд непосредствено видимото и преживяването“¹. Ако проследим етимологичните корени на означението „документ“ ще видим, че в тях се съдържа по-скоро идеята за преднамерено създаване на свят, отколкото за обективно регистриране на фактите - досега (лат.) означава „обучавам“, „посоचвам“ и documentum (лат.) наред със значението „доказателство“ или „свидетелство“ също така означава и „предупреждение“ или „указание“. В „Писането на историята“ Мишел дьо Серто изказва сходна позиция и описва историографията като процес, изграждащ логическа последователност чрез перманентни действия на подбор и отхвърляне, вземайки „социални продукции“, т.е. предмети или парчета текстове от ежедневието, превръщайки ги в „символни обекти“, реликви и документи с историческа важност, които стават значими точно заради „жеста на подбор“, извършван от историка.² От началото на ХХ в. до днес две явления оказват влияние върху съвременното възприемане и употреба на понятието „документален“. От една страна, развитието на хуманитарните науки и възходът на психологията (в частност нейното философско осмисляне) добавят към разбирането за документалност идеята за „съ-преживяване на колективната памет“, а появата на киното и телевизията налагат „обобщена театрализация на човешките действия“³.

От микроисторическа гледна точка различните видове свидетелства формират история, която е на пресечната точка между индивидуалния и колективния опит. В „Материя и памет“ (1896) френският философ Анри Берсон разграничава съзнанието от интелекта, като изводите, до които стига, са, че чрез интелекта хората овладяват реалността, подчинявайки я на своите цели. „Интелектът ни предлага винаги една прекъсната, частична, едностранчива и поради това изопачена картина на действителността. Самата реалност обаче е дадена непосредствено в „живото траене“ на съзнанието и тъкмо то е паметта“⁴. Индивидуалистичната теория на Берсон е доразвита от Морис Халбвас, който се опира на учението на Емил Дюркейм за колективната природа на съзнанието. За Халбвас паметта се характеризира с това, че е колективно обусловена. „Това обаче в никакъв случай не означава, че колективите могат да бъдат реални субекти на паметта. Могат да си спомнят само индивиди. Паметта е колективна, защото индивидите, които принадлежат към даден колектив, могат изобщо да си спомнят и да съхраняват в паметта си каквото и да било само благодарение на неща, които те са научили и усвоили от другите в общуване и взаимоотношение с тях.“⁵ През 1926 г. Джон Грийърсн публикува рецензия за филма на Робърт Флърти „Моана“, в която за първи път се споменава „документалната стойност“⁶ на дадена творба. Документалната същност, за която Грийърсн говори, е повече описание на филма, умело пресъздаващ автентичното присъствие на самозастигащите жители и техният начин на живот, отколкото негова цел. Но това е само началото. Развитието на киното „приучи“ окомото на зрителя да „възприема произведението на изкуството като събитие, което напомня самото историческо събитие“⁷. Киното, чрез развитието на технологията, успява да даде образ на най-неизразимите елементи и форми на човешките взаимоотношения, като по този начин индиректно моделира нашата представа за тях. Визиите, създадени от киното вече дотолкова са проникнали във всекидневния ни живот, че не могат да се възприемат само като фикция. От друга страна в днешно време благодарение на телевизията наравно с полезните ефекти, зрителят възприема пасивно купичка от документални факти и зрелища, които с едно превключване на канала може да премахне или замени. Последствията от този всекидневно повтарящ се акт се изразяват в неспособност и/или незаинтересованост да се реагира чисто човешки и политически на реално събитие или трагедия. Конституирането на един факт като такъв (в социален и в исторически план) е тясно свързано с неговото документизиране като материално свидетелство, което съдържа информация във фиксиран вид, предназначено за нейното предаване във времето и пространството. Употребата на документа в текста за театър и сценичната практика има преди всичко стойността на разказан и предаден опит и памет, но целта му се фиксира върху отношението към реалността

като процес с причинно – следствена последователност. Изговарянето на проблеми, явления, каузи или ежедневни истини, подкрепени документално, е опит за приковаване на вниманието, а легитимирането на самия документ като такъв изисква ефекти на „разпознаване“ и „припознаване“ (Бурдийо) и това може да случи единствено с активното участие на крайния възприемател. От друга страна, театрално интерпретираният документ не само изразява действителност, но чрез своето въздействие сам създава действителност, която изисква осмисляне. В областта на театъра случаите, в които едно драматургично произведение пресъздава или се позовава на минало или действително събитие, съответният текст неминуемо се докосва до историята. Според Патрис Павис⁸, един от най-деликатните проблеми, свързани с този вид взаимосвързаност, е да се установи именно тази връзка - между драматургия и история. В работата на драматурга, който си служи с историята, се намесват два субективни свята: този на историята и този на писателя. През призмата на историята авторът оценява различните дискурси за събитията и взема страна по обяснението им. В ролята на писателя той подбери и съобявя материалите на фабулата. Чрез завършения текст драматургът придава свързаност на целия процес. Важно уточнение е, че всяка една пиеса е авторска, дори и тази, която съдържа изцяло документален материал, т.е. тя представя света в един възможен, от гледна точка на автора ред. В тази статия ще дадем примери с две пиеси, чиято обвързаност с историята не подлежи на съмнение и които ни позволяват да видим две от многото възможни употреби на „документа“, а именно като поучение и изобличаване. Може би това са две страни на една и съща монета. Първият драматургичен текст, достигнал до нас, който е изграден на базата на историческо събитие, е „Перси“ на Есхил, представляващ втората част от тетралогия, създадена през 472 пр. Хр. От тридесет и трите цели трагедии от атическо време тази е единствената с немитологичен сюжет. Специфична особеност на гръцката класическа литературата е, че тя се е преживявала колективно и е съществувала за някакъв колектив. Богдан Богданов⁹ твърди, че това е предпоставка за нейната обемна идейност и монументалност. Затова в нея липсват дребната тема и детайлирането, а произведението винаги е имало обществено предназначение. Атиняните е общувал устно с литературните текстове, които били предназначени за излъчване, слушане и четене на глас. По отношение на сценичното действие „Есхил пръв довел броя на актьорите от един до двама, намалил частите на хора и изтъкнал на преден план диалога.“¹⁰ Като увеличава броя на актьорите, той създава по-широки възможности за драматически събития. Като намалява хорските партии, той окончателно откъсва трагедията от хоровата лирика и изяснява драматическата ѝ същност. Есхил е бил пряк свидетел и участник в Гръко-персийските войни и описването събития, по-конкретно в битката при Саламин, последиците, от която са акцентът в трагедията. Поради тази причина прочутото описание на сражението, което прави вестителят на царица Атоса в трагедията, се разглежда като исторически извор. Словото на Есхил е изключително експресивно, а решението разказът за битката да бъде представян във формата на съобщение позволява максимално отстранение и чисто регистриране на фактите. „Скоростта в този текст се получава и от синтаксиса. Това, че няма преходи, че има почти несвързани части, че е изпуснато движението между частите, преходите, създава впечатлението за скорост и по този начин и промяна в оптиката или в някакво друго възприемане, повече някакво инстинктивно възприемане (...) по онова време езикът на философията още не е бил отделен от поетично-практическия, те са образували много повече една цялост. При което не трябва да се пропуска, че в опиянението човек има по-различно усещане, отколкото когато е трезв, а този език има нещо опияняващо, някакво друго чувство за време, някакво друго, по-бързо усещане, толкова бързо, че човек не може да го надстигне с мисленето си. Това е същият театрален опит, ако има такъв в театъра. Онова, което преживяваш, узнаваш, не можеш да го назовеш, защото е твърде бързо и твърде много за единица време в твоето мислене с понятията. По такъв начин то става житейски опит.“¹¹ Мотивацията за написването на подобен текст може да бъде потърсена и в интензитета на събитията от тогавашната съвременност, които провокират тълкувателното търсене на отговори. Завоеването на гръците се превръща в крах за персите, но Есхил, участникът във войната от гръцка страна, пише пиеса за победените изцяло от тяхна гледна точка. Според Богдан Богданов¹² едва в поемата на Хезиод „Дела и дни“ правдата (dike) получава морално съдържание. Успоредно с това понятието се развива и противоположното на него (hybris), което означава гордост, надменност, неумереност, основен извор на човешкото нещастие, особено според представите на Есхил. Чрез този текст („Перси“) драматургът не само регистрира славната победа на гръците, но и предупреждава своите съграждани за преходността на всяка спечелена битка и за това колко лесно тя би могла да бъде заличена от алчността и гордостта. Вторият ракурс, през който можем да погледнем документалното, е този на „протеста срещу идеологията“. Известен факт е, че модерната документална пиеса се появява в публично пространство като такава едва след 1961 г., годината на съдебния процес срещу Адолф Айхман (нацистски офицер от Гестапо, издирен и изправен на съд от израелските власти). Процесът оказва влияние върху широк

публичен кръг благодарение на международните системи за комуникация. Събитията от Втората световна война, които са на път да се превърнат в история, привличат общественото внимание и предизвикват активна реакция. Документалният театър се насочва към използването на формата на личните свидетелства или „възстановка“ на съдебния процес, тъй като вече се е появило съмнение в обективността на масмедийните и информационните, които те произвеждат. По този начин се цели дистанциране от манипулирането на фактите, като на свой ред определени документи биват подложени на манипулация с художествена цел.

През 1965 г. Петер Вайс пише пиесата „Следствието“, която сам определя като „Оратория в единадесет песни“. Пиесата е създадена по магнетофонни записи, стенограми и показания от състояния се във Фрнлфурт през 1963-65 г. процес срещу служители в Аушвиц. Единадесетте „песни“ са подредени по теми (Песен за рамбата, Песен за лагера, Песен за лолката, Песен за бункера и т.н) и изобразяват бита на жертвите от рамбата при пристигането им в Аушвиц, през целия път до нещите. Служителите от СС, които са представени с реалните им имена, могат да бъдат идентифицирани, за разлика от безбройните жертви, които присъстват само като номера. Пиесата набляга на социалната си ангажираност, тъй като истината е известна. Акътът на припомняне се случва в гола съдебна зала, като изреченията, които се изговарят, са кратки и ясни, без импонационно и синтактично разчленяване. Въпреки че пиесата е изградена на показания, цитиращи зверствата на Холокоста, в нея умишлено не се споменава гумата „евреин“. Целта е да се универсализира социалната роля на индивида, дори и в условията на Режим, и да се провидят връзките вина-жертва-извършител. Парадоксът, с който се занимава „Следствието“, може да бъде потърсен не само в непримосъщността на Закона, но и в неизменното човешко желание да преработи миналото, като активно или пасивно изличи Злото от паметта си. Разбира се, тази практика засяга най-силно постмодернитатното общество, при което е имало и има масово (колективно) съгласие или изнориране на случалото се. На това ниво документите свидетелстват по неоспорим начин, т.е. те заявяват: това е било и ние, всички ние сме го допуснали. От друга страна, при сухото изговаряне на субективни спомени или обективни факти, съчетани с възстановка на процеса, се постига именно онази документалност, която изправя зрителя или читателя пред осъзнаване абсурдността на всяка идеология, която унищожава чисто човешките ценности.

При този модел на структуриране на пиесата е уместно да се приложи теорията за „интертекстуалност“. Според Юлия Кръстева¹² интертекстуалният подход настоява за динамизирането на структурализма, като определя литературната дума като пречиране на текстови повърхности и по-скоро като диалог от няколко текста, отколкото като фиксиран смисъл. Легитимира се дълбъкът на разнородни гласове в един текст – на различни дискурси от езика на индивида и неговото пребиваване в социума.

Следствието“ е написана в стил паратаксис – похват в литературата, при който два различни фрагмента или образа са изложени/съпоставени без явна, логична връзка, т.е. те са заявени в равностойно положение и не са натоварени пунктуационно, като активната роля е отредена на читателя, който прави своите собствени връзки между тях. П. Вайс поставя изявленията на извършителите, свидетелите и ответниците едни срещу други, така че противоречията и алогичността в показанията на офицерите и защитаващите ги да бъдат забелязани, но не и изрично подчертани от автора. В този смисъл фигурите в пиесата съставят колаж на разнородни документи и речеве актове, които изкуствено са вкрани в диалогична рамка с насоченост към крайния възприемател (в лицето на читателя/зрителя), а полето, създадено от архивната им достоверност, можем да наречем „интердокументално“.

Да изследваме документите означава да изследваме примерите, чрез които светът се конструира като култура. Анализът на отделните случаи и тяхното „включване“ и интерпретиране чрез драматургията всъщност ни кара да осъзнаем, че получените документален свят не е нещо, което обяснява събитията, а нещо, което трябва да се обясни.

РУМЯНА ГУРКОВА

¹ Виж Бенямин, В., „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“, в: *Озарения*, изд. „Кришка и хуманизъм“, С., 2000, с. 136-139

² Цит. по Юър, Т., „Някои дефиниции: документ-документално-авангард“, сп. Ното Ludens, бр.17/2014, с. 52

³ Дювино, Ж., *Изкуството днес*, в: *Социологически измерения на изкуството. Антология*, ИК „Аскони-издат“, С., 2001, с. 120

⁴ Тодоров, Х., *Философията и паметта*, www.nbu.bg/PUBLIC/IMAGES/File/paukatal15.pdf, достъпен към 07.10.2014

⁵ Rhodes, G., Springer, J., *Docufictions Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Co Inc 2005, p. 68

⁶ Дювино, Ж., *Изкуството днес*, в: *Социологически измерения на изкуството. Антология*, ИК „Аскони-издат“, С., 2001, с. 120-121

⁷ Павис П., *Речник на театъра*, ИК „Колibri“, С., 2002, с. 147

⁸ Богданов, Б., *От Омир до Еврипид*, <http://www.bogdanbogdanov.net/pdf/16.pdf> достъпен към 07.10.2014

⁹ Аристотел, *За поетическото изкуство*, изд. Наука и изкуство, С., 1975, тл. 4, с. 71

¹⁰ Мюлер, Х., *Да преведеш Есхил*, http://www.capital.bg/light/review/teatur/2007/03/16/319723_da_prevedesh_eshil/, достъпен към 07.10.2014

¹¹ Богданов, Б., Цит. съч.

¹² The Kristeva Reader, edited by Toril Moi,

Бесът – афектът на политическото*

Боян Манчев

Може ли бесът да е колективен афект? Може ли бесът да е продуктивен афект? Дали е само разрушителна сила, или притежава и трансформационистки потенциал? В този ред на мисли, може ли бесът да стане критическо понятие?

В по-общ план, какво означава политически афект? Каква е общата икономия на политическата афективност? Какво означава да си афектиран като цяло?

Смятан за краен предел на гнева, водещ към състояние на лудост или ярост (*furor*), бесът се явява като име на ексцесивната икономия на (политическата) афективност.

Бесът е бестиялната връхна точка или неясната дълбочина на артикулираната граматика от човешки емоции. Етимологията е ясна (на латински и в славянските езици, както и на английски) – идва от латинското ‘rabies’, ‘лудост’, свързано с ‘rabhas’ на санскрит, означаващо ‘извършвам насилие’, или директно съвпада с името на ужасяващата заразна болест, свеждаща човек до животинско тяло, както е на френски или в славянските езици (‘rage’, ‘бяс’). Етимологията не би могла да е по-експлицитна – бесът обозначава афект, който минава отвъд границите на афективната граматика и прониква през репрезентационните ѝ артикулации. Бесът е инфра- или супер-афект – той е афективната проява на животинската патология на човешкото тяло, често трансформираща го в субчовешко същество. Докато деформира човешката форма обаче, тази патологична енергия също може да превърне заразен или обсебения в пара- или свръх-естествено същество. Обсебен, действително, като се има предвид, че ако болестта бяс е въпрос на инфекция, то бесът като синоним на ярост (*furor*) предполага обзетост, което е и начин на осъществяване на контакт с един извънреден порядък (*furia* е латинското наименование на гръцките еринии, *Erinyes*). Симптоматичен е фактът, че в славянските езици ‘бяс’, ‘бесы’ означава едновременно болест и демон. *Бесове* на Достоевски означава както бяс като болест, така и демони. Следователно ‘бесы’ са свирепи, *вбесяващи*, непомерни чудовища (*outrageous*) – те са това, което не може да бъде ‘култивирано’, безформена и устойчива материя, която не е пасивна, а гневна. Свирепа, *вбесяваща*, непомерна материя.

Първите мислители на гръцката и на модерната политика, Аристотел и Хобс, са били обсебени от некултивируемата чудовищност и разяждащото ѝ афективно присъствие. Хобс директно свързва обсебенията си с понятието бяс/ярост¹. Следователно бруталната виталност на беса като политическо понятие не може да бъде разбрана, без да се вземе предвид неговата ‘археологическа’ дълбочина. Към конститутивния момент на формиране на модерните политически категории и философски език бесът все още е неизлечима болест, заплашителна и демонична патология, изблик на безумна и брутална деструктивна енергия вътре в тялото на политическата общност. По този начин бесът става основно название на маргиналната, извънполитическа енергия, която излага на опасност хармоничното, здраво тяло на конституираната общност. Така бесът се явява като *конститутивна обсебия* за политиката – като сила, която заплашва политическото учредяване, като енергията на стоглавата хидра, от която Хобс е обсебен. Но бесът също е и обсебия на днешната биополитика, която се опитва да изследва научно т.нар. *rage index* (индекс на яростта) на атенатори самоубийци или серийни убийци. Това на свой ред го прави и *извънредна обсебия*. С други думи, въпреки че може да изглежда като политическа метафора, бесът има материална субстанция, вкоренена в биополитическия режим на модерността – той е в сърцето на титаничната битка на модерността – битката около политическата репрезентация.

Освен това бесът като афект на едноименната болест има епидемичен потенциал – той е чума или

¹ Виж Томас Хобс, „Левиатан. Глава VIII: “Например, макар и действието на безумието у тия, на които им се е втълпило, че са вдъхновени от бога, не се проявява всякога у всеки един от тях чрез някоя много необикновена постъпка, която произлиза от тая страст, когато мнозина от тях се сдушат, бесът на цялата тълпа е напълно очевиден. Какво по-ясно доказателство за лудост може да има от това да крещим, да бием своите най-добри приятели и да хвърляме камъни по тях? И все пак това е много по-малко от това, което ще направи такава тълпа. Те ще крещат, ще се бият и ще убиват тия, които са ги закриляли и предпазвали от зло през целия им живот дотогава. И ако това е лудост на тълпа, то е лудост и на всеки поотделно в тая тълпа” (Томас Хобс, „Левиатан”. Прев. Руси Русев, С., Наука и изкуство, 1970, с. 80).

апокалиптично зло, притежаващо най-опасното качество – заразителност. Разпространява се неконтролируемо, засяга нарастваща бройка, усилва се без видим външен източник, а растежът му се състои в разлагането и изменението на всякакъв тип формираща енергия или формирана форма. Бесът е избликът на друг порядък, неподвластен на логиката на логиката – логиката на суверенността и репрезентацията. Бесът като неконтролируема, неполитическа сила е заразителна чудовищност – епидемията на аполитическото, която суспендира политико-културния ред. Бесът като загуба на политически и културни качества, както и като изблик на първична, дива субстанция, трябва да бъде премахнат, ако не е изкоренен. По този начин бесът бива включен по естествен път в една реторическа стратегия, целяща да омаловажи биовластта – ‘дивата’ (което означава единствено неподчинена) сила на множеството – тази, която Хобс беше свързал директно с беса (‘бесът на цялата тълпа е напълно очевиден’). Така бесът се явява в крайна сметка като негативното, но парадигматично име на тази сила – основната фигуративна цел на модерната биополитика, предназначена да абсорбира и потисне биополитиката на множеството (ако използвам разграничението на Антонио Негри, надграждащо това на Фуко, между *биовласт* и *биополитика*). Множеството на Хобс срещу множеството на Спиноза – стоглавата хидра на Хобс, конститутивно изключеното чудовище, чиято натурализация означава свеждането на политическата енергия на множеството до брутална природна сила, срещу ‘множеството, което продължава да съществува като множество’ – множеството при Спиноза.

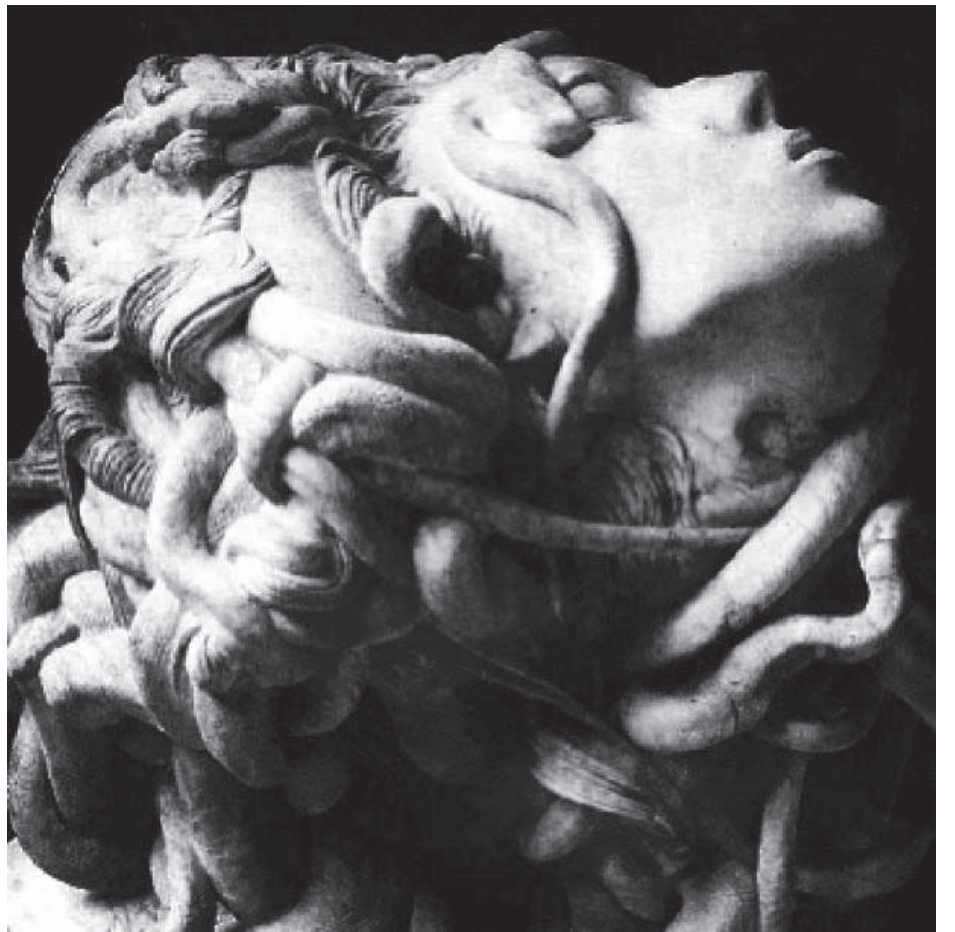
Следователно бесът, или по-точно заразената сила, реторически стигматизирана от модерните авторитарни политически дискурси като ‘бяс’, е името на абтоформиращата и нарастваща колективна енергия или сила. Бесът като нарастваща афективна сила е колективен афект – той е афектът на Множеството.

Така бесът, метафорически конструиран като извънполитически или контраполитически афект *par excellence*, се явява в крайна сметка като крайния политически афект – той е негативният ефект от политически операции, целящи да произведат и контролират политическата афективност.

Ако бесът обикновено се описва като неконтролирана и даже неконтролируема енергия, това означава, че той оспорва процедурите по контрол на политическата афективност и следователно контрол върху ‘емоционалните общности’. Но бесът изглежда още по-опасен заради привидно контрапродуктивния си характер. Ако омразата или гневът са мощни инструменти за *ефективен* афективен масов контрол, и в този смисъл са също двигатели за производство на колективна идентичност, канализиращи и мобилизиращи колективна енергия, то бесът е непроизводим, случаен, и предизвикан от извънреден случай. Векторът му е непредвидим и поставя под въпрос афективната граматургия и миметичните схематизми, които регулират емоционалната репрезентация. Бесът оспорва по радикален начин структурите на репрезентация, преплетени с афективната граматика, която е граматика с инфра-политически измерения. Бесът деформира емоционалните форми и форматира и дерегулира тяхната четимост, репрезентируемостта на емоциите. В този смисъл бесът е предпологан като крайната точка на афекта – лимитът, където афектът се проваля в резултат от стимули или в директен израз на енергийно съдържание. Така бесът се явява като патология на афективността, като извънреден афект, който суспендира афективността.

Бесът е общата икономия на афекта, ексцесът на афекта, неговата чиста и неснета енергия.

Бесът е името на обща афектация. Той е политически нетърпим именно заради интуитивната представа, че действително представлява обща афектация или осъществяване на една обща афективност. Тази представа е непоносима за логиката на суверенността, понеже опитът да се установи контрол над политическата афективност или тя да се имунизира,



или дори да се сведе до безсилие, е основната задача на всеки суверенен политически режим. Общата икономия на политическата афективност е това, което трябва да бъде държано вън от суверенния режим на политическото.

Поради каква причина? Тоталната афективност освобождава емоционалния потенциал на тялото и по този начин то не оставя субстанция, необходима за биополитическа експлоатация. Но както съм отбелязвал другаде, производството на субстанция е необходимото условие на биополитиката и следователно първата биополитическа операция. Производството на субстанция е необходимото условие за всякаква експлоатация – то е единственият начин да се владее потенциалността. Капиталистическото производство прави доминацията възможна чрез производството на, преди всякакъв продукт, (на фикцията за) субстанцията под формата на хомогенна и тотална и следователно усвоима потенциалност – фикцията за субстанцията като чиста продуцируемост, като условието за възможност на производството. Въпреки това всяка потенциалност включва иманентен момент на съпротива и заради това субектът-тяло не може да бъде изцяло доминиран. Той винаги ексцидира всякаква тоталност и следователно потенциалът за борба, и свобода, е нередуцируем².

Този айстетически, чувствен потенциал на тялото е потенциалът на Общото. Бесът като неприсвоима айстетическа енергия, заедно с болката, радостта или любовта, е айстетическият потенциал на политиката. С други думи, той не е нищо друго освен друго име за това, което наричам ‘дива свобода’, първичното състояние на политическо съществуване, преди всякаква политическа субстанция да бъде снета в конституиран ред. По този начин в крайна сметка бесът не е нищо друго освен политическа фикция, целяща да стигматизира, да имунизира безусловната първична свобода – не е нелегитимен, непомерен акт, а израз на иманентно състояние на човешкото съществуване.

Бихме могли да мислим беса, общата икономия на политическата афективност, пробираща през конституираните афективни редове като израз на импулса на първичната свобода. Не като израз на някаква чудовищна субстанция, а като израз на непомерната, анархична, обща енергия, на политическата сила на множеството.

Пребеде от английски ИРИНА САМОКОВСКА

* Оригиналният текст е публикуван на английски и немски в *On Rage/ Über Wut*, съст. Cordula Hamschmidt, Revolver Verlag, Frankfurt, 2011.

² Вж. Боян Манчев, „Логика на политическото”, кол. „Критически изследвания”, ФСХИ/„Изток-Запад”, София, 2012.

Поетика на моделите – размисли върху една теория на модела в литературата

Роберт Матиас Ергбееер

Поетика и модел

Още в заглавието на този текст¹ се разкриват възможностите за тълкуване и прилагане, които могат да се очакват от един пренос на концепцията за модел в сферата на литературните дискурси. „Поетика на моделите“: разисква ли се тук моделът, по-точно: процесът на изграждане на модел с помощта на конкретен моделен обект², като резултат от поетичната дейност – като нейна тема, мотив и сюжет? Или в литературата действат извънлитературни модели, които направляват поетичните дискурси под прикритието на фикцията? Или може би по отношение и на извънлитературните модели е уместно да се говори за „епистемна поетика“, която мотивира обмена между литературни и не-литературни дискурси (и заличава разграничението между тях)? Дали моделът е функция на поетиката, или поетиката – функция на модела? Дори и разграничаването между тези основополагащи функции да носи само евристичен характер, отговорът, който ще им бъде даден, определя перспективата на едно поле на изследвания, което може да бъде характеризирано като *историческа поетика на модела*: като генеалогия на моделирането в литературата или на литературната продукция, мислена като моделиране.³

Също толкова многозначна е идеята за „литературна теория на модела“. От една страна, тя имплицира една теория на поетичните модели, които – в духа на една иманентна поетология – възникват и биват наблюдавани, обосновавани и оценявани в самите художествени текстове. Самата конструкция на една такава теория носи литературен характер: тя е продукт на 1. литературна трансформация и рефлексия върху вътрешнодискурсивни традиции и процедури (например историята на жанровете), 2. на литературна трансформация и рефлексия върху начините на моделиране на извънлитературни дискурси, както и 3. на метарефлексия върху собствената ситуация на моделиране и на нейните компоненти: на моделиращата инстанция⁴, на контекста, на моделния обект, на матрицата и на апликацията (крайния продукт или приложението, до което се стига въз основа на тестване или като репродукция).

на поетическите модели: към *изграждане на модели в рамките на литературознанието*. Там – както при начина, по който Кръстева разбира семиотиката – литературните модели са резултат от (или апликация на) научното моделиране (например на структуралния анализ или на литературноисторическото класифициране на отделни епохи). Ако отчетем по-нататък, че една теория на изграждането на модели в литературата е фактор в литературния дискурс и там, където последният не е нито научен, нито поетически, нито образуващ мост към извънлитературното (например в литературния култ към личността, във феялетона и пр.), то тук още веднъж се разкрива целият обхват на контекста на моделиране, на *ситуираността на моделиране*.

Теоретични модели

Една литературоведска теория на модела все още не съществува в тесния смисъл на понятието. Това звучи изненадващо, и то не само като дефицит по отношение на продуктивния аспект на литературата, предвид факта, че процесите на естетическо възникване, трансформация и рефлексия така или иначе винаги обхващат антиципация на външни за литературата съвръжания под формата на процедури за тяхното прилагане. Понятието „модел“ би било подходящо и в онтологически план като опосредяващо между дескриптивно-обективизиращи и конструктивно-иновативни стратегии; именно тук *mimesis* е същевременно *poiesis*: творческо моделиране на позоваванията върху действителността. Причините за това изненадващо пренебрегване на модела могат да бъдат локализирани в историята на науката. Например преформулирането на понятието „модел“ в кибернетичния дискурс – въпреки факта, че е безспорно като основа на една обща теория на културата – очевидно пристига със закъснение за формалистичните поетики от началото на 20. век и за структурално конструираната по-късно теория. А всъщност динамичният профил на моделирането, дейност, която съчетава в себе си конструктивната идея, емпирическото позоваване върху наличното и евристичната прагматика, е можел да предложи изход от предизвиквалия често пъти съжаление пояснителен дефицит на структурализма. Смелият опит на Лотман да предложи обосновка на литературната система от гледна точка на модела⁶ печели признание, но малко последователи; точно толкова откъслечни си остават разсъжденията върху математическо-семиотичното, съответно насочено към материалната им реализация обяснение на литературни моделиращи процедури, като например в „Информационната естетика“ на Макс Бензе или в поетичния конкретизъм на Зигфрид Шмид. Предложенията за трансдисциплинарно фундиране на математическо-техническите (Бадиу) и структуралноантропологическите (Леви-Строс) моделиращи процедури са се оказали малко способни да запълнят тази празнина.⁷ Неудачно е освен това тълкуването на понятието „модел“ като теория на репрезентацията (Стаховяк), съответно като теория на социалната автопоезис (Луман)⁸. Наистина в първия случай изграждането на модели в литературата би могло да бъде разбирано като мимезис, като литературно позоваване на действителността, но редуциционисткият подход, който разбира моделите като опростяване на комплексни изходни системи, се съчетава много трудно с естетическото нарастване на комплексността (в смисъла на подражание и новаторство). Моделирането като *автопоезис* – във втория случай – наистина аргументира в полза на стремежа на художествената фикция и на социалната ѝ литературна система към автономност, но пренебрегва нейната хетерономна природа.⁹

Със своите „Основи на една обща теория на модела“ берлинският информатик и теоретик на науката Бернд Мар за първи път представя подход, който може да направи понятието „модел“ полезно и за анализа на литературни процеси¹⁰. Това проличава особено на онези места, където линията на неговата аргументация очертава по нов начин установени теоретични схващания – функцията на изобразяване и репрезентация, обектния характер, операционалността и контекста на моделите. Целта на настоящия текст е да провери модела на Мар относно неговата способност да спомогне за изграждането на теорията за възникването на модела, която да отчита както фикционалното,

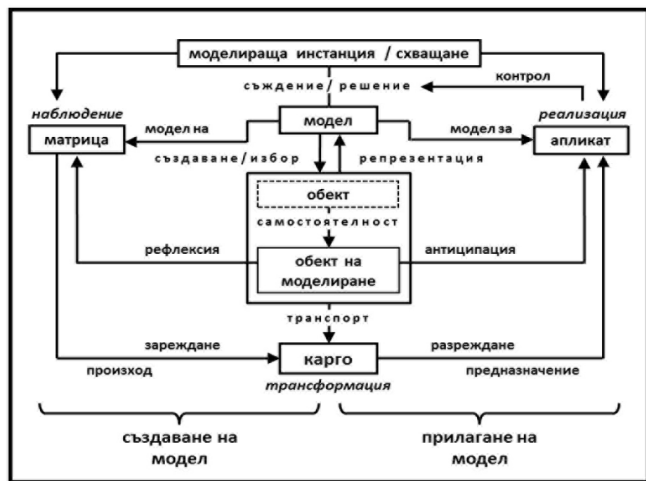
така и научно фундираното моделиране на литературния материал.

Аспекти на една литературна теория на модела

1. *Управление на модалността*. В литературния дискурс динамиката на моделното състояние – взаимозависимостта между схващане (на моделиращата инстанция), създаване на модел и неговото приложение – добива по-силни онтологически импликаци. Още самото нефикционално моделиране оперира в онтологично изпълнената с несигурност гранична зона между въображение, фактичност, прогноза, функционалност и зависимост от конкретно наличните гадености. Разграничението между „модела“ (идеята) като предмет на епистемното от физическия обект на моделирането (емпирията) и на двете от „обекта на моделиране“, същинския носител на моделиращите процедури, загатва една особена роля в сравнение с технически процеси от първичен порядък. Всичко това бива усложнено от обстоятелството, че най-ясно разпознаемата процедура за създаване на модели – симулацията – изцяло съответства на фикционалния модус на „като че“. Всъщност обаче в акта на моделиране на практика се снемат ключовото различие между факт и фикция, реализъм и конструктивизъм, като напрежението между тях стратегически се допуска за сметка на една култура на изпробване, която може да бъде характеризирана като „практика от втори ред“. Онзи, който моделира, тества нерелантно (модела) с помощта на поурелантно (обекта на моделиране) по отношение на годността му (крайния резултат) в името на една реална дейност, която той симулира при процедурата на моделиране. Това, че крайният продукт на едно подобно несигурно управление на позоваванията върху действителното е толкова успешно в практиката, дава надежда в случая на литературната фикция.

II. *Моделиращи разкази*. В сценария на моделиране литературната фикция се оказва моделираща процедура от трети ред, тъй като тя заличава прагматичния аспект на модалното управление от втори ред. В своите форми тя произвежда – и разказва за – модели на моделната битуйност, които рефлексират три „действителности“ в депрагматизираните рамки на фикцията: 1. онази на фактите, изходните системи и матриците, 2. онази на унаследените модели относно първите и 3. онази на собственото изграждане на модели, на наратива.¹¹ *Моделиращите разкази* в този смисъл не са само разкази за наличните модели, а такива на една структурираща *ситуираност на моделиране*. Като такива на тях може да бъде приписан примерен характер за дейността на моделирането дотолкова, доколкото „моделната битуйност на един предмет може да бъде обяснена“ едва „посредством структурата на ситуацията на моделиране, в която този предмет се намира поради това, че се схваща като модел“¹². Те се превръщат в част от типичната прагматика на модела, която не само открива структури и очертава семиотични процеси, а тества позоваванията върху действителността. *Тълкуването* на един такъв примерен разказ за модела се явява компонент на тази процедура („апликация“). Ако интерпретацията може да бъде разбирана като приложение на литературния разказ за модела, то самата тя се превръща в обект на моделиране в рамките на една извънвремева ситуираност на моделиране, свързваща предхождащата разказа матрица от дискурсивни модели със схващането на разказващата я моделираща инстанция, и последната с крайния резултат (тук самата интерпретация може да бъде литературна или литературоведска). В действителност това е възможно, защото схващанията са постижими и преносими като „карго“ под формата на структури, и преди всичко защото формите на тяхното управление се запазват и остават разпознаваеми в контекста на изменение на историческата ситуация на моделиране. Схващането на *историческите* инстанции на моделиране е длъжно – ако възможността за „изпитване“ и разбиране остане гарантирана – да бъде запазено, ако и *тълкуващите* моделиращи инстанции да се променят.

III. *Поетическо направляване*. Бернд Мар изрично подчертава ролята на гледната точка, която при анализа на модела в исторически план може да доведе



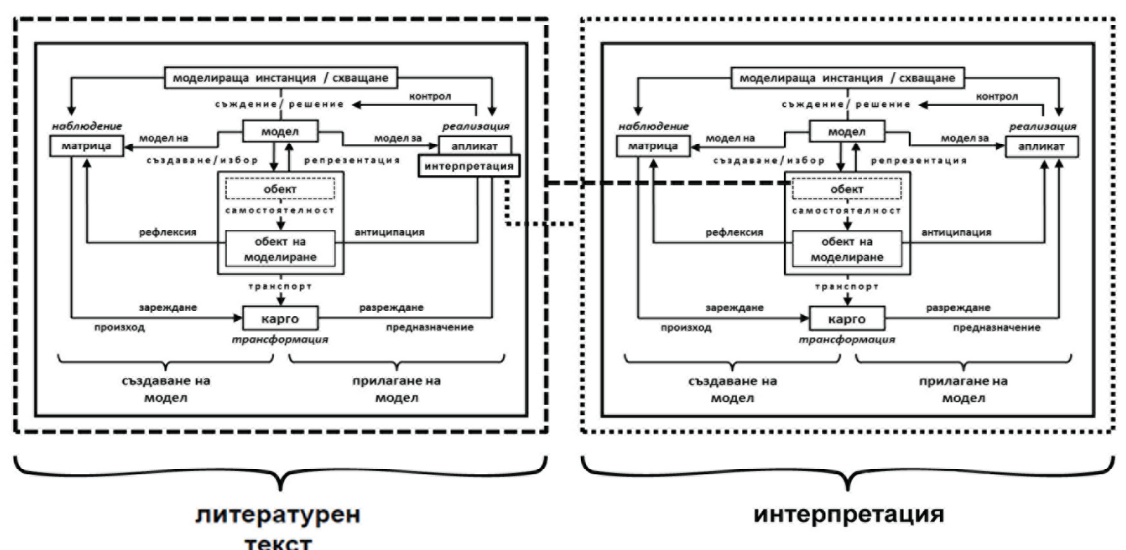
Фиг. 1 Възникване на модел според Бернд Мар

Така създаването на модели в литературата обхваща двойното случване на форми и теории за формите; тук фундаментални структури с характера на аналогия или изоморфия не просто биват „открити“, а произведени в процеса на моделиране. В този смисъл още Юлия Кръстева дефинира семиотиката като теория на модела:

Така, когато казваме семиотика, ние мислим за разработването на модели [...], т.е. на формални системи, чиято структура е изоморфна или аналогична на структурата на друга система (изследваната система). [...] Очевидно една теория е винаги загатната в моделите на всяка наука. Само че семиотиката изявява тази теория или по-скоро тя не може да бъде отделена от тази теория, която я конституира, т.е. конституира едновременно (и всеки път) нейния обект (семиотичното ниво на изследваната практика) и нейния инструмент (типът модел, който би съответствал на определена семиотична структура, обозначена от теорията). [...] Това ще рече, че семиотиката е всеки път преценяване на своя обект и/или своите модели, критика на моделите [...] и на самата себе си [...].⁵

Това не се явява в пълна степен привилегия на по-късния семиологичен прочит, а на създаването на модел само по себе си.

Същевременно поетическият дискурс на модела отваря пътя към такъв тип коментари от страна на моделиращите инстанции, които нямат връзка с литературата. Те представляват преход към втората форма на теорията



Фиг.2: Поетическо направляване. Литература и интерпретация от гледна точка на теорията на модела.



Фотография Иво Рафаилов



до промяна в позициите: онова, което довчер е било обект на моделиране, утре може да се възприема като реализация. Самата тази гъвкавост е част от интерпретативните процедури на местване; тя маркира рамката на възможностите и на дейността по създаването на модели между матрица (изходна система) и апликация (целта на моделирането). Моят прочит гласи, че моделът *в качеството си на епистемна инстанция дефинира степените на допустимост на своите възможни приложения*, т.е. също на тълкуванията. По този начин той противопоставя един *ограничаващ профил* на онова пространство на възможностите, което е зададено от самото моделиране, развито върху обекта на моделиране и приложено в каргото. Той не само направлява моделирането, но и контролира съжденията на моделиращите инстанции. При това каргото транспортира и трансформира директивите, които се съдържат в изходната матрица, в схващането на моделиращата инстанция, както и в независимостта на предмоделния *objet trouvé*. Така тезата гласи, че в литературната конструкция е налице една *процедура на поетическото управление*. Последната се отнася до моделиращата инстанция на анализа, която се схваща като насочена именно към такова направляване (срв. фиг. 2).

Превръщайки вътрешнолитературното управление (разбирано като моделиране в произведението на изкуството) в ядро на своето собствено моделиране (в свое собствено карго), анализът съответно се предоставя на управление от страна на литературното произведение (т.е. каргото поема ролята на моделираща инстанция). Така от разпределената между различните епистемни участници в моделирането дейност произлиза една процедура на „поделеното направляване“¹³.

IV. *Какво е литературен модел?* Ако отвърнем поглед от чисто формални текстови модели (например жанрови форми, тропи и граматически структури)¹⁴, с чиято помощ съдържанието на модела се преработва в литературен сюжет, то остава въпросът къде в един наратив се намира моделното, съответно кои формални реализации могат да бъдат възприети и анализирани като засягащи модела.

В публикувания през 1951 г. разказ „Окованият“ Илзе Айхингер разгръща един модел на текст, който може да бъде четен като алегорическо описание на наративното моделиране. Безименният герой в окови оперира в течение на повествованието със степените на свобода, което началното му състояние – като ситуираност на моделиране – му предоставя: „Всички възможности се намираща в пространството на оковаността“¹⁵. Така текстът се захваща със самата процедура, с акта на моделиране в границите на едно поле на действията и постъпките. С помощта на своята способност за манипулираща игра с оковите – описана в текста като „необяснимо изящество“¹⁶, ограниченият герой се превръща в цирков артист, едновременно в персонаж и обект на естетическото. Той става обект на моделирането в рамките на едно схващане, което възнамерява да реализира своя модел на „приковаване на вниманието на зрителите“ с негова помощ. Но той същевременно е моделираща инстанция, доколкото е в състояние да манипулира социалната организация на зрителите чрез своя обект на моделиране, т.е. оковите си. Така накрая самият той се превръща в пример и модел: „Деца от района вече си играеха само на „Окованият“¹⁷. Въздигнат по този начин до пример за пограждане и название на едно (фикционално) представление, тайнственият герой същевременно се превръща в матрица на интрадигетични моделиращи разкази, в източник на „слуховете“¹⁸, въртящи се около произхода (матрицата), функцията (апликацията) и опосреденото чрез тях значение (карго) на своите окови. Подразбира се, че тъкмо тогава, когато тези окови падат, повествованието също приключва – не

като знак за освобождение, а като указване към онази гранична фундаментална структура, която е присъща на всичко, свързано с модела. Същевременно тя маркира обстоятелството, че чак със съпротивляемостта, самостоятелната дейност и „самоволеето“¹⁹ на превърналия се в обект на моделиране реален обект (оковите и съответно Окования) полето на действие и изобразяване на моделирането, т.е. на разказването, става възможно. – Ако тук създаването на модел е зададено същевременно като персонализиран наратив, то литературните модели често пъти могат да бъдат открити в плоскостта на литературноисторическото създаване на модели. Един фундаментален пример за това е наративният „въртящ се“ модел на Поетическия реализъм.²⁰ Колебанията на последния между стремежа да опише ежедневната действителност и да генерира символично значение, които остават стратегически неразрешени, се нивелират интрадигетично под формата на отношение на отказ (от страна на литературните герои) и въздигане (на процеса на отказ). При това отказът се извършва спрямо един антиреалистичен контекст (явяващ се матрицата на Ужасното и Чудесното в Романтизма), който същевременно присъства като основен елемент от наратива (както „карго“) и дори участва в моделирането. По този начин един интер- или супратекстуален модел на наратив структурира продуктите („апликации“) на една литературна епоха и освен това служи за матрица в по-късната литература.

Тук също така става видна границата на онова, което може да бъде описано като *литературен модел* от аналитична и интерпретативна перспектива. Само там, така гласи финалната ми теза, където литературно-фикционалният текст стане обект (и съответно обект на моделиране) на анализа (а не се превърне в матрица на последния), където самото направляване от страна на фикционалния текст възприеме ролята на карго в неговия анализ и участва в конституирането и „лимитирането“ на неговите потенциалности, само там може да се говори за интерпретация в строгия смисъл на думата. Това е онтологичната операция на моделирането в литературата: кооперирането на двете подсистеми – текст и тълкуване – посредством поделеното направляване. То, от своя страна, не следва да се схваща като детерминация в смисъла на една техническа система на резулиране, а като отваряне и отграничаване на едно поле на тълкуванията в смисъла на една експериментална система. Отворено е поле, като тълкуващата система конфронтира и свързва процедурите на направляване от страна на наблюдаваното със своите собствени процедури; полето на тълкуванията за сметка на това бива отграничено чрез *re-entry* на неговите (кооперативно постигнати) случвания (*Emergenz*) в схващането на моделиращата инстанция.²¹

Така поетиката на модела предлага отправни точки не само за една нова аналитика или херменевтика, а също така и за една практическа онтология на фикцията.

Преводе от немски ИВАН ПОПОВ

¹ Настоящият текст се дължи на интелектуално стимулиращите дискусии в международната изследователска група *Literary Modeling* в СУ „Св. Климент Охридски“ и Вестфалския „Вилхелмс университет“ в гр. Мюнстер, Германия. Специална благодарност отправям към Дарин Тевев и Иван Попов за критичния им прочит на ръкописа, както и на Еньо Стоянов, Камелия Спасова, Мария Калашова и Роксана Донку. Немски вариант на текста ще бъде публикуван със заглавие „Poetik der Modelle. Überlegungen zu einer literarischen Modelltheorie“ in EWE („Erwägen/Wissen/Ethik“) 26 (2015), Themenband „Modelle und Modellbildung“.

² „Израждане на модел“ тук за разлика от концепцията на Бернд Мар обозначава не само възникването на модела от дадена матрица (както балансиращ компонент на по-късното прилагане на модела), а цялостното протичане на моделирането. Защото възникването на

модела не приключва при „апликацията“, а оказва влияние върху модела, върху съдението и върху схващането на моделиращата инстанция. Срв. Bernd Mahr, Modelle und ihre Befragbarkeit. Grundlagen einer allgemeinen Modelltheorie, in: EWE 26 (2015), предстои да излезе. Също така срв. Bernd Mahr, On the Epistemology of Models, in: *Rethinking Epistemology*, Berlin/ Boston: Günter Abel und James Conant, Bd.1, 2011, S.301-352.

³ Едно такова историзиране на моделирането в литературата се изпробва в момента в мюнстерското DFG-Graduiertenkolleg „Literarische Form. Geschichte und Kultur ästhetischer Modellbildung“, както и в контекста на изследователската група „Literary Modeling“. Срв. Darin Tenev, *Фикция и образ. Модели*, Пловдив: Жанет 45, 2012. Относно интердисциплинарната теория и история на модела вж. Reinhard Wendler, *Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft*, München: Wilhelm Fink, 2013.

⁴ Понятието „моделираща инстанция“ тук замества „концепцията за субекта“ като носител на схващане, за да бъде подчертано антиперсоналното му конституиране.

⁵ Julia Kristeva, *Semiotics: A Critical Science and/or a Critique of Science*, in: *The Kristeva Reader*, Edited by Toril Moi, New York 1986, pp.74-88 (76f).

⁶ Лотман определя, както знаем, литературния текст като „вторична моделираща система“, почиваща върху първичната на моделирането в естествения език. Вторичното моделиране тук носи експлицитно литературен характер, мислено като поставяне на акцента върху семиотичната структура на обозначаване (както поетичност в употребата на Якобсон), а не модално (както онтологическа процедура, случваща се във фикцията). Срв. Juri Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, Frankfurt/M. 1989, S. 29.

⁷ Срв. Alain Badiou, *Le concept de modèle. Introduction à une épistémologie matérialiste des mathématiques*, Paris: Maspero, 1972, pp.18ff.; Claude Lévy-Strauss, *Strukturelle Anthropologie I*, Frankfurt/M. 1967, S.297ff. Научната математическото създаване на модели не притежава централното за литературата позоваване върху емпирията, но може да се окаже от помощ там, където под понятието „модел“ се разбира система на интерпретация. То потвърждава състоятелността на теоремите, т.е. предоставя една вътрешна процедура на контрол, която вероятно може да бъде четена в смисъла на наративно направляване при възникването на модели в литературата (на сюжета и на неговата интерпретация).

⁸ Срв. Herbert Stachowiak, *Allgemeine Modelltheorie*, Wien/New York, 1972; Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M., 1995.

⁹ Тук не на последно място става дума за художествената референция. Според Луман за модерното, автономно изкуство *миналото на изкуството* служи като референтна система; миналото на изкуството (а не някоя група дискурсивна система) следва да предлага на това изкуство „възможността за една външна референция, която не взаимодейства с автономията на системата“. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 489.

¹⁰ Срв. Mahr, Modelle und ihre Befragbarkeit.

¹¹ В основата тук е залегнало едно по-широко понятие за „разказване“, което действа отвъд роговите принципи. В рамките на една теория на модела в литературата спецификите на едно израждане на модел в драмата, лириката и наратива следва да бъдат проучени допълнително.

¹² Mahr, Modelle und ihre Befragbarkeit, Ms (ръкописна версия) – S. 28.

¹³ Тази форма на наративното *sharing* се вижда особено ясно в дискурса на *gaming*, където наратив и игра се израждат в хода на споделеното моделиране.

¹⁴ Тези със сигурност могат не само да се превърнат в модел сами по себе си, а направо представляват най-отчетливо видими модели в литературата.

¹⁵ Pse Aichinger, *Der Gefesselte* (1951), in: *Der Gefesselte. Erzählungen*, Frankfurt/M. 1991, S.12-29 (13).

¹⁶ Ibid., S. 15

¹⁷ Ibid., S. 16

¹⁸ Ibid., S. 20

¹⁹ Wendler, *Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft*, S.27ff.

²⁰ Срв. Moritz Baßler, Hrg., *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*, Berlin/Boston 2013.

²¹ Всичко това не изключва възможността литературният текст да бъде обяснен като принос към *матрицата* на моделирането. Тук обаче онтологичната операция се променя: интерпретацията вече не играе ролята на апликация на фикционалния текст и на правилата на неговото направляване, в много по-голяма степен тя произвежда от своите собствени елементи един обект на моделиране, който е вписан в различен апликативен интерес. В този смисъл литературното моделиране също така поставя демаркационна линия между литературните и извънлитературните прочити на фикционално изкуство.

В този брой на АВ публикуваме откъси от теоретичните наблюдения на Кей Куритани, Шунске Минами, Рияко Ямаока и Ханакo Такаяма. Те бяха представени в рамките на международното философско ателие към форума „Метаморфоза и катастрофа“ (вж. стр. 1), а пълните версии на техните текстове излизат за първи път на френски и японски в „Métamorphose et Catastrophe. Colloque international à Sofia“, UTCP-Booklet 26, ed. Kobayashi Yasuo, Tokyo: The University of Tokyo Center for Philosophy, 2013. Текстове на останалите участници вече излязоха в брой 9/2014 на АВ [Метаморфоза и катастрофа I].
Редактор на страницата: Боян Манчев

Въпросът за есхатологията у Жак Дериде

Кей Куритани

В този кратък текст ще разсъждавам върху връзката между събитие и есхатология. Дали есхатологията препречва бъдещето, предвиждайки края на света? Или, напротив, тя може да ни позволи да мислим разтварянето на това, което идва? Според телеологичната ос на есхатологията, траекторията на бъдещите събития отвежда към една предопределена крайна точка. Следователно тя не оставя място за произволно, непредвидимо и единично събитие. Ето защо Дериде смята, че телеологичната есхатология заклочва и в крайна сметка суспендира историчността. Телеологията неутрализира изненадата от това, което идва, предвиждайки идването му. Дериде нарича този тип есхатология „телео-есхатология“. (...) Според Дериде двойното значение на думата „край“ представлява единство на есхатологията и телеологията. Думата *край* означава същевременно и *eskhaton* като предел, и *telos* като цел или осъществяване. Именно този двоен смисъл върхновява понятието телео-есхатология. (...) Есхатологията е телеологична, защото тя присвоява края като телос, тоест като цел, осъществяване или крайна точка. Идеята за край обвързва *eskhaton* и *telos*. В тази телео-есхатология, непредвидимото бъдеще е невъзможно и може би немислимо. Според тълкуването на Дериде, философите обикновено мислят по отношение на или изхождайки от *присъствието*, което стои в началото или края, *eskhaton*-а. Ето защо Дериде определя традиционната метафизика като онто-тео-есхато-телеологична. Така в текстове му от 60-те години есхатологията е третирана, наред с телеологията, като основна метафизична идея. Все пак, в текстовете си от 80-те години насам, Дериде последователно променя, или най-малкото усложнява статута на понятието есхатология. Есхатологията вече няма да бъде смятана единствено за прост елемент на метафизиката на присъствието. (...) Тази промяна става все по-ясна в текстовете от 90-те години, където есхатологията започва да играе важна роля във връзка с проблематиката на събитието. В този период Дериде се опитва да мисли есхатологията, която е разграничима от телеологията. (...) Тази нетелеологична есхатология не предвижда никаква бъдеща история. Тя е своегo рода структура на опита, отнасяща се единствено към предстоящото събитие. Историческите и религиозни есхатологии обикновено пророкуват събитието на края на времената. За разлика от тях това, което Дериде очевидно си поставя за цел да мисли, е очакването на събитието или непредсказуемото пришествие, поява, без хоризонт на очакване. *Eskhaton* вече не е край, а предел или разкриване. Така че, в известен смисъл, Дериде мисли една есхатология без есхатология или есхатология или без телеология. Така есхатологията е преосмислена като начин на очакване на неочакваното събитие. Това е следователно мисъл, която иска да утвърждава хетерогенността или абсолютната новост на бъдещето.

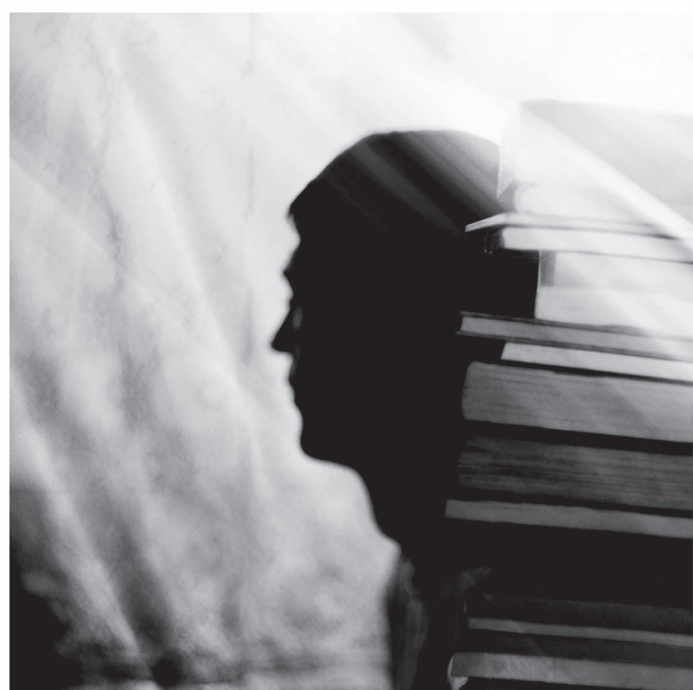
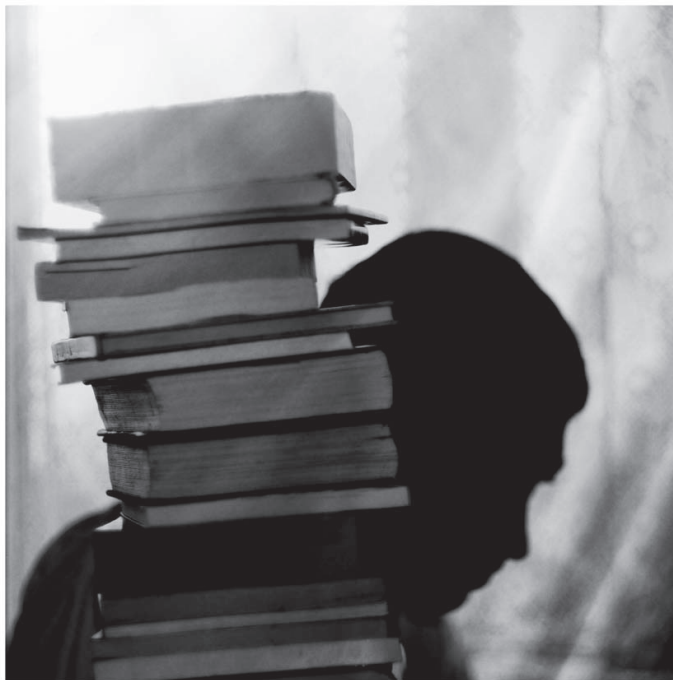
Това не е „метаморфозата“. Около Жан-Люк Нанси

Шунске Минами

Нашият век е може би както векът на катастрофата, така и векът на метаморфозата, на трансформацията. (...) Така че, ако философията, от Платон до Дериде, е разбрана като действието да се мисли заедно с времето, съвременното, то би било естествено ред философи днес да мислят метаморфозата.

12 Какво означава метаморфозата днес?
На първо място, във връзка

Литературен вестник 19-25.11.2014



Фотография Иво Рафаилов

с въпроса за метаморфозата-трансформация по отношение на съвременността, се сблъскваме с две големи препятствия, определени от Боян Манчев като „апория на трансформацията“ и „месанистична логика“. Става дума за препятствия пред идеята, че метаморфозата представлява съпротива срещу властта или глобалния капитализъм. Но 1) светът днес сам е в процес на (само-)трансформация или (само-)унищожение. Каква е разликата между тези две трансформации? Ако смятам, че съм се трансформирал, това в действителност се е случило поради деструктивната сила на света (*апория на трансформацията*). И 2) мислим ли за някакво крайно, есхатологично събитие – край на историята или осъществяване на Битието – ако възприемаме метаморфозата като събитие? Не би ли било това един вид завръщане към религията (*месанска*

логика по думите на Манчев)?

Итерабилност и неутрално у Жак Дериде и Морис Бланшо: около метаморфозата и катастрофата

Рияко Ямаока

Най-общо казано, метаморфоза означава ставането на един субект нещо друго. С други думи, въпросът, който се поставя с метаморфозата, е въпросът за субективността, тоест за пораждането на себе си. Същевременно в самата структура на метаморфозата откриваме проблема за отрицанието на себе си. Би могло да се каже, че самоотричайки се, човек става цвете. Тази операция е същата, която откриваме в Хегеловата диалектика. Целта ми тук е да покажа, че при Дериде, за разлика от Хегел, сингулярността на аза не е залечена при отнасянето му към другостта. (...) Свидетелството на аза не е универсално и следователно не притежава структурата на метаморфозата, която откриваме у Нарцис. Същевременно и тук можем да открием същия проблем, свързан с пораждането на себе си. [По-нататък статията разглежда анализа на извършената от Дериде интерпретация на краткия разказ на Морис Бланшо «В мига на моята смърт», като постигането на безсмъртие е мислено като метаморфоза.] Според Дериде безсмъртието, което се случва на младия човек, не е „платоническо или християнско безсмъртие“, към което можем да добавим и обезсмъртяването чрез метаморфозата в растение в мита за Нарцис. Напротив, у Бланшо именно чрез незаменимия, единичен опит на смъртта безсмъртието се явява като „неизпитван опит“, като „смърт – безсмъртие. Може би екстазът.“ Този катастрофичен опит е „съ-страдание с всички смъртни, с всички човешки същества, които страдат“.

Грубостта на метаморфозата.

Тялото и метаморфозите на Ан в „Тома Тъмния“ на Морис Бланшо

Ханакo Такаяма

Бланшо използва понятието за метаморфоза във връзка с фигурите на капитан Ахав и Одисей в началото на *Предстоящата книга* (1959), за да изследва „другото време“ на разказа. За удобство можем да обобщим тезата му така: ако това, което движи романа, е времето на ежедневието, колективно или лично, или по-точно желанието да се даде слово на времето, то разказът се разгръща чрез онова *друго* време, друга навигация, което осъществява прехода от реална към въображаема песен, това движение, чрез което песента малко по малко и все пак изведнъж става въображаема (това „малко по малко и все пак изведнъж“ е самото време на метаморфозата), загадъчна песен, все така далечна и обозначаваща тази далечина като пространство, подлежащо на прекосяване и като място, където песента престава да бъде примамка. Темпоралността на разказа се отнася към въображението. С други думи, метаморфозата ще бъде за Бланшо една от ключовите думи за изследването на „опита на разказа“.

Изхождайки от въпроса за метаморфозата у Бланшо, си поставям за задача да анализирам описаните в романа „Тома Тъмния“ метаморфози (в частност превъплъщенията на Ан), за да се опитам да изясня разбирането на понятието метаморфоза, особено във връзка с определението „груба“, което го придружава в този текст. Анализът показва, че както метаморфозите на Тома, така и тези на Ан разчитат на двусмислени животински или нечовешки мотиви, разкриващи пластичността на тялото. Поредицата от метаморфози на тялото на Ан, дължащи се на заболяването ѝ, я правят да изглежда груба и грозна в очите на хората. В замяна на това, с нея се случва чудотворната промяна, ясно разграничена от двусмислената и възприета като груба метаморфоза. Струва ми се, че образът на една друга смърт, различна от грубата смърт, която я грози, прозира в тази промяна.

Преведе от френски БОЯН МАНЧЕВ

Към психологията на ужасяващото (das Unheimliche)

д-р Ернст Йенч¹

I.
Разглеждането на духа на езиците като някакъв сам по себе си изключителен психолог представлява всеизвестна грешка. Така са били разпространявани или най-малкото безпричинно насърчавани множество заблуди и удивителни наивности, вкоренени отчасти в безкритичния хаос от представи на наблюдателите, отчасти в ограничени словесен материал на отделните езици. И все пак в начините, според които образуват изразите и понятията си, всеки език често предлага психологически правдиви или поне ценни елементи. Без съмнение при един психологически анализ изясняването на терминологията е от полза – това често е поучително дори когато резултатът от изследването не намери пряко приложение.

Изглежда, че с думата „ужасяващо“ (unh.) нашият немски език е произвел едно особено сполучливо образувание. Очевидно то би трябвало да изразява, че този, на когото нещо се явява като „ужасяващо“ (unh.), в съответната ситуация не се чувства „у дома си“, „на родна земя“, че предметът му е чужд или поне му се струва такъв. Накратко – думата трябва да подсказва, че впечатлението за нещо ужасяващо (Unh.-keit), предизвикано от някой предмет или събитие, е свързано с определена липса на ориентация.

Тук няма да се опитваме да дефинираме същността на ужасяващото (unh.). Подобно понятиенно разяснение би имало много ниска стойност. Причината за това се крие преди всичко във факта, че не е задължително едно и също впечатление да въздейства ужасяващо (unh.) върху всеки човек, а дори и за един и същи индивид не е необходимо едно и също възприятие да се проявява всеки път като „ужасяващо“ (unh.), или най-малкото – не всеки път по един и същи начин. От това не следва, че не е възможно да се намери приложима дефиниция на понятието за „ужасяващо“ (unh.), тъй като може да се допусне, че в определен психофизиологичен обхват конституцията на предизвикващото това усещане впечатление е единна. Но с оглед на съвременното състояние на психологията на индивида едва ли можем да се надяваме на особен познавателен напредък в това отношение.

Желаем ли да се приближим до същността на ужасяващото (unh.), би било по-добре не да питаме какво е то, а по-скоро да изследваме по какъв начин психологически възниква това усещане, що за психологически условия са необходими, за да се породи чувството „ужасяващо“ (unh.). Ако се окаже, че съществуват хора, за които ствсем нищо не се

¹ Преводът е извършен по: Jentsch, E., „Zur Psychologie des Unheimlichen“, in: Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift, 22-23 (1906). Преводът на понятието unheimlich като „ужасяващо“ е съобразен с българския превод на есето на З. Фройд „Ужасяващото“ (Фройд, Зигмунд, „Ужасяващото“, Естетика, изкуство, литература, съст. Исак Паси, прев. Харшина Костова-Добрева, София: УИ „Св. Климент Охридски“ 1991, 501-528.). Тъй като това прилагателно не е подходящо, дори в чисто синтактично отношение, за всички случаи на употреба на немското прилагателно unheimlich, на някои места то е заменено със „зловещо“. Навсякъде, където зад българските „ужасяващо“ и „зловещо“ стои немското unheimlich, това е посочено в скоби. - Б. пр.



Фотография Иво Рафилов

явява ужасяващо (unh.), това биха били психици, в които въпросните базови условия напълно липсват. Тъй като (дори ако оставим настрана тези възможни крайности) мненията относно фактора, предизвикващ в един или друг случай ужасяващо (unh.) чувство, много се различават, би било добре на първо време да ограничим проблема допълнително и да се съсредоточим единствено върху онези психични процеси, които с оглед на опита, с относително голяма закономерност и със задоволителна всеобщност завършват в субективното усещане за ужасяващо (unh.). Подобни типове събития сравнително точно могат да бъдат установени при наблюдение над ежедневния ни живот.

Ако се задълбочим в психологията на ежедневието в тази насока, веднага ще забележим, че в основата на образа, който споменахме в началото и открихме в езиковата употреба, стои едно много правилно и лесно доказуемо наблюдение.

Добре известно е, че за повечето хора традиционното, обичайното, наследеното е мило и близко, докато новото, извънредното предизвиква недоверие, недоволство и дори враждебност (мизонезъм²). Това до голяма степен намира обяснението си в трудността, бързо и пълноценно да бъдат установени идейни връзки, които да включат обекта в досегашния обхват от представи на индивида, с други думи – да се осигури господството на интелекта над новия предмет. Мозъкът често се бои да надмogne съпротивите, които се изправят срещу асоциативното вместване на въпросната вещь в полагаемата ѝ се позиция. И тъй, не е учудващо, че мизонезъмът е най-слабо проявен там, където тези съпротиви са най-малки, а именно – където асоциативната дейност протича особено бързо и енергично в съответната посока, или като цяло – при точно определени условия (в младежка възраст, при висока интелигентност, при постоянен отказ от умереност в преценката и реакцията спрямо предметите, като например при хистероподобна предразположеност).

И тъй, старото и познатото не само е добре дошло, но изглежда напълно саморазбиращо се, колкото и странно и необяснимо да е то. При нормални обстоятелства никога по света не се учудва, когато вижда сутрин слънцето да изгрява – това ежедневно явление от ранно детство е вкоренено в хода на представите на наивния човек като някаква общоизвестна истина, която не се нуждае от коментар. Едва когато един подобен проблем, спрямо чиято загадъчност разсъдъчната дейност винаги остава притъпена вследствие мощта на привычното, бъде целенасочено изваден от обичайното отношение към явленията, т.е. едва когато по отношение на въпросния пример си припомним, че изгревът на слънцето въобще не зависи от самото слънце, а от движението на земята, че за земните жители посоките в пространството придобиват значение не в абсолютен смисъл, а спрямо центъра на земята и т.н., тогава в определени случаи възниква едно своеобразно усещане за

² Мизонезъм – омраза към всичко ново. - Бел. рег.

несигурност, което у хората с по-голяма интелектуална проникателност се проявява включително и на равнището на възприятията в ежедневния опит и по всяка вероятност играе ролята на важен фактор по отношение на научния и изследователски стремеж.

Следователно е разбираемо, че на психичната верига „старо-познато-близко“ съответства редицата „ново-чуждо-враждебно“. Във втория случай появата на усещания за несигурност е напълно естествена и тогава липсата на ориентация лесно може да придобие отсянката на ужасяващото (unh.), докато при първия случай въпросната липса остава замъглена тогава, докато подмяната на „познато“ със „саморазбиращо се“ все още остава скрита за съзнанието на индивида.

Като оставим настрана липсата на ориентация, възникваща поради незнанието на примитивния човек – незнание, което остава за него в голяма степен забулено от обичайни ежедневни обстоятелства – определени чувства на психична несигурност се пораждат особено лесно тогава, когато незнанието започне да бие на очи или когато субективното възприятие за нестабилност стане неестествено силно. Първият случай често се наблюдава при децата: детето разполага с все още толкова малък опит, че дори прости неща могат да бъдат необясними за него, а малко по-усложнени ситуации вече придобиват непроницаема тайнственост. Това е една от основните причини, поради които в повечето случаи детето е толкова боязливо и показва толкова малко самоувереност; и тъкмо най-бунните деца обикновено са най-боязливи, тъй като са по-наясно с пределите на способността си за ориентация, отколкото ограничените деца (въпреки че трябва да добавим, тъкмо бунните придобиват особена дързост, щом веднъж интелектуално овладеят някоя определена област).

При здрави индивиди, при условие че не се намесят силни страсти или вредни за психиката фактори като например наркотични вещества, изтощение и т.н., обикновено е налична известна яснота относно собствената интелектуална способност за преценка на някоя ситуация. Тази яснота може да бъде намалена, когато една извънредна асоциативна дейност – или например склонност към необичайно силна рефлексивност – не позволяват своевременното формиране на преценка. Това се случва особено при прекомерната активност на едно необузвано въображение, по силата на което действителността, по повече или по-малко съзнателен начин, бива насищана с допълнително произведени от аперцепиращия мозък елементи, откъдето естествено следва изкривяване както при наблюдението на обектите, така и по отношение на една целесъобразна намеса в обстоятелствата.

Ни най-малко не е необходимо въпросните процеси да бъдат ясно изразени, за да може да се прояви усещането за психична несигурност. В такава ситуация дори когато съзнават, че биват просто разигравани от безвредни илюзорни образи, много хора не са в състояние да потиснат едно особено неприятно чувство. Децата целят да предизвикат помежду си силни душевни вълнения, обличайки се и жестикულიрайки гротескно по време на игра, а и сред възрастните се откриват чувствителни натури, които отказват да посещават маскени балове, тъй като маските и костюмите упражняват върху тях изключително болезнено впечатление, с което те не могат да свикнат. Тази извънредна чувствителност

на стр. 14

Фотография Иво Рафилов

Към психологията на ужасяващото...

от стр. 13

нерядко се оказва явление, съпътстващо едно всеобщо предразположение към нервност. Ето защо в крайна сметка няма съществена разлика дали повишената афективна предразположеност към определени въздействия, когото обикновено не разстройват здравия човек, следва да се отгледат на склонността към интензивно и бързо доразвиване на една верига от потенциални следствия, или по-скоро – на склонността към изнамиране на повече или по-малко правдоподобни обезпокоителни причини за произхода на съответните образи. Във всеки случай въз основа на аномалия в предразположеността или дори само на разположен върху аномална почва психичен фон (например в полусън), въз основа на наркотични състояния от всякакъв вид, на всевъзможни депресии или въздействия от всякакви страховити преживявания, тревожности, тежко изтощение или физическа болест, ще се появи засилено предразположение към възникване на усещане за несигурност спрямо една или друга ситуация от външния свят. Също така при прекратяване на действието на някое важно сетиво подобни усещания могат чувствително да се засилят. Ето защо през нощта, която е всеизвестен враг на човека, страхоливците се оказват много повече на брой, отколкото посред бял ден, а мнозина чувстват значително облекчение при напускането на някоя шумна фабрика или машинно помещение, където човек не може да си чуе думата.

Цялата тази група от състояния на психична несигурност, определяна така или иначе от множество нарушаващи нормата условия, може да прояви сходства със или да преходи към общата дезориентация, характерна за психичните заболявания.

Съответно афективното позициониране на душевно неразвита, душевно нестабилна или душевно помрачена индивид спрямо множество обичайни явления от ежедневието живот се оказва сходно с афективната отсянка, която възприетият на нещо необичайно или необяснимо обикновено предизвиква у нормален примитивен човек. Ето защо особено недоверие спрямо необичайни хора, които мислят, чувстват или действат различно от мнозинството, произтича от онези явления, които не се поддават на наличното обяснение или чиито причини не са известни. Невинаги само децата са онези, които гледат с подозрение на сръчния фокусник, независимо как той нарича сам себе си. Колкото по-ясна и несъмнена е културната стойност на някое загадъчно явление, в толкова по-голяма степен предизвиканото от него усещане се приближава до приятното и радостно чувство на удивлението. Появата на това въздействие винаги е обусловена от съзнанието на индивида за някаква висша целесъобразност, налична във въпросното явление. И тъй, великолепната техника на виртуоза или хирурга предизвиква чист възторг, докато някой „артист“, който разбива скали с глава, поглъща тухли или керосин, някой факир, който се оставя да го позгребат или зазидат жив, няма да пожъне същинско удивление сред множеството, а по-скоро ще остави след себе си едно друго впечатление. Понякога обаче, включително и в случаи на истинско възхищение, все пак се появява и една лека отсянка от злоещо (inh.) усещане, която психологически се обяснява като следствие от липсата на знание за условията на възникване на съответното явление. Именно по тази причина тази отсянка по правило отсъства при специалиста, запознат с въпросната област.

II.

Сред всички психични несигурности, които могат да се окажат причина за възникване на чувството за ужасяващо (inh.), съществува една, която е в състояние да упражнява това въздействие сравнително редовно, силно и повсеместно, а именно – съмнението в одушевеността на едно на пръв поглед живо същество, както и обратно – колебанието дали един неодушевен предмет не е жив – дори и тогава, когато това съмнение само неясно достига до съзнанието. Тонът на това чувство отзвучава едва когато колебанията бъдат премахнати и в този случай най-често отваря място за някакво друго усещане.

Понякога в стари пътеписи четем как в джунглата пътешественикът присяда до някое дърво и изведнъж, за най-голям ужас (*Entsetzen*), дървото се раздвижило и се оказва огромна змия. Ако приемем, че подобна ситуация е възможна, тя без съмнение би била чудесна илюстрация за горепосочената идея. Тялото, което първоначално е изглеждало съвсем безжизнено, изведнъж с движението си издава някаква вътрешно присъща нему енергия. Тя би могла да има както психичен, така и механичен произход. Докато е налице колебание относно същността на възприетото движение, а с това – и неяснота за причината му, у засегнатия остава чувството за ужас (*Grauen*). Щом веднъж планомерността на движението докаже, че то произхожда от органично тяло, ситуацията вече е ясна и непосредствено

след това възниква чувството за самосъхранение, което, при цялата си интензивност, все пак без съмнение се основава на един вид интелектуално овладяване на положението.

Литературен вестник 19-25.11.2014

Същото душевно въздействие настъпва и в противоположния случай (както вече беше описано) – когато например някой дивак съзира за първи път локомотив или параход, при това например нощем. Тук тревожността (*Beklemmung*) би трябвало да е много силна, тъй като поради загадъчното самодвижение и ритмичния, подобен на дихание звук на двигателя огромната машина остава върху напълно неосведомения човек впечатлението за нещо живо. Съвсем сходно явление е налице, когато боязлива или детска психика отнася доловени специфични звуци към гласовата дейност на някакво мистериозно същество (както често можем да наблюдаваме). Също и епизодът от „Робинзон“, разказващ как Петкан, който все още не познава варенето, бръква в кипящата вода, за да извади намиращото се сякаш вътре животно, се основава на хрумване на автора, особено точно в психологическо отношение. По същия начин страхът на много животни може да бъде следствие от факта, че предизвикващият ужас предмет им изглежда жив (по принципа на плашилото) и тъкмо в този случай преживяването добива особено странен характер, тъй като тук асоциативната дейност, осигуряваща обикновено прехода към полето на някакво друго усещане, е съвсем нищожна. Ето защо при товарните животни



Фотография Иво Рафаилов

този „недостатък“ бива успешно отстранен, когато подозрителният предмет им бъде показан и подаден, за да го огледат и подушат, вследствие на което животното осъществява един вид интелектуална класификация, като същевременно опознава предмета – и така той губи заплашителността си. И тъй, когато преди няколко години, по време на един карнавал, участващите в него дресирани слонове побягнаха пред огнедишация змей Фафнер и предизвикали невероятен хаос, това не ни изглежда странно, доколкото знаем, че слонове не са чели трилогията³.

Известно е как при някои хора лесно възниква неприятно впечатление от посещенията на кабинети с восъчни фигури, паноптикуми и панорами. Действително в сумрака восъчна или някаква друга подобна фигура в естествени размери трудно се различава от истински човек. Дори след като са взели решение относно одушевеността или неодушевеността на такава фигура, някои чувствителни характери продължават да изпитват усещането за неуютност. В случая вероятно става въпрос за полюсоъзнати вторични съмнения, автоматично подновяващи се при повторното разглеждане и възприемане на по-фините детайли, или пък просто за живо възстановяване на спомена от първото болезнено впечатление. Фактът, че подобни восъчни фигури често показват анатомични детайли, наистина допринася за усилване на въпросното усещане, но това съвсем не е главното: далеч не е нужно един истински анатомичен препарат⁴ да изглежда толкова противен, колкото съответния восъчен модел. Между другото,

³ През епохата на Романтизма средновековният епос за нибелунгите е обект на драматургична преработка, известни примери за която са трилогията на Фридрих де ла Мот Фуке и Фридрих Хебел, както и оперната тетриология на Рихард Вагнер. – Б. рег.

⁴ Става дума за тяло, подготвено за анатомично наблюдение. – Бел. рег.

с оглед на този пример е интересно да отбележим, че с мъдра умереност истинското изкуство избягва абсолютното и пълно подражание на природата и на живите същества, знаейки добре, че в подобни случаи лесно възниква неудоволствие: съществуването на полихромни статуи от гърбо или камък не променя нищо, нито пък възможността за известно отклоняване на подобни неприятни последствия, ако въпреки всичко този вид [напълно подражателно] представяне е бил избран. Впрочем, включително и истинското изкуство може да се опитва да предизвика злоещо усещане (inh.), но винаги само с художествени средства и цели.

Още по-ясно се открива това особено въздействие в случаите, в които не само е налице подражание на човешкия облик, но към него се прибавят определени телесни и душевни действия. Тук спада впечатлението – толкова болезнено за мнозина – което лесно предизвикват фигурите на автомати. От тази група трябва да бъдат отделени случаите, при които предметите са много дребни или добре познати вследствие на ежедневна употреба. Една кукла, която сама затваря и отваря очи, една малка автоматична изрчка, няма да остави никакви значителни усещания от този вид; напротив, автоматите с човешки размери, способни да извършват сложни дейности, като например да свирят на тропнеп, да танцуват и пр., съвсем лесно произвеждат усещане за неудоволствие. Колкото по-фин е механизъмът, колкото по-правдоподобно на вид е подражанието, толкова по-отчетливо ще бъде и специфичното въздействие. Този факт често се използва в литературата, за да предизвика у читателя онзи емоционален нюанс, който е свързан с ужасяващото (inh.). Удоволствието от едно литературно, театрално или друго произведение се състои не на последно място в това читателят или зрителят също да изпита всички онези въздействия, на които са подложени и персонажите в съответната пиеса, роман, балада и т.н. В живота не обичаме да се излагаме на силни емоционални сътресения, в театъра или в литературата обаче с готовност им се оставяме: по този начин изпитваме определени въздействия, които събуждат у нас едно ярко усещане за живота, без да се налага да изтърпяваме върху себе си последствията от причината за неприятното чувство, доколкото то би имало случай да се появи от само себе си в съответната форма. Изпитването на

подобни въздействия често изглежда непосредствено физиологично свързано с удоволствието от изкуството. Колкото и странно да звучи, вероятно съществуват съвсем малко афекти, които сами по себе си при всички обстоятелства и без изключение трябва да бъдат определени като афекти на неудоволствие. Най-малкото изкуството е в състояние да стори повечето душевни въздействия в някакъв смисъл приятни за нас. Дори при децата наблюдаваме определена склонност към истории за призраци: ужасът представлява гъдел, който може с известна предпазливост и майсторство да бъде използван за повишаване на общите афективни въздействия – в това се състои например задачата на поезията. Един от най-сигурните художествени похвати за предизвикване на злоещо (inh.) усещане чрез разказ се основава на това читателят да бъде оставен в небедение по въпроса дали в лицето на някой персонаж има пред себе си човек или просто автомат, и то по такъв начин, че несигурността да не бъде директно поставена в центъра на вниманието, за да липсва повод за изследване и изясняване на въпроса, понеже тогава, както посочихме, специфичното чувство лесно изчезва. Във фантастичните си разкази Е. Т. А. Хофман многократно и с успех използва този психологически ход. Предизвиканото по този начин неясно чувство на несигурност относно психичните качества на съответния фикционален персонаж напълно съответства на изпълнението с колебания напрежение, дължащо се на действителна злоещо (inh.) ситуация, но чрез вещата авторова обработка е поставено изцяло в услуга на търсените художествени цели.

В обратната перспектива впечатлението за ужасяващо (inh.) лесно може да бъде постигнато, ако един неодушевен предмет бъде художествено или фантастично претълкуван като част от някакво органично създание, особено когато то е антропоморфно. Така например в тъмнината някоя обкована с пирони подпорна греда се превръща в челостта на митично

животно, някое самотно езеро – в огромното око на чудовище, силуетът на някой облак или сянка – в страховита дяволска физиономия. Фантазията – този неуморим художник – понякога успява да претвори дори най-безобидните и неутрални явления в най-отчетливи ужаси, и това се случва в толкова по-голяма степен, колкото по-слаба е наличната преценка и колкото по-ярка е афективната окраска на съответния психичен фон. Ето защо жените, децата и фантазърите са особено податливи за проявите на ужасяващото (inh.) и имат по-често склонността да виждат призраци.

Възможността това да се случи нараства, когато е налице действително подражание на органично същество. Тогава прекрочването на границата между патологичното и нормалното се оказва особено лесно. Прегледът на изпадналия в делириум, на опиянения, на екстатика, на суеверния фигурише от някой капител или някоя картина оживяват *per hallucinationem*, обръщат се към него, говорят му, осмиват го, демонстрират познати черти. Тези помощни средства за предизвикване на ужасяващ (inh.) ефект също са намерили многообразно приложение сред поети и писатели. Един много любим и банален трик се състои в това на читателя да бъдат поднесени какви ли не страхотии и накрая, в последните три реда, целият сюжет да бъде разкрит като съдържанието на объркано съновидение. Този способ е популярен именно защото дава възможност на автора да си играе свободно и безнаказано с психичната безпомощност на читателя.

Друг важен фактор, предизвикващ чувството за ужасяващото (inh.), представлява естествената склонност на човека към един вид наивна аналогия, според която той заключава от собствената си одушевеност за одушевеността на – или по-точно – за една идентична одушевеност на предметите от външния свят. Психичната предразположеност към подобни заключения е толкова по-силно изявена, колкото по-примитивно е равнището на духовно развитие при даден индивид. Дивакът населва света си с демони, малкото дете говори съвсем сериозно с някой стол, с лъжицата си, с някоя стара група и т.н. или разгневно удря неодушевени предмети, за да ги накаже. Дори във високоцивилизованата Древна Гърция все още във всяко дърво живеел гриада. Ето защо не е изненадващо, че човекът започва да се страхува тъкмо от онова в предметите, което самият той полусъзнателно им е предал от собствената си същност, че духовете, сътворени от собствената му глава, небинаги могат да бъдат прогонени от нея. Подобно безсилие ражда непосредствено усещането за заплахата от нещо неизвестно и непонятно, което за индивида е също толкова загадъчно, колкото и самата му психика. Напротив, ако индивидът е достатъчно ориентиран по отношение на психичните си процеси и разполага със задоволителна сигурност при преценяването на явленията от външния свят, гореописаните състояния изобщо не могат да възникнат, разбира се, само при нормална психо-физиологична ситуация.

Допълнително потвърждение на факта, че въпросното душевно състояние се дължи преди всичко на колебанието относно одушевеността или неодушевеността на предметите, по-точно относно одушевеността така, както я разбира традиционното гледище – откриваме в начина, по който поведението на душевно и нервнболни хора обикновено се отразява върху останалите. Върху повечето хора пациентите, страдащи от подобни болести, определено оставят впечатлението за нещо ужасяващо (inh.).

Това, което по правило възприемаме за хората около себе си чрез ежедневния си опит, е едно относително равновесие в психичните процеси, макар че от време на време у почти всички се появяват известни отклонения от това състояние – някакво поведение, което на свой ред конституира индивидуалността на човека и обосновава преценката ни за нея. Разбира се, повечето хора обикновено не дават израз на някакви ярки психични особености. Най-често подобни особености се разкриват, когато възникнат силни афекти, при което внезапно може да стане ясно, че в човешката психика не всичко е с трансцендентен произход, че в нея са налични елементарни процеси, отговорни дори за непосредственото ни възприятие. Разбира се, тъкмо по отношение на такива ситуации понастоящем е обичайно за явленията с лекота да се откриват нормални психологически обяснения.

Когато обаче околните забележат явно разстройство в тази относителна психична хармония (като изключим случаите, в които ситуацията изглежда маловажна или комична поради незначителността или обичайността си, напр. при пиянство), тогава дори у неопитния наблюдател се надига смътното подозрение, че в онова, което той досега по навик е смятал за единна психика, се разиграват механични процеси. Ето защо с основане епилепсията бива наричана *morbus sacer* – болест, която принадлежи не на човешкия свят, а на някакви чужди и загадъчни области, доколкото епилептичният пристъп разкрива пред наблюдаващия човешкото тяло, функциониращо при нормална ситуация толкова смислено, целенасочено и единно под ръководството на съзнанието, като безкрайно сложен и фин механизъм. Това е основната причина, поради която епилептичният пристъп е в състояние да остави тъй демонично впечатление у

околните, докато хистеричният припадък в обичайния случай шокира много по-малко. При последния болните обикновено запазват съзнание и падат или се удрят така, че или изобщо не си нанасят вреда, или в съвсем малка степен – което именно издава факта, че скрито запазват съзнание. Казаното се потвърждава и от начина на движение, който често напомня за скрити психични процеси, доколкото тук неспокойствието на мускулите следва определен по-висш принцип на организация – това е свързано със зависимостта на основното болестно състояние от процеси на нивото на представите (и следователно отново на психиката).

При специалистите тези явления са силно ограничени или липсват напълно, тъй като за него механичните процеси в човешката душа вече не представляват никаква новост и дори ако в конкретния случай е изложен на безброй заблуди относно същността на протичането им, той все пак знае, че те съществуват, и толкова често и повсеместно открива следите им, че появата им вече не е в състояние особено да го разстрои. Споменатите ситуации лесно загубват емоционалното си въздействие също и когато наблюдаващият по една или друга причина е свикнал с такива явления, като например болногледачът, и доколкото може да се каже, самият болен.

Ужасяващият (inh.) ефект, който погледът в системата на лудостта предизвиква у много хора, без съмнение почива също и върху очертаването на повече или по-малко ясната представа, че у човека е наличен механизмът на една асоциативна принуда. Доколкото се намира в противоречие с обичайното гледище за психичната свобода на индивида, тази представа прибързано и неуместно подкопава убеждението, че съответният индивид е одушевен. Когато обстоятелствата се изяснят, изчезва и особенният характер на това душевно състояние, коренящо се единствено в липсата на ориентация по отношение на психологичното.

Включително и ужасът, предизвикван от труповете (особено човешки), черепи, скелети и подобни неща, може в голямата си част да бъде обяснен с това, че при подобни обстоятелства никога не е далеч мисълта за скрита одушевеност. Тази мисъл често успява да се наложи така, че е в състояние да изопачи дори очевидното – това на свой ред осигурява условията за описания психичен конфликт. Известно е, че при лица от определени професии, които постоянно са изложени на подобно въздействие, въпросните безпокойства повече или по-малко изчезват. Освен силата на навика, особено значение за отслабването на болезнения афект има и асоциативната му преработка, която по правило е налична в такива случаи. Дали тя се извършва по същество, или не, е маловажно, стига само крайният ѝ резултат да бъде приет от индивида. Включително и суеверният например по собствен начин разполага с интелектуална власт над голяма част от представите си. Той също има своите съмнения и уверености – това, че преценките му като цяло са погрешни, не променя нищо в този психологически факт.

Силно е човешкото желание за интелектуално овладяване на света. Интелектуалната увереност осигурява психично убежище в битката за съществуване. Независимо по какъв начин бива постигана, тя представлява защитно средство срещу атаката на враждебни сили, а отсъствието ѝ е равнозначно на липсващо прикритие в хода на онази безконечна за човека и организмите война, в която най-здравите и непреодолими крепости са били издигнати от науката.

Преведоха от немски БОГДАНА ПАСКАЛЕВА и
ЗОРНИЦА РАДЕВА



Фотография Иво Рафаилов

Владимир Сабоурин

Малка история на светлината

*Спомни си за отрязания с ножици
мрак мигновено озарение
метален пароксизъм на изгарянето
на нажеженото до бяло тяло в нощта
сега на бавното угасяване
милосърдното угасяване
или изсветляване
на флуоресциращия газ*

Революции

*Скърцането на трамвай
по заскрежените релси
влизащ в завоя
Музика на сферите
с приближаване на перихелия
пак е февруари
Поток светлина
при обратен завой
Фаровете на насрещото движение
в предутринната дрезгавина.*

Годишнина

*Недокоснато детско синьо
преди откриването на сезона
довършително полагане на асфалт
под отвесното слънце
монети върху молитвени листчета
за здраве за упокой табела
забранено влизането по бански
до сребърния купел
осветена вода
в пластмасов бидон
с червено кранче*

Нощен ремонт

*Ярко осветен участък
Като стадион при късен мач
Асфалтът е разрязан
Чиста рана
Калта отдолу
Сложната инфраструктура
На кабелите и канализацията
Прометеевския труд
Преди пробуждането на човечеството.*

Откъс от романа „Кротките“

Ангел Изгов

Емил Стрезов, ние продължавахме да се събираме на нашето обичайно място, на пейките пред „Свети Николай Софийски“ и да обсъждаме новините, въпреки че вече ставаше студено. Вестта за твоеето назначаване като народен обвинител бе избухнала в квартала като бомба, всички приказваха само за това. Нашето момче! Нашето момче в Народния съд! Имаше, разбира се, и други наши момчета и момичета, но такива, които отдавна бяха напуснали квартала, бяха се разбягали насам-натам, та мъжете по къшетата и лелите из дворовете ги бяха забравили. Над дома на бай Петър сякаш се спусна звезда: всеки, който минеше оттам, забавяше крачка и се позаглеждаше, дали пък няма да те види през прозореца. Отде да знаят хорицата, че в следващите седмици ти почти не се вясваше там: беше заживял в Съдебната палата, четеше документи, отваряше писма, приемаше посетители, а започна и да ги отпъждаш, като насъбра повече кураж. Случваше се цяла нощ да останеш в запердения кабинет, задрямал на дървения стол пред бюрото, отрупано с вестници и списания, с преписки, с книжки с меки корици, които носеха ей такива заглавия: „Защо е гордост да си българин“, „Трима български работници в Германия“, „Философски основи на националсоциализма“, „Нашата академическа младеж и националните идеали“, „Лъжите на английската пропаганда през световната война и сега“. Отвсякъде изскачаха тези меки, мазни, сякаш похотливо ухилени книжлета, и Емил Стрезов търпеливо ги разтваряше, за да търси в тях свидетелства за поголяма или по-малка вина и съпричастност на автора към фашистката пропаганда. По пода се търкаляха броеве на „Зора“, „Утро“ и „Шурец“, разни сътрудници влизаха и носеха нови папки с документи и донесения, и понякога в тесния кабинет ставаше толкова задушно, че той скачаше и хукваше навън да се разходи по улиците, но и тогава му се струваше, че минавачите го пронизват с поглед, че зад него си пробиват път куцукати фигури с разквивени лица, които ей сега ще го задържат за пеша на самото да просят справедливост, ще съскат на ухото му имена, очакващи наказание; и така дори навън, в щипещия студ на задаващата се зима, отвсякъде го пресрещаше зноината съблазън на мъстта.

А ние на пейките пред черквата прочетохме и омази статия, която Крумов беше пуснал в „Работническо дело“ под заглавие „За ново начало в литературата“. Там обясняваше защо шестият състав на Народния съд трябва да съди и писатели, включително такива, които не са писали съвсем директни пропагандни материали, но чрез словото си са се представили в угода на бившия режим, подкрепяли са и са насърчавали неговите престъпления. *Нужно е да се разчистват сметките с фашисткото наследство*, пишеше Крумов. *Да се окаже идея това мощ на проявилите колебание и неувереност през тежкия период писатели, да се преустрои на широка демократична основа Съюза на българските писатели, като се отворят широко неговите врати за прогресивните писатели антифашисти.*

В личен разговор той се изразяваше по-непосредствено. Ще им ебем майката, заяви на Емил Стрезов при следващата им среща. Трябва да изрнем цялата тая смрада... А който искрено желае да се приобщи – нека заповяда. Ти междуременно – и той размаха пръст с някаква странна насърчителна закана – продължавай със стиховете... Странен съвет, защото Емил Стрезов трудно можеше да пише стихове в ония дни: главата му беше станала кошер от имена, някои познати отпреди, други – съвсем нови; имена, чиято вина трябваше да бъде измерена, претеглена и заявена с искане за присъда. Мислеше за тези имена, докато пулсиращата болка в тила му станеше нетърпима. Поплъваше ги всички в една таблица, която бе начертал на голям лист картон. Имената бяха толкова много, че в един момент се объркваше: кой беше работил в пропагандата, кой в цензурата; кой бе обслужвал великобългарския шовинизъм в речи и статии, и кой – в стихове и разкази. Имена, имена... Кой беше рисувал зловни карикатури на Сталин и кой беше развивал теории за расовото превъзходство? Всичко се смесваше и с напредването на деня Емил Стрезов все по-често поглеждаше таблицата, за да сверява. А когато охраната допуснеше някой молител или доносник, хаосът в главата му още повече се завихряше. Вижте, другарю, аз го познавам от години... Той винаги е изразявал симпатии към левите дейци... Двайсет и пета година той издаде Коджейков. Още тогава си беше мръсник. Скромен човек, заблуден. Ама вие не знаете ли, че той е на комисаря по еврейските въпроси шуреи? Помогна ми. В голямата блокада той ме прибра у дома си, скри ме – да, да, той. И други е крил. И други е предавал. Казват, че бил ратник, те нали се пазеха в тайна коу са. Ето, аз ви нося тук една негова статия от „Зора“... И така, докато на Емил Стрезов не му се приискаше да крещи, да рита с обувките си поредния нагъл смутшел, да го повлече за яката и да го хвърли по стълбите; ала не му беше в нрава да избухва, затова само се свличаше уморен на стола и казваше: вървете си, моля ви...

Имаше чувството, че другите му колеги обвинители не си дават чак толкова зор. Дали така грижливо се стараеха да отсяват имената, да свържат с ясна логическа линия престъплението с наказанието? Или просто съставяха набързо досието, поглеждаха фактите и мереха с аршин: на този му се полага присъда колкото половината на едн-кого си... Все по-често, в паузите между една папка и друга, Емил Стрезов внезапно се ужасяваше от мисълта, че просто няма време да се произнесат точни и справедливи присъди; че в бързината със сигурност някакви неща ще се пропуснат, ще се смесят; и че накрая дори няма да стане ясно кой за какво точно е осъден. Виждаше как собствените му формулировки, мотивите за исканата присъда, които пишеше на чист бял лист и пълваше най-отгоре във всяка папка, започват да звучат еднакво кухо и безизразно. *Противонародна дейност. Фашистка пропаганда. Злоствни клевети.* Тези мотиви можеха да се отнесат към всяко едно име. За да прокара в собственото си съзнание някакви разлики, старяше се да не посочва съвсем еднакви присъди. Ако в една папка му се оформяше присъда от пет години, искаше шест или четири, защото няколко папки по-назад вече беше поускал пет...

Смразяваше го мисълта, че после никой няма да помни кой за какво е осъден; че имената ще се смачкат под тежестта на присъдата, но заедно с тях ще се смачка и тяхната отделна, индивидуална вина; че осъдените имена така и няма да се съобият с лица, дори когато ги види в съдебната зала, някои от тях – за пръв път. Ако споделеше тези тревоги с Крумов, с Цанев и дори с Лиляна, която сега много му помагаше, защото в архивите на нейното министерство се намираха много материали, те щяха да му кажат горе-долу едно и също: няма значение индивидуалната вина, те всичките са фашистка сган, а и време наистина няма, трябва бързо да ги накажем и да приключваме, да смажем всички тия отрепки накуп, да разчистим развалините, за да можем след това да строим нов живот. И само Коста щеше да го слуша внимателно, да хъмка и да заеква, бавно съзнавайки какъв товар е поел на плещите си приятелят му. Когато се разминаваше по коридорите с някой от другите обвинители, Емил Стрезов четеше и по техните лица умора и напрежение, но заедно с това някаква делова безизразност, сякаш за тези хора всички имена бяха в общи линии еднакви виновни и разликите в окончателните присъди щяха да дойдат от някакви математически изчисления в проценти и квоти. Може би си въобразяваше; може би и те преживяваха същите кризи като него, и също така в някой миг късно вечерта отпускаха тежко глава върху разтворената папка, затваряха очи и виждаха зад клепащите си мръсни жълти страници, по които танцуват нечетливи мастилени граскулки, и тогава им се искаше да не се бяха захващали с тази работа. Но той никога не ги попита дали се чувстват така и изобищо какво мислят; не от съзнание, че всеки трябва да работи независимо, защото нямаше подобни инструкции, а защото още от самото начало бе започнал да чувства някакво отчуждение от тях: те го отблъскваха с това, че ден след ден минаваха през същата рутина като него, четяха същите имена, гледаха същите документи и бяха натоварени със същата задача. Сякаш гледаше механични автомати, които безстрастно копират всяко негово действие. Видеше ли ги по коридорите, изпитваше съвместна тревога и погнуса, сякаш той самият се намираше под заплахата. А ние, като не страдаме от подобна неврастения и народът – в лицето на Цанев и Крумов – не ни беше натоварил с такава отговорност, поразитахме тук-там и се осведомихме за другарите народни обвинители. Емил Стрезов неслучайно се изпъваше с тих ужас, когато погледнеше в лицето на някой от тях и му се струваше, че открива свой двойник, съчленен от метални части, съложен с помощта на бурми и винтчета. Защото те бяха момчета като теб, Емил Стрезов: млади народни синове, ремсисти, някои довчера се бяха крили по мазетата и сега крачеха загорнати в аурата на неколкомесечната си нелегалност, а други не можеха да се похвалят и с това. Може би бяха по-образовани или по-неуки, по-опитни или по-невинни, по-добре или по-зле облечени, но досущ приличаха на теб. Само главният обвинител беше по-възрастен, познат за читателите на лявата преса поет – колко много поети в тая история! - и крачеше по улиците и по коридорите с една и съща припряна, нервна крачка, сякаш облаган от някаква мрачна треска. Един от нашите донесе пред черквата негово стихотворение: казваше се „Печатарят“ и бе посветено на негов другар, убит от полицията.

*Никола бе печатар.
От зори до мрак,
от зори до мрак
той се трудеше с жар,
вперил взор
в на буквите бързия бя.*

Казваха, че никак не се спогаждал с Крумов, и не само по литературна линия. Съперничеството им отново бе получило двусмислен тласък, защото трудно бе да се

прецени коя позиция е по-важна: на съдията или на главния обвинител. Някои казваха, че съдиите така или иначе нямало да се ровят много и щели да слушат народните обвинители, едва ли не щели да подписват вече готовите присъди. Но обвинителите едва ли щяха да излязат с еднакви искания, и на съдиите щеше да се наложи да преценяват, да балансират, ако трябва. Отделно от това, Крумов се беше изпълнил с амбиция и на свой ред си водеше проучвания, почти толкова шателни като на обвинителите. Интересуваше се от всякакви подробности за имената в списъка: кой къде живее, какво е семейното му положение, до каква степен се е ползвал в частния си живот с облагите от противонародната си дейност. Дори от време на време привикваше Емил Стрезов да се съветва с него. Посочваше му някое име и започваше да обяснява, четеше на глас цитати, които си беше записал.

Гледай го този, подхващаше, заел позиция зад бюрото, смачкано от едрото му туловище. Гледай. Ето го културният редактор на „Зора“, масон и сподвижник на македонските касани. Слушай го какво писал. *У нас, при неестественото партийно набъбване на комунизма, имаме само подражателни зародиши на партийно пролетарско изкуство и една комунистическа критика, която е робски подражателна, когато теоретизира, и площадно партизанска в практическото си упражнение.* Какъв синтаксис, какъв изказ! Крумов едно удари бюрото с юмрук. Ето така се тикам към фашизма неукрепналите и колебливите. Неестествено набъбване, значи. Ама така набъбна, че ви отнесе!

Този ще го съдим ли, осведоми се Емил Стрезов. Не, отвърна Крумов. Няма как да го осъдим, освен посмъртно. *Нашиите* македонци избързали и му видели сметката още на девети. Емил Стрезов не беше съвсем наясно с разделенията в македонското движение, но знаеше, че където се срещнат в София македонци, на улицата остава поне един труп. Ала съжали, че тази прибързаност е лишила техния състав от такъв чудесен обвиняем.

Имаше си обаче друг. Всяка сутрин, когато отиваше да чете документите, събрани от дознанието, Емил Стрезов очакваше най-сетне да срещне в тях едно определено име; и прелистваше папки със съвсем други имена, обвинени в същото, в което можеше да се обвини и Ростислав Щилиянов; и четеше, докато пред уморените му очи започваше да се мерчелее размазано гълбовосиво петно. И след като изминаха така няколко седмици, народният обвинител реши, че, както го бяха насърчили Крумов и Цанев, сам ще добави обвиняем в списъка. Емил Стрезов, послушай. Ние знаем много неща. Знаем всяко къоше и всеки вътрешен двор в нашия Ючбунар. Знаем керемидите по богатските къщи и как косо пагат върху техния ръждивочервен килим последните лъчи на септемврийското слънце. Знаем къде в оная есен човек можеше да си купи прясно месо и кубабо червено вино. Знаем как сред леките момичета по смеха да разпознаем истинската мръсница, дето ще ти отвърти главата и ще те кара да я търсиш пак и пак. Знаем как трополят по паважа немските ботуши и как – руските, как го гаяят леките боси нозе на ония, дето не искат да бъдат чувти. Знаем, че са смутни времената и че снегът ще бъде измамно бял, а мъглата – лютлива. Знаем, че и денем, и нощем, изчезват хора, както изчезваха и преди, както бяха изчезвали и по-рано. Знаем, че блажени са гладните и жадните за правда, защото те ще се наситят. Знаем, че блажени са милостивите, защото те ще бъдат помилвани. Но не знаем защо се захвана с Щилиянов, какъв ти беше гълбовосивият костюм, какъв ти беше бастиунът от ясеново дърво, та вложи цялата си сила да запратиш във вихрушката тоя човек, когото всички други подминаха. Ростислав Щилиянов не беше роден за жертва, нито за палач; не бе направен за мъченик; нему се удаваше да танцува до среднощ с красиви жени с воали, да яде скъпи ястия и да пише албумни стихове; а верноподаническите оди и пропагандните пасквили не му се удаваха и той ги забравяше на следващия ден, след като ги пуснеше в печата, а хонорарите пръскаше, без да му мисли; той имаше смътна представа какво иска от тоя народ и тая страна, и смяташе себе си за част от елита ѝ, но при всяко положение готов да следва други, по-начетени и мислещи хора, с визионерски лам в очите, и то да ги следва само докато му е интересно. И заради всичко това твоеето другар с червените ленти бяха пропуснали да го отведат, дори когато им дойде на крака пред Дома на слепите; а ония, които им връчваха списъци с имена и снимки, великодушно бяха забравили за Щилиянов, и ако някой им го посочеше, презрително биха махнали с ръка, биха рекли, че сред цялата тая мътилка, останала от фашистката държава, не можеш да си губиш времето с всяка дребна риба, колкото и да е високателен народът в своя порив към правосъдие и възмездие; защото Щилиянов притежаваше блажената дарба да бъде незабележим и тъкмо затова, неразбирайки що за дар е получил свъше, пчеше гърди в гълбовосивия си костюм и размахваше театрално бастуна си от ясеново дърво, току-виж някой му обърне внимане. Ти му обърна.

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ: Юлия Кръстева (Париж), Богдан Богданов (София), Кристиан Регер (Виена), Боян Биолчев (София), Ханс Улрих Рек (Жьолн), Никола Георгиев (София)

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)
Едвин Сугарев, Георги Господинов, Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов,
Ани Букова, Бойко Пенчев, Камелия Спасова, Мария Калинова,
Силвия Чолева, Малина Томова
Издава Фондация „Литературен вестник“
Печат: „Нюзпринт“
ISSN 1310 - 9561

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Цар Шишман“ 7
Банкова сметка: BG56BPB179401049389602, BIC - BPBIBGSF
Юробанк И Еф Джу България
Хонорари - всеки последен вторник от месеца, 18.00 - 19.30 ч
e-mail: litvestnik@yahoo.com
http://litvestnik.wordpress.com; www.bsph.org/litvestnik
ВОДЕЩИ БРОЯ Камелия Спасова и Мария Калинова