литература

Издание
на Факултета
по славянски
филологии

Университетско издателство
„Св. Климент Охридски“

Списанието се издава с помощта
на фонд „Научни изследвания“
на Софийския университет „Св. Климент Охридски“.

АНТИУТОПИИТЕ ПРЕЗ XXI ВЕК

Год. XVI (2022), кн. 28

Редактори основатели
Проф. дфн Симеон Янев
Чл. кор. проф. д-р Милена Цанева

Редакционен съвет
Проф. Мари Врина-Николов (Университет ИНАЛКО, Париж, Франция)
Проф. Пиетро Каталди (Университета за чуждестранни студенти, Сиена, Италия)
Проф. дфн Боян Биолчев (Софийски университет, България)
Проф. Джузепе дел'Агата (Университета в Пиза, Италия)
Проф. Целина Юда (Ягелонски университет, Краков, Полша)
Проф. Мариола Миколайчак (Университет „Адам Мицкевич", Познан, Полша)
Проф. дфн Живка Колева-Златева (ВТУ „Св. св. Кирил и Методий", България)
Доц. д-р Христина Марку (Университет ДЕМОКРИТ, Комотини)
Доц. д-р Ивана Давитков (Университет в Белград, Сърбия)
Д-р Магдалена Питлак (Ягелонски университет, Краков, Полша)
Д-р Ярослав Отченашек (Академията на науките на Чешката република, Прага, Чехия)

Редакционен екип
Проф. д-р Иван Иванов
(Главен редактор)

Проф. дфн Амелия Личева
Доц. д-р Ноеми Стоичкова
Проф. д-р Петя Осенова

Редактор
Елка Миленкова

Художник
Д-р Людмил Веселинов

e-mail: liter_slav@abv.bg

Year XVI (2022), Issue 28

Founding Editors
Prof. Dr. Habil. Simeon Yanev
Corr. Member Prof. PhD Milena Tsaneva

Editorial Council
Prof. Marie Vrinat-Nikolov (INALCO, Paris, France)
Prof. Pietro Cataldi (University for Foreigners of Siena, Italy)
Prof. Dr. Habil. Boyan Biolchev (Sofia University, Bulgaria)
Prof. Giuseppe Dell'Agata (University of Pisa, Italy)
Prof. Celina Juda (Jagiellonian University, Kraków, Poland)
Prof. Mariola Mikołajczak (Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland)
Prof. Dr. Habil. Zhivka Koleva-Zlateva (The University of Veliko Tarnovo "St. St. Cyril and Methodius")
Assoc. Prof. PhD Christina Marcu (Democritus University of Thrace, Komotiní, Greece)
Assoc. Prof. PhD Ivana Davitkov (Faculty of Philology, University of Belgrade, Serbia)
PhD Magdalena Pytlak (Jagiellonian University, Kraków, Poland)
PhD Jaroslav Otčenášek (The Czech Academy of Sciences, Prague)

Editorial Board
Prof. PhD Ivan Ivanov
(Editor-in-Chief)

Prof. Dr. Habil. Amelia Licheva
Assoc. Prof. PhD Noemi Stoichkova
Prof. PhD Petya Ossenova

Editor
Elka Milenkova

Design
PhD Ludmil Vesselinov

e-mail: liter_slav@abv.bg

© Литературата 2022
Софийски университет „Св. Климент Охридски"
Факултет по славянски филологии
ISSN 1313-1451 (мека подвързия)
ISSN 2603-5340 (онлайн издание)

Съдържание

Коичи Тонума. Накъде върви урбанизираната цивилизация през XXI век: дистопия или утопия? (Прев. от английски: Ружа Мускурова) / 11

Дороти Е. Робъртс. Раса, пол и генетични технологии: Нова репродуктивна дистопия? (Прев. от английски: Милена Попова) / 26

Роланд Хюс и Пат Уилър. Въведение. Екодистопии: Природа и дистопично въображение (Прев. от английски: Ружа Мускурова) / 60

Аника Гонерман. Понятието за постпесимизъм в дистопичната проза от XXI в. (Прев. от английски: Милена Попова) / 68

Дария Карапеткова. Елементи на антиутопия в романа на Леонардо Шаша „Рицарят и смъртта“ / 92

Мартин Колев. „Генезис“ на антиутопичната линия в YA литературата / 99

Чавдар Парушев. Защо космосът мълчи? „Земното минало“ на Лиу Цъсин / 104

Ралица Люцканова-Костова. История и разказ – антиутопичното в „Подчинение“ на Мишел Уелбек и „Разказът на прислужницата“ на Маргарет Атууд / 112

Костантин Адирков. Заветите, които трябва да се помнят / 120

Биляна Курташева. Oral History и дистопия: възходът на романа-анкета / 130

Иван Иванов. Романът „Аномалията“ на Ерве льо Телие – световен и постмодерен / 142

Ретроспективи

Пол де Ман. Хегел за възвишеното
(Прев. от английски: Георги Илиев) / 152

Дебюти

Иван Георгиев. Гео Милев – теоретични позиции и творчески реализации / 177

Барбара Митева. (Анти)християнското в поезията на Атанас Далчев / 198

Владислав Тиков. Проблемът за миналото в романа „Времеубежище“ на Георги Господинов – чудовище или спасител пред лицето на неясното бъдеще / 218

Отзиви

Мартина Недялкова. Новите територии на теория на литературата в XXI век / 229

Поли Муканова. Отвъд каноничното: в центъра на периферията / 237

Ноеми Стоичкова. Играещият разказ за „едно време“ и „носталгичните сюжети“ през кодовете на фотографията / 246

Яница Радева. Съдбата и поезията на Иван Цанев (За „Изковаване на шедьовъра: Иван Цанев“ от Пламен Дойнов) / 257

Димитър Радев. Песен за „Никой“ / 263

Емилия Македонска. Да бъдеш поет – 120 години от рождението на Ярослав Сайферт / 274

За авторите / 278

Списание „Литературата“ / 288

Изисквания към материалите за публикация в сп. „Литературата“ / 292

Етика на публикуване / 295

Contents

Koichi Tonuma. Whither 21st Century Urban Civilization: Dystopia or Utopia? (Transl. from English by Ruzha Muskurova) / 11

Dorothy E. Roberts. Race, Gender, and Genetic Technologies: A New Reproductive Dystopia? (Transl. from English by Milena Popova) / 26

Rowland Hughes and Pat Wheeler. Introduction. Eco-Dystopias: Nature and the Dystopian Imagination (Transl. from English by Ruzha Muskurova) / 60

Annika Gonnermann. The Concept of Post-Pessimism in 21st Century Dystopian Fiction (Transl. from English by Milena Popova) / 68

Daria Karapetkova. Elements of Anti-Utopia in Leonardo Sciascia's Novel *The Knight and Death* / 92

Martin Kolev. "Genesis" of the Dystopian Line in YA literature / 99

Chavdar Parushev. But Why Space Is Silent? "Remembrance of Earths Past" by Liu Cixin / 104

Ralitsa Lyutskanova-Kostova. History and Narration – Anti-Utopianism in Michel Houellebecq's *Submission* and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* / 112

Kostantin Adirkov. The Testaments which Should be Remembered / 120

Bilyana Kourtasheva. Oral History and Dystopia: The Rise of the Inquiry Novel / 130

Ivan Ivanov. Hervé Le Tellier's Novel *The Anomaly* – World and Postmodern / 142

Retrospectives

Paul de Man. Hegel on the Sublime
(Transl. from English by Georgi Iliev) / 152

Debuts

Ivan Georgiev. Geo Milev – Theoretical Positions and Creational Realisations / 177

Barbara Miteva. The (anti-)Christianity in Atanas Dalchev's Poetry / 198

Vladislav Tikov. The Problem of the Past in the Novel "Time Shelter" by Georgi Gospodinov – a Monster or Savior in the Face of Uncertain Future / 218

Reviews

Martina Nedialkova. Literary Theory's New Territories in the 21st Century / 229

Polly Mukanova. Beyond the Canonical: in the Center of the Periphery / 237

Noemi Stoichkova. The Playing Story of "One-Time" and the "Nostalgic Plots" through Photographic Codes / 246

*Yanitsa Radeva.*The Fate and the Poetry of Ivan Tsanev (About "Forging the Masterpiece: Ivan Tsanev" by Plamen Doinov) / 257

Dimitar Radev. Song for "Nobody" / 263

Emiliya Makedonska. To be a Poet – 120 Years Since the Birth of Jaroslav Seifert / 274

For the Authors / 278

Journal "The Literature" / 288

Requirements for Publications in the Journal "The Literature" / 292

Ethics of Publication / 295

Накъде върви урбанизираната цивилизация през XXI век: дистопия или утопия?

Whither 21st Century Urban Civilization: Dystopia or Utopia?

Коичи Тонума

Koichi Tonuma

The author shares some thoughts on the future of human settlements in the era of a world population of 10 billion. He writes that the era of the classical static city co-mingling with natural ecology gave way to the era of dynapolis, the embodiment of modern civilization. Modern cities are vulnerable to all sorts of potential causes of disaster. The static and stable mosaic of past human settlement patterns has been stirred up globally by various agents of modern civilization. Tonuma speculates on the human settlement pattern of the 21st century city as border-less habitation progresses and in the face of absolute population increase and international cross-border migration. He uses C.A. Doxiadis's concept of "Ecumenopolis" or "World City" to describe the image of the inevitable form that human settlements on this earth will take in the future. The author says that of we want to imagine a future closer to paradise, not to hell, with population of 10 billion, the people of the 21st century will need to have a particular sort of intelligence, and to discover and invent new styles of living. For that to happen, symbiosis between races must take many forms, and the co-existence of a variety of cultures must be acknowledged.

Keywords: human settlements, population, urban civilization, vulnerable, world city, migration, co-existence, co-suffering

Въведение

Бих искал да споделя с вас някои мисли за бъдещето на човешките селища – основен въпрос за нашето Общество. Ще сведа тези размишления, предизвикани от терористичните атаки в Ню Йорк, до две теми:

• Урбанизация и контрацивилизация и

• Накъде върви урбанизираната цивилизация от XXI в., със специална референция към концепцията на Константинос А. Доксиадис за Екуменополис[1] и перспективите за развитие в епоха, в която човешкото население ще достигне 10 милиарда.

Урбанизация и контрацивилизация

Няма друго събитие, разтърсило света с такава сила, като терористичните атаки, прицелени в метрополисите на Ню Йорк и Вашингтон – гордостта на Съединените щати. 110-етажните кули близнаци се открояваха на фона на останалите сгради дори сред гората от небостъргачи в Манхатън. В очите на света те бяха първите сгради, олицетворяващи образа на съвременния метрополис.

Кулите близнаци бяха витрината на нюйоркския урбанизиран пейзаж и въплъщаваха Американската мечта, също като Статуята на свободата те бяха символът на модерната американска цивилизация.

На 11 септември, около осем часа сутринта нюйоркско време, в Токио вече беше нощ. Бях вкъщи и гледах телевизия, когато изведнъж съзрях познатите контури на Световния търговски център и дима, който се издигаше над Северната кула. Докато се чудех какво се случва, самолет се вряза в Южната кула и избухна в червени пламъци, които бързо обхванаха сгра-

[1] Хипотетична концепция за планетарен общонационален град. – Б. пр.

дата. Стотици милиони хора наблюдаваха на живо случващото се чрез световните информационни канали и станаха свидетели на трагедията в реално време. Терористите самоубийци, които бяха отвлекли пътнически самолети, атакуваха и Пантагона във Вашингтон. Докато стоях пред телевизора, без да откъсвам очи от екрана, небостъргачите на Световния търговски център започнаха да рухват отвесно, от върха към основата. Стоманените колони, които поддържаха небостъргачите, се разтапяха, етажите бързо потъваха и не след дълго кулите напълно се сринаха.

Колко уязвими се оказаха тези сгради – квинтесенция на съвременните архитектурни технологии – не пред лицето на природно бедствие, а на човешка (терористична) атака. С течение на времето разбрахме, че 50 тона отломки са се разпръснали в радиус от 500 метра около рухналите небостъргачи, а 20 сгради в близост до тях са пострадали. Свързаността на съседни постройки с мрежа под земята изглежда е бил основният фактор за тази верижна катастрофа. Парчетата от срутилите се кули се превърнаха в планина от фрагменти и развалини. Жертвите на това трагично бедствие бяха хиляди и настъпи хаос в спасителните операции.

Двете елегантни кули на Световния търговски център, рязко извисяващи се на височина от 400 метра, бяха замислени и проектирани като ярък израз на мощта на американския капитализъм. Тези сгради бяха самата пресечна точка на световните икономически и финансови мрежи, които опасват планетата като ивиците по кора на пъпеш. Взривяването на този централен възел на глобалната икономика оказа влияние главно върху икономическата активност в Америка, но отекна и по целия свят.

По ирония тази непредвидима катастрофа започна с атака с нож, древно оръжие, което нанесе удар на съвременната механизирана цивилизация. Цивилизацията на небостъргачите, свръхзвуковите самолети, високо развитите информационни технологии и системи, мощните икономически и финансови структури и силно урбанизираните, гъсто населени градове. Разбрахме, че крепостта на терористите е безплодна високо-

планинска земя, приютила разпръснати традиционни селища. Видян през цивилизационната перспектива на внимателно проектирания и механизиран модерен град, това беше твърде изостанал район. Би могъл да бъде наречен свят на контрацивилизация, в който бедността се е превърнала в норма в резултат на продължителни войни, както и на сушите и недостига на храна през последните години.

XX в. беше време на редица продължителни войни. Първата световна война беше последвана от Втората световна, която завърши с масовата смърт, посята от атомните бомби. През втората половина на века избухнаха Корейската, Виетнамската война и Войната в залива.

Как можем да определим този век? В края му гъсто населените урбанизирани агломерации станаха типична форма на човешките селища – метрополиси, обитавани от милиони хора. Появи се нов урбанизиран стил на живот.

Ерата на класическия статичен град, който прелива в заобикалящата го природна среда, даде път на епохата на динамично развиващия се град – Dynapolis[2], въплъщение на съвременната цивилизация с нейния бърз, разнообразен, урбанизиран начин на живот. От друга страна модерната урбанизирана цивилизация донесе със себе си нови неврози. Драматично нарасна употребата на наркотици, броят на убийствата и на редица други престъпления и актове на жестокост в градове като Москва, Рио де Женейро, Варшава, Богота, Лондон, Париж, Рим, Атина, Йоханесбург, Делхи, Карачи, Ню Йорк, Шанхай и Токио.

Към жертвите на фатални инциденти и човешки престъпления трябва да добавим загиналите вследствие на природни бедствия, като земетресения например. Наскоро земетресението в Кобе отне живота на 6000 души. Учените твърдят, че е възможно 30 милиона жители на Токио и предградията му да преживеят силно земетресение в близко бъдеще. В зависимост от

[2] Терминът е въведен от К. А. Доксиадис в началото на 50-те години на XX в. Означава бързо развиващ се град, чиято отличителна черта е параболичният еднопосочен растеж. – Б. пр.

близостта на епицентъра до града, жертвите могат да достигнат един, два милиона или дори повече.

Съвременните градове са уязвими за всякакви потенциални бедствия, големи и малки; ужасната трагедия, сполетяла Ню Йорк и Вашингтон при едновременните терористични атаки, е демонстрация на тази слабост. Хора от 80 националности се намираха в небостъргачите, когато те се срутиха за минути. Множеството измерения на този терористичен акт оказаха влияние върху редица аспекти от живота в целия свят.

Статичната, устойчива мозайка от човешки селища в миналото беше разклатена в глобален план от различни агенти на модерната цивилизация. Смесиха се цивилизации, принадлежащи на различни култури, а границите станаха нестабилни. Можем да кажем, че негативните аспекти на динамичния град започнаха да се проявяват.

Какво ще донесе XXI в. на хората на нашата планета?

Дали ще живеем в утопичен или дистопичен свят?

Накъде върви урбанизираната цивилизация на XXI в.?

К. А. Доксиадис използва понятието „Екуменополис“, за да очертае образа на една неизбежна форма на човешките селища от бъдещето на тази планета. Арнолд Тойнби употребява термина „световен град“, като го разглежда в контекста на непрекъснатия растеж на световното население, на ограничените земни ресурси и райони с подходящи за живот условия. Въпреки че хората непрекъснато надмогват неблагоприятните условия за живот, някои изследвания показват, че оптималното световно население е около 20 милиарда (15–20 милиарда). Съществуват прогнози, че хората ще живеят в един-единствен град – непрекъснат пояс, покриващ земното кълбо. Той ще се отличава значително от разпръснатите градове и села от предмеханизираната епоха, както и от метрополисите и мегаполисите от днешния свят. Според Доксиадис и неговите колеги изследователи коренно различният модел на „световния град“ ще се появи около 2100 г. и ще достигне своята зрялост около 2200 г. Ако допуснем това да се случи без внимателно плани-

ране от наша страна, в този свят ще настъпи тотален хаос. За да избегнем подобен безпорядък, трябва да развиваме подходящи политики и да сочим пътя към постигането на здравословен баланс между основните елементи на екистиката[3] – Природа, Човек, Общество, Структури и Инфраструктура.

Доксиадис акцентира върху необходимостта от ясна позиция по въпроса за отношението към природата. Той предлага обособяването на 12 глобални зони, свързани със земеползването, в които степента на интервенция от страна на хората варира – от райони с непокътната дива природа до области с култивирана земя и гъстонаселени градове. Доксиадис дори изчислява относителната площ на всяка зона.

Нещо повече, изследователят подчертава, че трябва да бъде поддържан баланс между развитието на икономическите, политическите, управленските, технологичните и културните системи, както и да се търси равновесие между различните нива на общностна йерархия – от отделното домакинство до местната общност, града, мегаполиса, т.нар. ereropolis (общност, състояща се от 5 милиарда жители на определен континент) и споменатия Екуменополис („световния град“). Вероятно ще има общества, които ще ни напомнят за света, създаден от Джордж Оруел в книгата му „1984“; все пак можем да се надяваме, че до 2084 г. „световният град“, със своите глобално действащи системи, ще преодолее тези проблеми. Трудно е обаче да сме такива оптимисти по отношение на човешката мобилност. От една страна, хората ще продължат да пътуват из целия свят, но ще забележим и тенденция към променливо нестабилно общество. Тъй като ще живеят в „световен град“, гражданите ще имат възможност да бъдат мобилни, а епохата ще се характеризира с излишество на свободно време и шансове за втора и трета кариера. Все пак Доксиадис отбелязва, че трябва да обърнем достатъчно внимание на последствията от тези възможности.

[3] Наука за формирането и еволюцията на различните видове населени места. – Б. пр.

Трудно е да си представим политическия баланс в тази картина на бъдещето. Кой ще го поддържа и как; дали бихме могли да създадем Световно Правителство; какъв тип административна власт ще бъде подходяща за управлението на общество, отличаващо се с такава мобилност?

Ако оставим настрана неяснотата по отношение на административната организация на Новия Световен Ред, пред нас изниква въпросът за намаляващата значимост на малките общности – семейство, съседски отношения – в рамките на новата мегаструктура. Друг важен проблем е подходът ни към процеса на упадък на регионалните култури.

Когато светът се превърне в единен организъм, той вече ще е навлязъл във фазата на завършената глобализация. Когато достигне тази точка, вероятно ще прилича на фикционалната вселена в „1984“. Проектирайки настоящите световни проблеми в една глобална перспектива, Доксиадис предлага различни идеи, но понякога губи присъствие на духа. Все пак, в края на живота си, той често цитира следната хипотеза: човечеството ще преодолее проблемите на пренаселените мегаполиси и ще продължи напред със смели крачки.

Човешки селища в ерата на световно население от 10 милиарда

К. А. Доксиадис гради представата ни за крайната форма, която ще добият човешките селища на нашата планета. Но ние ще използваме и друг образ на бъдещия свят, създаден от Букминстър Фулър в “Spaceship Earth” („Космическият кораб Земя“), за да се концентрираме върху ограничения обем на земните ресурси, увеличаването на населението и миграцията.

Вниманието ни трябва да бъде насочено не само към абсолютното (естествено) нарастване на световното население, но и към неговото географско разпределение. Отделните цивилиза-

ционни сфери вече са установени в определени, благоприятни за живот райони, а движението на хора в рамките на всяка сфера ще оказва пряко влияние върху създаването на „световния град“. Нещо повече, много хора ще преминават от една цивилизационна сфера в друга, както и отвъд границите на националните държави от модерната епоха. Съвременни столици и други големи градове преживяват огромни трудности, свързани с мултинационалната и мултикултурната структура на населението.

Според прогнози на Организацията на обединените нации световното население ще достигне 10 милиарда души в началото на втората половина на XXI в. Северна Америка, Централна и Южна Америка, Африка, Европа, бившият Съветски съюз, Азия и Океания са населявани от човешки групи, които се отличават със свои уникални особености. В момента световното население е над 5 милиарда и гони 6 милиарда[4]. За по-малко от 50 години ще достигне 10 милиарда. Светът трябва да подготви, да се пренастрои, за да може да „подслони“ едно почти удвоено население.

Разсъждавайки над тази ситуация, можем да бъдем както песимисти, така и оптимисти. Дори в съвременния свят, с 6 милиарда население, човечеството полага усилия за разрешаването на всякакъв вид проблеми, свързани с околната среда и глобализацията. Причините за главоболни проблеми без ясно решение главоломно нарастват – недостиг на храна, ресурси и енергия, замърсяване на въздуха и водата, липса на обитаема земя, множество конфликти. Ако си представим, че тези проблеми ще се умножат и задълбочат с удвояване на населението, то тогава можем да допуснем, че ситуацията в средата на века ще прилича на картина от ада.

За да изградим противоположна концепция, картина близка до рая – ако можем да си представим, че 10 милиарда души живеят заедно в мир – трябва да допуснем, че хората от XXI в.

[4] Според данните на ООН за 2015 г. населението на света е 7,3 милиарда души. – Б. пр.

ще притежават специфична интелигентност и ще проумеят, че е нужно да водят различен начин на живот.

Възможностите, които дава Индустриалната или Енергийната революция от XIX в., водят до рязко увеличение на населението, което за 200 години се удвоява и достига 5 милиарда. Индустриалната революция разгръща огромния потенциал на енергийните ресурси. Започва добив на материали (неорганична Природа), които лежат дълбоко под земята. Откриват се нови методи за обработка на земята. Можем да кажем, че развитието на човешките селища се формира от механизацията. Типична проява на тези процеси са големите метрополиси от над един милион жители и създаването на мегаградове с над 10 милиона души население.

В рамките само на 50 години се очаква световното население да достигне 10 милиарда. Можем уверено да заявим, че нарастването на населението на планетата, което наблюдаваме до този момент за 2 милиона години от човешката история, ще бъде постигнато от тук нататък в рамките на 50 години.

Ако можем да определим отрязъка от време до средата на XXI в. като революционна ера в развитието на човечеството, която следва Аграрната и Енергийната революция, бихме могли да я наречем епоха на Информационната революция.

Чрез своите мрежи Информационната революция и Информационната технологична революция променят човешките селища на много нива. Над световната информационна система се простират мрежите на ниво икономика, като все повече човешки селища се включват в глобалните процеси. Развитието на Информационното общество неизбежно предполага все по тясна свързаност на световното население. Прогнозата за човешко общество с мегамащаби от 10 милиарди души и произтичащите от това екологични проблеми също води до това заключение.

Как ще бъде разпределено по региони население от 10 милиарда жители?

Ако разгледаме настоящото разпределение на световното население (таблица 1), виждаме подчертана доминация на ази-

атския регион. Според оценки на ООН населението на Азия ще достигне 6 милиарда до 2050 г. Бурното развитие на този район от света ще определя тенденциите във формирането на човешките селища през XXI в. Бързото нарастване на населението в Африка – вторият по значимост регион по този показател – би могло да създаде редица проблеми, произтичащи от липсата на нормални условия за живот.

Ако трябва да подредим по население държавите в света (данни от 2000 г.), картината изглежда така: Китай – 1 милиард и 280 милиона жители, Индия – 1 милиард и 10 милиона, САЩ – 280 милиона, Индонезия – 210 милиона, Бразилия и Пакистан – по 170 милиона, Япония – 130 милиона, Русия – 120 милиона. Смята се, че кривата на нарастване на населението в Япония ще достигне своя връх през 2011 г., отчитайки около 131 милиона жители, и след това ще тръгне надолу[5]. Населението на Афганистан например е около 20 милиона[6].

Смята се, че и в бъдеще световното население ще бъде неравномерно разпределено, както е било досега. Районите, подходящи за живот – обитаеми земи – са ограничени от физически фактори (Природата). Дотук човечеството се е адаптирало към растящото население чрез създаването на рамка за различни форми на човешки селища – семейни жилища, села, градове, райони, съвременни метрополии и модерни нации. Когато си представяме тенденциите в ерата на световно население от 10 милиарда, предвиждаме динамични градове и засилена миграция през националните граници. Можем да допуснем, че конгломератите без ясни граници ще бъдат твърде жизнени.

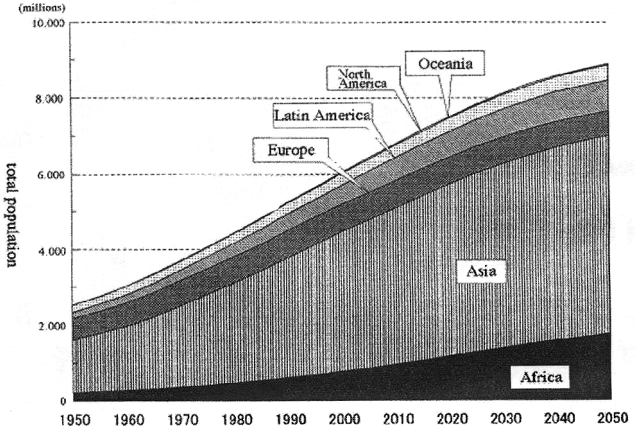
[5] Спадът на населението в Япония започва през 2010 г. По последни данни от 2021 г. то е около 126 милиона. – Б. пр.

[6] В момента населението на Афганистан (по данни от Световната банка) е около 39 милиона. – Б. пр.

Таблица 1. Дългосрочна прогноза за броя на световното население по основни региони: 1950–2150 (в милиони)

Регион	Година								
	1950	1990	2000	2020	2050	2075	2100	2125	2150
Световно население	2,524	5,687	6,091	8,039	9,367	10,066	10,414	10,614	10,806
Група 1	732	1,053	1,068	1,111	1,067	1,030	1,029	1,043	1,061
Европа	547	728	729	701	638	589	579	585	595
Северна Америка	172	297	309	369	384	393	401	407	414
Океания	13	28	30	41	46	48	49	50	51
Група 2	1,792	4,634	5,023	6,928	8,299	9,036	9,385	9,072	9,745
Африка	224	719	820	1,454	2,046	2,457	2,646	2,715	2,770
Латинска Америка & Карибския басейн	166	477	515	650	810	864	889	903	916
Китай	5s5	1,220	1,276	1,480	1,517	1,509	1,535	1,565	1,596
Индия	358	929	1,007	1,330	1,553	1,595	1,617	1,641	1,669
Останалата част от Азия	490	1,289	1,405	1,974	2,393	2,611	2,698	2,747	2,795

Източник: ООН, прогноза за броя на световното население до 2050 г.



Фигура 1. Население по основни региони, 1950–2050. (*Източник:* ООН, Перспективи за световното население: 1998 г.)

Сред различните бариери, оказващи влияние върху човешкия живот – прегради, стени и рамки, създадени от човека – най-типични са границите на националните държави. В момента в света има около 200 държави, чиито територии покриват планетата. До голяма степен техните граници са продукт на взаимно договаряне, продиктувано от икономическите и политическите драми, свързани с установяването на човешките поселения за период от 200 години – в този отрязък от време населението нараства от 10 до 50 милиона. И днес не секват проблемите, произтичащи от оспорването на граници и територии.

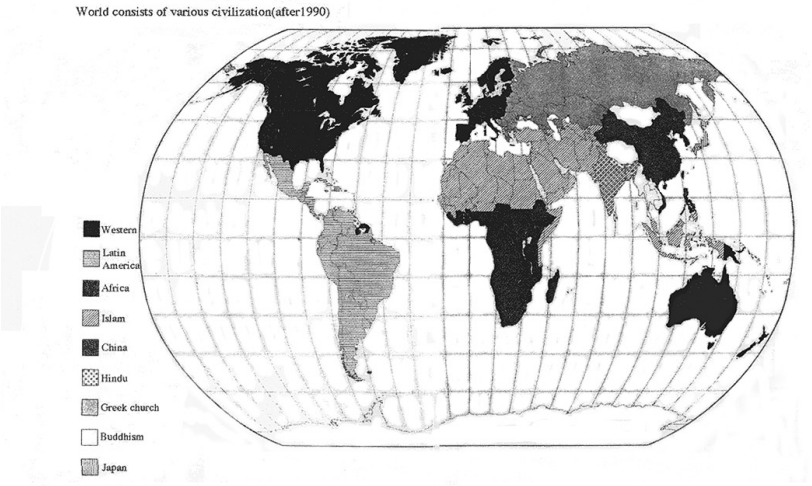
Нацията е една от прототипните рамки на човешките селища, също като семейството и семейния дом. Тези два полюса гарантират условията за съществуване на човечеството и неговото чувство за сигурност. От началото на човешката история най-малката клетка на човешката общност е семейството и семейната къща. Ясна е тенденцията за редуциране на тази общност – от големия семеен колектив до по-малко семейство, от семейното ядро до отделни негови части. На по-късен етап тази тенденция става все по-очевидна в Япония, Америка, европейските страни и други развити държави.

За разлика от тези райони, в по-нестабилните региони на света, намиращи се в слабо развити държави, фамилните общности са силни и осигуряват широки, здрави и надеждни семейни мрежи, които надхвърлят националните граници. На тези места религиозната вяра е важен фактор.

Ако използваме рамката на модерната държава като основа за представата ни за човешките селища в епоха с население от 10 милиарда жители, ще се сблъскаме с огромен проблем – пропастта между очакванията на хората. Имам предвид очакванията за количество храна и ресурси на глава от населението, за развитието на технологиите, икономиката, политиката, социалната структура... Миграцията на хора през наложените граници на модерните държави от XX в. ще се увеличава. Мрачната реалност на богати и бедни региони води до засилване на миграционния натиск. Истина е, че на различни места по света

националните граници вече изтъняват – в Европейския съюз, региона на страните от ОПЕК, в района на бързо развиващите се азиатски държави от т.нар. група на четирите азиатски тигъра[7]. Когато става въпрос за транспортни и информационни връзки, до голяма степен националните граници вече са загубили своето значение.

Какъв ще бъде моделът на човешките селища през XXI в.? Как ще изградим основите на един стабилен (световен) ред, когато районите без граници се разрастват, населението на планетата бързо се увеличава и трансграничната миграция се засилва? Дилемите, които трябва да решава една свръхнаселена планета, вероятно ще доведат до още по-голям хаос в света. XXI в. ще бъде пробният, подготвителен период, предхождащ появата на зрелия утопичен свят от XXII в. – Екуменополис; в това преходно време, в отделни моменти, ще се проявяват различни аспекти на един дистопичен свят.



Фигура 2. Представяне на разнообразието от култури в света след 1990 г. (Източник: Huntington, 1996.)

[7] Държавите от тази група са Южна Корея, Сингапур, Хонконг и Република Китай. – Б. пр.

Арнолд Тойнби, който беше член на Световното общество по екистика, определя пет цивилизационни сфери от миналото, създали рамката за развитието на човешките селища по света: орбитите на западната християнска цивилизация, източното християнство, ислямския свят, хинду-индийската и източноазиатската цивилизация.

След терористичните атаки в Америка, когато изследователите поставиха своя фокус върху ислямския свят, бяха добавени нови наблюдения и концепции. Хънтингтън (1996) разделя цивилизациите на 8 категории: западна, китайска, японска, ислямска, хинду, арабска, латиноамериканска и африканска. Той смята, че сблъсъкът на цивилизациите е най-голямата заплаха за световния мир, а най-надеждното средство за избягване на световна война е създаването на международен световен ред (фигура 2). Терористичните атаки от 11 септември 2001 г., извършени пред очите на света, предизвикаха анализи и дебати, посветени на урбанизираната цивилизация на XXI в. И преди тази голяма трагедия, сполетяла хиляди цивилни граждани, хората се ужасяваха от тероризма. Президентът на САЩ нарече това нов вид война. На 8 октомври Америка атакува Афганистан, считан за регионална база на терористите. Каквато и форма да придобива войната, тя сее смърт, а разнообразието от съвременни въоръжения придобива все позловещи измерения.

Нека се надяваме, че отмъщението за терора няма да се превърне в злощастна поредица от убийства на невинни граждани. Нека чуем гласовете на хора от различни части на света, които проявяват чувствителност към тази тема. С нетърпение очакваме мъдри решения от политическите лидери.

Заключение

Човешките селища от XXI в. се нуждаят от мир. За да постигнем това, трябва да приемем съвместното съществуване на различни раси и култури и да го реализираме в множество форми. Хората от XXI в. се сблъскват със сериозни проблеми, свързани с глобалното затопляне. За да бъде създадена устойчива среда на Космическия кораб Земя, трябва да се научим да споделяме властта, да проявяваме съпричастност и да градим основите на съвместно битие. Като членове на Световното общество по екистика, споделяме интереса на Диоксидис към възможна епоха от бъдещето, в която човечеството ще е преодоляло проблемите на дистопичния свят.

Превод от английски: Ружа Мускурова

Преводът е направен по: Defining Success of the City in the 21st Century – 1 of 2 (January/February-March/April-May/June 2002). // *Ekistics*, Vol. 69, No. 412/413/414, January/February-March/April-May/June 2002, 26–30. Published by: Athens Center of Ekistics.

ЛИТЕРАТУРА

Doxiadis 1966: Doxiadis, C. A. *Between Dystopia and Utopia*. Hartford, CT7 Trinity College Press.

Doxiad and Papaioannou 1974: Doxiadis, C. A., and J. G. Papaioannou. *Ecumenopolis, the Inevitable City of the Future*. Athens: Athens Publishing Center.

Fuller 1970: Fuller, R. B. *Operating Manual for Spaceship Earth*. New York, Simon & Schuster.

Huntington 1996: Huntington, S. P. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Japanese translation published by arrangement with Samuel P. Huntington c/o George Borchardt, Inc., through The English Agency (Japan) Ltd.

Раса, пол и генетични технологии: Нова репродуктивна дистопия?

Race, Gender, and Genetic Technologies: A New Reproductive Dystopia?

Дороти Е. Робъртс

Dorothy E. Roberts

This article analyzes comparative literature's institutionalization together with literary theory in Spain. Special attention is paid to the benefits and constraints of this alliance, which is tantamount to a discussion of the new paradigm championed in the 1980s. The paucity of comparative literature's presence in theoretical research is identified as a sign of literary theory's Euro-American orientation.

In recent years companies that market race-based biotechnologies have promised to extend the benefits of genetic research to people of color, and media promoting genetic technologies have prominently featured their images. At the same time, the important role of genetic screening that makes individual citizens responsible for ensuring good health by reducing genetic risk may support the wider incorporation of genetic technologies into the neoliberal health care system. The author argues, therefore, that we need a new reproductive dystopia that accounts for the changing political context of reproduction. The article critically explores the role of race and racism in the emergence of reproductive technologies that incorporate advances in genetic science and considers the implications of including women of color in the market for reprogenetic technologies, particularly when this is done with the expectation that women will use these technologies to manage genetic risk. In investigating these issues, the author aims to shed light on the critical relationship between racism, neoliberalism, and reproduction.

Keywords: genetic technology, white woman, preimplantation genetic diagnosis, dystopia, handmaid tale, genetic selection, white race, advanced reproductive technology, mother machine, twenty-first century, reproduction-assisting technology, feminist scholar

През 80-те години на XX в. въображението на Маргарет Атуд, Джина Кириа и на други феминисти създава дистопии, в които възпроизводството на белите жени е ценено и облагодетелствано, а възпроизводството на цветнокожите жени е обезценено и се експлоатира. В романа „Разказът на прислужницата“, публикуван през 1985 г., се провижда репресивната Република Галаад, в която прислужниците са принуждавани да служат като инкубатори в услуга на мъжете от елита и техните безплодни жени, за да се продължава бялата раса, докато чернокожите, както и онези прислужници, които не са в състояние да износват деца, биват заточавани в токсични колонии (Atwood 1985). През същата година в „Майката машина“ Кириа предрича, че белите жени ще плащат, за да може в репродуктивни бордеи да се имплантират яйцеклетките им в цветнокожи сурогати, които после да износват бебетата им на ниска цена (Corea 1985).

Две десетилетия по-късно учените феминисти продължават да критикуват йерархията, която антропологът Рейна Рап сполучливо нарича „стратифицирана репродукция“, като съпоставят противоположното отношение на белите жени и на цветнокожите жени към технологиите за асистирана репродукция (Rapp 1999: 310). В началото на XXI в. още по-новаторски репродуктивни технологии, съчетаващи асистирано зачеване с генетичен подбор, или репрогенеза, заплашват да засилят още повече това противопоставяне (Roberts 2005; Parens and Knowles 2007). С преимплантационната генетична диагноза (ПГД) лекарите могат посредством биопсия да вземат само една клетка от ембрионите в ранно развитие, да диагностицират възможността за стотици генетични заболявания и да подберат за имплантиране само онези ембриони, при които рискът от такива заболявания е нисък (Robertson 2003; Spar 2006; Singer 2007). Както пишат от „Репродженетикс“,

генетична лаборатория в Ню Джърси, която специализира в ПГД, тази технология дава възможност за „имплантиране в пациентката на тези ембриони, които са класифицирани посредством генетичната диагноза като нормални“.[1]

Във време, в което богатите бели жени имат достъп до технологии, които им помагат да имат деца, не само генетично свързани с тях или партньорите им, но и преминали през генетичен скрининг, различни закони и политики пречат на цветнокожите жени изобщо да раждат деца (Roberts 1998; Smith 2007). Както казва Рап през октомври 2004 г. на конференция в Института Радклиф на тема „Репродуктивното здраве през XXI век“: „Някои жени се борят за основни репродуктивни технологии, като клиника, в която в стерилни условия да може да се извърши секцио, а други прибягват до свръхмодерни генетични методи“ (цит. в Drexler 2005). Марша Дарлинг, специалист в областта на афроамериканските изследвания, пише в същия дух: „Поразително многообразие от биотехнологии се насочва за разработването на стратегии за евгеничен контрол на раждаемостта, особено за цветнокожи жени с нисък доход или под границата на бедността в глобален мащаб“, докато „възможностите за подобряване на репродукцията под рубриката ‘избор’“ са запазени „за икономически и расово привилегированите жени в глобалния Север“ (Darling 2004b).

Докато законите за социални реформи целят да попречат на жените, получаващи социални помощи, да родят дори само още едно здраво бебе (Mink 2002; Smith 2007), като цяло нерегулираните клиники за инвитро (Arons 2007: 1; Parens and Knowles 2007) редовно имплантират на добре обезпечените жени множество ембриони, съзнавайки високия риск при поголям брой бебета от преждевременно раждане и ниско тегло на бебетата (Helmerhorst, Perquin, Donker, and Keirse 2004; Mundy 2007; Reddy, Wapner, Rebar, and Tasca 2007). На обществото му се свиди дори оскъдното увеличение на социалните

[1] Вж. интернет сайта на „Репродженетикс“ на адрес: <http://www.reprogenetics.com/default.html>.

плащания за бедните майки за само още едно дете, но същото това общество приветства раждането на получените по високотехнологичен път шестзнаци, чиято болнична грижа, плащана от държавата, струва цяло състояние (Andrews 1999: 55–61). Апаратурата за милиарди долари, посветена на технологичното подпомагане на решенията за продължаване на рода на заможни двойки, е в ярък контраст с високото ниво на смъртност при новородените сред чернокожите, което си остава два пъти повисоко, отколкото при белите (Mathews and MacDorman 2007). Всъщност смъртността при новородените дори се повишава в Мисисипи и други южни щати (Eckholm 2007).

В мой предишен текст върху тази кастова система в репродукцията също се противопоставяха политиките, при които се налага санкция върху раждането на деца от чернокожи жени, и високотехнологичната инвитро индустрия, подпомагаща раждането на деца от по-заможни бели жени (Roberts 1998: 246–93). Неотдавна обаче преосмислих мястото на белите и на цветнокожите жени в репродуктивната йерархия (Roberts 2005). Вместо да поставям тези жени в противоположни позиции, аз ги свързах заедно по отношение на неолибералната тенденция за приватизация и наказателно управление. И програмите за контрол на раждаемостта, и технологиите за генетичен подбор укрепват биологическите обяснения за социалните проблеми и поставят репродуктивната отговорност върху жените, като по този начин приватизират средствата за борба с болестите и социалното неравенство.

Идеологията за контрол над раждаемостта приписва социалните несправедливости на раждането на деца от бедните цветнокожи жени, като по този начин лигитимизира наказателната регулация на репродуктивните решения на тези жени (Roberts 1998). Стереотипите за сексуалната и репродуктивната безотговорност на чернокожите жени подкрепят социална реформа и политики за правоприлагане, които строго регулират решенията на чернокожите жени, свързани със секса и раждането на деца (Neubeck 2001). Като посочват създаването на потомство като

причина за плачевните социални условия, репродуктивните наказания отвличат вниманието от отговорността на държавата и нуждата от социална промяна. Например използването на крек от чернокожите майки се е превърнало в основно обяснение за високото ниво на смъртност при чернокожите новородени, въпреки че тази разлика в смъртността в сравнение с белите новородени далеч предшества епидемичната употреба на крек (Roberts 1998: 154–59; Zerai and Banks 2002; McCaughey 2005).

Подобно на наказанията за раждане при чернокожите жени, репрогенетиката също прехвърля отговорността за насърчаване на доброто здраве от държавата върху индивида, като прави жените отговорни за осигуряването на генетичната пригодност на техните деца. Отделната жена се превръща в точка на управление посредством саморегулация на генетичния риск (Mykitiuk 2000). Медицинският модел на инвалидността, който насърчава евгеничното елиминиране на генетичния риск вместо да прекрати дискриминацията срещу хората с увреждания, подкрепя положение, в което държавата разчита индивидът сам да осигури своето здраве чрез използването на генетичните технологии. Това отклоняване на вниманието от социалните причини и решения подсилва приватизацията, отличителният белег на неолибералната държава, която се стреми да намали програмите за социална помощ, като същевременно насърчава условията на свободен пазар, спомагащи за натрупване на капитал. По този начин политики за репродуктивното здраве, обхващащи жени от двата противоположни края на репродуктивната йерархия, играят важна роля в процеса, при който неолибералната държава прехвърля услуги от социалната държава към частната сфера на семейството и пазара.

През последните няколко години, докато работех върху проекта за една книга, която изследва разрастването на биотехнологиите, включващи расата като генетична категория, още веднъж преосмислих противопоставянето на белите и цветнокожите жени в репродуктивната кастова система, що се отнася до репродуктивните технологии. Позицията, която описах току-

що – също като репродуктивните дистопии от 80-те години на XX в. – все още поставя белите жени в ролята на единствени потребителки на репродуктивни технологии, а цветнокожите жени – само като жертви на политиките за контрол върху раждаемостта. Тази позиция приема, че белите жени са единствените, които имат достъп до тези технологии, а цветнокожите жени не играят никаква роля в политиките за репрогенетика, освен когато биват изключвани или експлоатирани.

Неотдавнашното разрастване както на репродуктивната генетика, така и на биомедицината, основана върху расата, обаче дава знак за драстична промяна в расовите политики за репродуктивните технологии. Първо, важната роля на генетичния скрининг, който прави отделните граждани отговорни за осигуряването на добро здраве чрез намаляването на генетичния риск, може да подкрепи по-широкото включване на репрогенетичните технологии в неолибералната система на здравеопазването. Второ, компаниите, които рекламират биотехнологиите на основата на раса, сега обещават да разширят ползите от генетичните проучвания така, че да обхващат и цветнокожите (Bloche 2004; Kahn 2007). В медийни материали, популяризиращи генетичните технологии, на видно място присъстват цветнокожи хора в образи, олицетворяващи новата генетична епоха – за разлика от предишните образи, при които се наблягаше на белия цвят на кожата като изключителен стандарт за генетична пригодност.[2] Нещо повече, някои клиники, в които се предлагат високотехнологични репродуктивни услуги, сред които и ПГД, открито се обръщат към цветнокожи клиенти.[3] Днес цветнокожите жени са част от пазара и културната образност на новата

[2] Вж. уебсайтовете на DNA Tribes (http://www.dnatribes.com), GeneTree (http://www.genetree.com) и проекта „Геногpафия“ на „Нашънъл Джиографик“ (https://www3.nationalgeographic.com/genographic/index.html).

[3] Вж. апела на Тихоокеанския център за репродукция (Pacific Fertility Center) към евентуални донори на адрес <http://www.donateyoureggs.com> и информацията за даряване на яйцеклетки на адрес <http://www.pacificfertilitycenter.com/treat/agency_donation.php>.

репрогенетика. Имаме нужда от нова репродуктивна дистопия, която да взема предвид променящите се расови политики за генетиката и репродукцията.

В настоящата статия аз изследвам критично ролята на расата и расизма при възникването на репродуктивните технологии, които включват напредъка на генетиката. Какви са последиците от приобщаването на цветнокожите жени на пазара за репрогенетични технологии особено когато това се прави с очакването, че жените ще използват тези технологии, за да управляват генетичния риск? Търсейки отговор на този въпрос, аз се надявам да хвърля светлина върху критичната връзка между расизъм, неолиберализъм и репродукция.

Разширяването на пазара на репродуктивни технологии

В „Убиването на черното тяло“ разгледах ролята на расата в образите, рекламиращи инвитро индустрията (Roberts 1998: 251). Посочих, че снимките, които демонстрират успеха на технологиите за асистирана репродукция, винаги са на бели бебета, обикновено русокоси и синеоки, сякаш за да се подчертае расовата им чистота. Когато през януари 1996 г. в „Ню Йорк Таймс“ излиза известна поредица от четири статии под заглавие „Пазарът на плодовитостта“, на първа страница например има фотография на директора на клиника за инвитро оплождане, обграден от седем бели деца, заченати там (Gabriel 1996: A1). На страницата, където статията продължава, е публикувана снимка на лъчезарни тризнаци, заченати с инвитро, също бели (Gabriel 1996: A18).

През 90-те години на XX в. единствените случаи, когато в медийното отразяване на тези технологии се появяват чернокожи бебета, са материалите, чиято цел е да събудят отвращение към тях именно заради расовата им принадлежност. Един пример е широко популяризираният от медиите съдебен процес, в

който бяла жена съди клиника за асистирана рапродукция, като твърди, че погрешка е била осеменена със семенна течност на чернокож мъж и в резултат на това е родила дете от смесена раса (Schatz 1990; Sullivan 1990). Двама журналисти, отразяващи историята, правят предположение, че „ако делото стигне до съд, съдебните заседатели могат да бъда изправени пред трудната задача да определят какви са щетите от отглеждане на дете с различна расова принадлежност“ (Kantrowitz and Kaplan 1990). Причинената вреда на майката от получаването на грешна семенна течност се утежнява от провала на клиниката да ѝ осигури бяло бебе.

Други новинарски истории, получили скандална известност от 90-те години, са тази за близнаците на бяла холандска двойка, които, когато бебетата са на два месеца, откриват, че едното е бяло, а другото – чернокожо (Elliot and Endt 1995). Репродуктивната клиника е оплодила яйцеклетките на майката със семенна течност от двама мъже – от белия ѝ съпруг и от чернокож мъж. В епохален съдебен спор в Калифорния през 1993 г., „Джонсън срещу Калвърт“, едната страна е Ана Джонсън, чернокожа жена, „сурогатна майка“, лишена от каквито и да било права над детето, което износва вместо генетичните родители – бял мъж и съпругата му филипинка, Марк и Криспина Калвърт.[4] Пресата обръща много по-голямо внимание на расовата принадлежност на Ана Джонсън, отколкото на тази на Криспина Калвърт. Също така описва бебето като бяло. Като се осланят на генетичната връзка на семейство Калвърт с детето, за да определят законните родители, съдилищата в Калифорния постановяват, че една чернокожа жена няма да се смята за естествена майка на бяло дете (Roberts 1998: 280–81). Докато историите, в които става дума за бели, описват положителния потенциал на новите репродуктивни технологии, материалите, в които има цветнокожи жени или деца, разкриват потенциалните ужаси, до които могат да доведат.

[4] *Johnson v. Calvert*, 5 Cal. 4th 84, 19 Cal. Rptr. 494 (1993), *cert. denied*, 114 S. Ct. 206 (1993).

Днес обаче високотехнологичният репродуктивен бизнес, включително и услугите за генетичен скрининг, вече не е обърнат единствено към бели клиенти. Макар клиниките за асистирана репродукция да извършват подбор на пола на детето за широк кръг от клиенти, споровете около тази услуга се съсредоточаваха върху китайките и индийките (Darnovsky 2004; Bumgarner 2007). Снимките, публикувани в уебсайтовете на репродуктивните клиники, вече обичайно показват цветнокожи хора, редом с изявления, рекламиращи услугите на клиниката и ползата от тях. Вярно, на някои уебсайтове продължават да преобладават снимки на бели бебета. На началната страница на Центъра за репродуктивна медицина „Райнхарт“ в Илинойс има глава на русокосо бебе, изникващо като слънце сред пухкави бели облаци, като илюстрация за обещанието да „превърнем мечтите ви за дете в реалност“.[5] Институтите за репродуктивна медицина „Шер“, които имат филиали в цялата страна, публикуват поредици от фотографии на своите „успешни случаи“, на които се виждат десетки деца, всички до едно наглед бели.[6]

В същия дух реклама на цяла страница на Институт по генетика и инвитро оплождане във Вирджиния, която наскоро се появи в списание „Ню Йорк Таймс“, включва гигантска снимка (заемаща около половината от страницата) на бяло бебе с руса коса, сини очи и румени бузи.[7] В заглавието се пита: „Прехвърлили сте четирийсетте и мислите за бебе?“, а после следва решението: „ДОНОРСКА ЯЙЦЕКЛЕТКА, налична веднага“. В текста отдолу компанията се хвали, че предлага „Донори, защитили докторат с отличие, и много други

[5] Вж. сайта на Центъра за репродуктивна медицина „Райнхарт“ (Rinehart Center for Reproductive Medicine) на адрес < http://www.illinoisivf.com>.

[6] Вж. сайта на Институт за репродуктивна медицина „Шер“ (Sher Institutes for Reproductive Medicine Web) на адрес <http://www.haveababy.com/ss/index_ss.cfm? &cityplocal&sitepss2>.

[7] Вж. рекламата на Института по генетика и инвитро оплождане в: *New York Times Magazine*, July 29, 2007, 21.

донори с изключителни постижения и дарби“. Приемането, че бялата кожа, интелигентността и талантът са свързани и наследствени, си остава устойчиво на репрогенетичния пазар.

Въпреки това изображенията, свързани с репродуктивните технологии, стават неимоверно по-разнообразни през последните години. „Специалисти по репродуктивно здраве“ в Илинойс показват снимка на голяма група бели двойки с бели бебета на ръце, озаглавена „Бебешки пикник“[8]. Но на същия уебсайт има и снимка на усмихнати чернокожи мъж и жена и рисунка на бременна чернокожа жена, за която се грижат чернокож партньор и чернокожа лекарка. По същия начин уебсайтът на „Инвитро оплождане Хюстън“ показва сияеща черна двойка, която държи черно бебе.[9] Базираната в Илинойс „Каранди и партньори“ показва силно мултикултурен подход, използвайки снимка на бременна жена от Източна Азия на страницата за записване на час, снимка на чернокожи жена и дете при връзката за информация за донорски яйцеклетки и снимка на мъж и дете от Южна Азия на връзката за застрахователна информация.[10]

На craigslist.com има множество реклами, в които изрично се търсят цветнокожи донори на яйцеклетки. Например в публикация на „Даряване на яйцеклетки Бевърли Хилс“ пише: „ПРИВЕТСТВАМЕ ДОНОРИ ОТ ВСИЧКИ ЕТНОСИ!“.[11] Рекламата на „Донорски услуги Ф. Уилямс“ гласи: „Търсят се етнически разнообразни донори на яйцеклетки“ и включва снимка на азиатка, бяла и чернокожа жена.[12] „Щастливо на-

---

[8] Вж. снимките от „бебешкия пикник“ на адрес <http://www.reproductivespecialist.com/baby_parties.htm>.

[9] Вж. уебсайта на „Инвитро оплождане Хюстън“ на адрес <http://www.houstonivf.net/houstonivf/OurServices/OurServices.asp>.

[10] За изображенията от „Каранди и партньори“ вж. <http://www.karandeivf.com/appointment.html>, <http://www.karandeivf.com/eggdonorprogram.html>, and <http://www.karandeivf.com/insurance.html>.

[11] Вж. рекламата на „Даряване на яйцеклетки Бевърли Хилс“: Los Angeles craigslist.com, SF Valley,etcetera jobs, November 22, 2008.

[12] Вж. рекламата на „Донорски услуги Ф. Уилямс“: Inland Empire craigslist.com, etceterajobs, November 24, 2008.

чало“ ООД пуска рекламата: „ТЪРСИМ ДОНОРИ НА ЯЙЦЕКЛЕТКИ ОТ ВСЯКАКВИ ЕТНОСИ“, като уточнява: „ИМА СИЛНО ТЪРСЕНЕ НА ДОНОРИ ОТ ЕВРЕЙСКИ, ИЗТОЧНОИНДИЙСКИ, БЛИЗКОИЗТОЧЕН, АЗИАТСКИ И ИТАЛИАНСКИ ПРОИЗХОД, КАКТО И НА РУСОКОСИ ДОНОРИ“.[13] По същия начин „Тихоокеанският център за репродукция“ се гордее, че „поддържа разнообразна база данни от донори на яйцеклетки, включително от еврейски и азиатски произход, както и от разнообразие от други етноси“[14].

Някои уебсайтове на репродуктивни клиники не само рекламират своите репрогенетични услуги сред цветнокожи хора, но също така провеждат генетични изследвания на основата на раса като част от тези услуги. На уебсайта на „Тихоокеанския репродуктивен център“ може да се прочете: „Препоръчва се и генетичен скрининг въз основа на етнически произход.[15]

По сходен начин Институтът по репродуктивна генетика в Чикаго включва расата във факторите, които взема предвид при своите генетични тестове: „Резултати и точност на скрининга: Чрез комбиниране на резултатите от ултразвука и кръвните изследвания с възрастта, расата и теглото на майката компютърът може да генерира число, което представя риска бременността да бъде засегната от синдрома на Даун или друг хромозомен проблем. Опитът показва, че разгледани заедно, ултразвукът и скринингът на кръвта идентифицират приблизително 90% от бебетата с хромозомни аномалии“.[16]

Използването от репродуктивните клиники на расовата принадлежност в процедурите за генетичен подбор може да

[13] Вж. рекламата на „Щастливо начало ООД“: Reno craigslist.com, etcetera jobs, No- vember 13, 2008.

[14] Вж. апела на към потенциални донори на адрес: <http://www.donateyoureggs.com>.

[15] Вж. уебсайта на „Тихоокеанския център за репродукция“ на адрес: <http://www.pacificfertilitycenter.com/treat/agency_donation.php>.

[16] Вж. написаното на уебстраницата на Института за репродуктивна генетика относно скрининга през първия триместър на адрес: <http://www.reproductivegenetics.com/first_trimester.html>.

спомогне за затвърждаване на погрешното убеждение, че расата е биологична категория, която може да бъде генетично детерминирана, или че дадени генетични черти се срещат у хората в зависимост от тяхната раса. Тезата на социолозите, че расата е измислена социална групировка, беше потвърдена от геномни изследвания, включително от Проекта за човешкия геном, показващи високи нива на генетично сходство между хората от всички раси (Graves 2001; Cooper, Kaufman и Ward 2003). В началото на Проекта за човешкия геном някои учени вярваха, че науката за човешкото генетично разнообразие ще замени расата като основно средство за групиране на хората за научни цели (Lewontin 1995; Reardon 2005). И все пак използването на расата като биологична категория в генетичните изследвания и биотехнологиите се засилва (Burchard et al. 2003; Bonham, Warshauer-Baker and Collins 2005; Duster 2005).

Рекламирането на високотехнологични репродуктивни услуги, насочено към цветнокожите жени, е част от по-широко включване на малцинствени групи в тестването и производството на авангардни биотехнологии. През юни 2005 г. Агенцията за контрол на храните и лекарствата на САЩ одобри първия фармацевтичен продукт, базиран на раса – БиДил (BiDil), медикамент за лечение на сърдечна недостатъчност конкретно при пациенти от афроамерикански произход (Saul 2005). Всъщност БиДил е комбинация от две генерични лекарства, които лекарите предписваха и преди това независимо от расата. Обаче Агенцията за контрол на храните и лекарствата разреши на производителя „Нитромед“ да рекламира БиДил като лекарство за чернокожи. Предназначавайки БиДил за определена раса, „Нитромед“ също така получи възможността да удължи патента си до 2020 г., което даде на компанията изключителни търговски права и възможност да извлече огромни печалби от продажбите на лекарството (Kahn 2004). Недоказаната теория на производителя, която според него налага необходимостта от специфична за расата терапия, е, че по-високите нива на смъртност от сърдечносъдови заболявания при чернокожите пациенти се причиняват от гене-

тичните различия между „расите“ – или в причината за развиване на сърдечно заболяване, или в причината за различна реакция на лекарствата (Kahn 2004; Sankar and Kahn 2005).

БиДил е само един пример за нарастващата тенденция за „стратегическото използване на расата като генетична категория, за да се получи патентна защита и одобрение на лекарства“ (Kahn 2006: 1349). В своето проучване на патентни заявки, свързани с гените, юристът Джонатан Кан открива, че използването на расата се е увеличило пет пъти през последните двадесет години (2006). Претенциите за справедливост в научните изследвания вече не са свързани със защитата на социално слабите субекти от неетични практики, а преминаха към насърчаване на достъпа до клинични изпитвания и биотехнологични продукти (Epstein 2007). Сред някои чернокожи правозащитници, учени и лекари има силна подкрепа за расовата терапия именно за да се компенсира предишната дискриминация и за да се изпълнят отдавнашните изисквания на науката да се грижи за здравните потребности на афроамериканците (Puckrein 2006; вж. Roberts 2008). Това повишено търговско и потребителско търсене на специфични за расата фармацевтични продукти застрашава да засили лъжливото убеждение за биологичния произход на расата.

В същия дух усъвършенстваните репродуктивни технологии представляват форма на основаваща се върху расата медицина. Вместо да обслужват изключително бяла клиентела, репродуктивните клиники предлагат на цветнокожи жени генетични технологии въз основа на раса и етническа принадлежност и включват расата в процедурите за генетичен скрининг. Следователно съвременните репродуктивни дистопии не трябва категорично да изключват цветнокожите жени като фикционални потребители на технологии за генетичен подбор. Както обяснявам по-нататък, разширяването на базираната на раса биотехнология, включително генетичен подбор, се вписва в неолибералната тенденция към приватизация и наказателно управление и изисква коригиране на феминистките репродуктивни дистопии.

Неолиберализъм и репродуктивна дистопия

Маркетингът на репрогенетика, насочен към цветнокожите жени, се осъществява в контекста на неолиберални промени в управлението, които могат да насърчат разширяването на технологиите за генетичен скрининг към по-широка клиентела. Широко разпространеното пренатално тестване вече доведе до по-голямо наблюдение на бременните жени и им възложи основната отговорност за вземането на „правилните“ генетични решения. Все по-обичайно е бременните жени да се подлагат на пренатална диагностика за откриване на определени генетични състояния, като синдром на Даун или дуарфизъм (Powell 2007; Saxton 2007). Също така често се очаква, че те ще изберат аборт, за да избегнат раждането на дете с каквито и да било увреждания, идентифицирани чрез генетично тестване. Много акушер-гинеколози предоставят тези тестове без много обяснения или обмисляне, защото смятат, че такъв скрининг е нормална част от проследяването на бременността. Директорът по репродуктивна генетика в голяма болница в Детройт съобщава, че най-малко половината от жените, насочени там с анормален резултат от амниоцентеза, „не са наясно защо изобщо са направили теста“ (Consumers Union 1990: 486). Освен това сегашната съдебна практика във връзка с непозволеното увреждане създава стимули в полза на генетичното изследване, като налага законови задължения на акушер-гинеколозите да го предлагат (Weil 2006: 52; Ossorio 2007: 330). Въпреки че на практика няма правни последици за лекарите, които насърчават пациентките си да правят генетични тестове, лекарите, които не ги използват, могат да бъдат отговорни за щети при съдебни дела за „раждане с увреждания“[17].

[17] Например Върховният съд на Охайо неотдавна постанови, че родителите на увредено дете, родено след дължащо се на лекарска небрежност неуспешно диагностициране на фетален дефект или заболяване, могат да предявят иск съгласно традиционните принципи за лекарска грешка за

Въпреки че генетичното консултиране трябва да бъде незадължително, много консултанти показват неодобрение, когато пациентките решат да не правят селективен аборт. Генетичен консултант пита жена, която е решила да роди дете със синдром на Даун: „Какво ще кажете на хората, когато ви попитат как можете да допуснеш на бял свят да дойде такова дете?“ (цит. в Helm, Miranda, and Chedd 1998: 59). По подобен начин проучване на Брайън Скотко сред 985 майки, чиито деца след раждането са били диагностицирани със синдрома на Даун, установява, че много от майките са порицавани от здравни специалисти за това, че не са преминали пренатално тестване: „Веднага след като [детето ми] се роди, лекарят направо каза на съпруга ми, че това е можело да бъде предотвратено или прекратено на по-ранен етап от бременността“, пише жена, родила дете със синдром на Даун през 2000 г. Друга жена, родила през 1993 г., си спомня: „Един от лекарите беше при мен в стаята за възстановяване, когато научих, че дъщеря ми има синдром на Даун. Щом се разплаках, го чух да казва: „Какво е очаквала? Тя отказа пренатално тестване“. Друга майка разказва за преживяното от нея през 1997 г.: „Лекуващият неонатолог, вместо да изрази съчувствие, ни критикува за нашето невежество да не направим предварителни тестове, и за това, че причиняваме това бреме на обществото – като отбеляза икономическите, образователните и социалните трудности, които синът ни щеше да причини“. По отношение на следродилно посещение майка, която ражда през 1992 г., пише: „[Моят лекар] подчерта „следващия път“ необходимостта от амниоцентеза, за да мога да „направя избор да прекратя бременността“ (Skotko 2005: 70–71).

разходите, произтичащи от бременността и раждането на детето: *Schirmer v Mt. Auburn Obstetrics and Gynecologic Associates, Inc.*, 108 Ohio St. 3d 494, 2006-Ohio-942 (Ohio S. Ct. 2006). За аргументи в полза на използването на законите за непозволено увреждане за компенсиране на „щета при възпроизводство“, причинена от технологиите за подпомагане на репродукцията, вж. Kleinfeld 2005.

В резултат на подобен натиск много бременни жени сега възприемат генетичните тестове като изискване за една отговорна майка (Harmon 2007).

В днешно време бедните жени, и особено цветнокожите, са изправени пред финансови и други пречки за получаване на високотехнологични услуги при безплодие (Elster 2005). Обаче тъй като генетичният скрининг сега се счита за съществена част от превантивната медицина, тези технологии се включват в системите за социално подпомагане и частните осигурителни схеми и вероятно ще станат все по-достъпни за бедни жени и жени с ниски доходи (Van den Daele 2006; Bumiller 2009).[18] За разлика от инвитро оплождането, чиято основна цел е да увеличи плодовитостта, ПГД цели да помогне на жените да избегнат започване на бременност, която води до нежелани генетични характеристики (Franklin and Roberts 2006: xx, 97).[19] Целта на инвитро оплождането е раждането на живо бебе; целта на ПГД и феталната диагностика е да се предотврати раждането на определени деца. Ето защо въпреки че досега държавните системи за социално подпомагане не са улеснявали ражданията от бедни цветнокожи жени, като са отказвали да финансират репродуктивно лечение, сега те могат да третират генетичните тестове по различен начин.

Настоящата забрана за федерално финансиране на абортите поставя значително ограничение върху държавните програми за генетичен подбор (Powell 2007: 49–50). В щати, които не осигуряват финансиране по „Медикейд“ за аборт, бедните жени могат да получат финансирано от държавата генетично изследване, но сами трябва да плащат разходите за селективни

[18] За подробен преглед на застрахователното покритие на лечението на безплодие вж. Arons 2007: 8–13: „Четиринадесет държави в момента изискват някои видове планове за здравно осигуряване, които включват покритие на определени услуги за безплодие или за да направи такова покритие достъпно“ (8).

[19] ПДГ също служи за увеличаване на плодовитостта, когато се предприема за подобряване на нивото на успеваемост на оплождането инвитро (Franklin and Roberts 2006: 97).

аборти. И все пак не е трудно да се предвиди бъдещо федерално и щатско законодателство, което изключва „медицинските“ аборти, базирани на генетични тестове, от забраната за финансиране на аборти. Преди решението на Върховния съд по делото „Роу срещо Уейд“ през 1973 г., защитаващо конституционното право на аборт, много щати разрешаваха медицински аборти, препоръчани от лекарите, като същевременно криминализираха абортите по избор, търсени от жени с нежелана бременност (Schoen 2005: 153–86).

Всъщност някои клиенти на репрогенетиката претендират за морално превъзходство над жени, които са направили аборт по неселективни причини. В публикация от 22 юли 2004 г. в „Ню Йорк Таймс“ Барбара Еренрайх призовава жените, които са абортирали въз основа на пренатална диагноза, да подкрепят всеобщото право на аборт (2004). Тя отбелязва, че те понякога се разграничават от жените, които правят „обикновени“ аборти. Една жена, която е абортирала плод със синдром на Даун, заявява: „В моите очи не съм направила аборт, макар формално да е такъв. Има разлика. Аз исках това бебе“ (цит. в Ehrenreich 2004: A21). В уебсайт за група за подкрепа, наречен „Съкрушителен избор“, майка, която е отишла в клиника за аборт, се оплаква: „Неприятно ми беше, че трябва да бъда там с всички тези момичета, които не искаха своите бебета“ (цит. в Ehrenreich 2004: A21). Като се включват евгенически ценности в аргументите в полза на репродуктивната свобода на жените, се пренебрегва историята на регулирането на абортите, която е ограничавала репродуктивната свобода на жените чрез разграничаване между одобрени медицински и неодобрени аборти по избор. Онези, които опитват да приканват поддръжниците на селективния аборт да се присъединят към каузата за правото на аборт, не разбират същността на репродуктивната политика в неолиберална епоха.

Разрастването на генетичните изследвания и технологии спомогна да се създаде ново биологично граждан-

ство, което привлича пациентите да поемат безпрецедентна власт над здравето си на молекулярно ниво (Rose 2007). Според британския социолог Николас Роуз „самият ни биологичен живот е влязъл в сферата на решенията и избора“ (Rose 2007: 40). Някои учени подчертават повишаването на активността на хората, тъй като „пациентите все повече биват приканвани да станат активни и отговорни потребители на медицински услуги и продукти, вариращи от фармацевтични продукти до репродуктивни технологии и генетични тестове“ (Rose 2007: 4), и да формират съюзи с лекари, учени и клиницисти, за да защитават своите интереси (Franklin and Roberts 2006: XVII).

Биологичното гражданство отразява също прехвърлянето на отговорността за общественото здраве и благосъстояние от държавата към частните сфери на пазара и семейството. Както отбелязва Роуз, отговорността за управлението на здравето и репродукцията е преминала от „формалния апарат на правителството“ към „квазиавтономни регулаторни органи“ като комисии по биоетика, професионални групи и частни корпорации (Rose 2007: 3). Продажбата на продукти за генетично тестване директно на потребителите е значим бизнес за частни репродуктивни клиники и биотехнологични компании. Съответно биомедицинските изследвания и технологии се превърнаха в основни източници за натрупване на капитал, подпомогнати от федерални патенти върху генетичната информация, одобрението на Агенцията за контрол на храните и лекарствата за фармацевтични продукти и публично финансиране на доходоносни частни изследователски начинания, като инициативата за изследване на стволови клетки в Калифорния.

В този неолиберален контекст генетичното тестване служи като форма на приватизация, която превръща индивида в място на управление чрез саморегулиране на генетичния риск (Mykitiuk 2000). Репродуктивните генетични технологии, по-конкретно, въвеждат ново разделение на труда и надзора,

обусловено от пола, тъй като жените поемат товара на приноса на репрогенетиката към неолибералното преструктуриране на здравеопазването (Mykitiuk 2000). Канадската юристка Роксан Микитюк посочва, че противно на дерегулацията, която обикновено се случва в услуга на големия бизнес, новите задължения, наложени на жените, представляват регулация, която подкрепя капиталовите инвестиции в пазарни подходи към здравеопазването и други социални нужди, докато държавните инвестиции в публични ресурси се свиват (2000).

Освен това репрогенетиката включва привидно доброкачествена форма на евгенично мислене в това, как разчита на репродуктивни стратегии за елиминиране на генетичния риск, а не на социални стратегии за премахване на системните неравенства. Някои защитници на правата на хората с увреждания се противопоставят на пренаталната генетична диагностика, която води до отхвърляне на зародиши и ембриони, за които се прогнозира, че имат увреждания, тъй като тези процедури обезценяват хората с увреждания, изпращайки посланието, че изобщо не е трябвало да се раждат (Wendell 1996: 151–56; Parens и Asch 2007; Saxton 2007). Тези защитници твърдят, че макар увреждванията да причиняват различни степени на неспособност, основната трудност за хората с увреждания произтича от всеобхватна дискриминация. „Вместо да подобрява медицинското или социалното положение на днешните и утрешните граждани с увреждания – пишат специалистите по биоетика Ерик Парънс и Ейдриън Аш, – пренаталната диагностика затвърждава медицинския модел, че проблемът, който трябва да се реши, е самото увреждане, а не социалната дискриминация срещу хората с увреждания“ (Parens и Asch 2007: 13). Причините, поради които някои родители не искат дете с увреждания, са различни.

Докато някои жени могат да използват генетичен подбор в стремежа да имат „перфектното дете“, други искат да предотвратят възможността децата им да страдат от болката, заболяванията и физическите ограничения, които съпътстват увреж-

данията, или пък се притесняват, че не са в състояние да се справят със социалните последици от увреждането (Wendell 1996: 82–83; Franklin and Roberts 2006: 132–62; Baily 2007). Въпреки това, като се имат предвид имплицитната директива на медицинските специалисти в полза на генетичния подбор и мощните стереотипи, които описват хората с увреждания в отрицателна светлина, много жени остават с лъжливо впечатление какво представлява това да си родител на дете с увреждания, и какво е качеството на живот на хората с увреждания (което генетичното изследване не може да предскаже; Bumiller 2009 г.). Бременните жени рядко са в състояние да вземат наистина информирани решения какво да правят с резултатите от теста, тъй като те, акушер-гинеколозите и консултантите, обикновено имат оскъдна информация за живота на хората с увреждания и техните семейства (Wendell 1996: 81–84; Parens and Asch 2007: 33–37).[20]

Освен това някои от нежеланите събития, прогнозирани при дете със сериозно увреждане, които родителите може основателно да искат да предотвратят, като например ограничени възможности за образование и труд, биват причинени колкото от физически, толкова и от социални пречки (Steinbock 2007: 119). Неспособни да разчитат на общественото приемане или подкрепа, много жени се чувстват принудени да се обърнат към генетични изследвания, за да гарантират здравето на децата си (Lippman 1991: 39; Kittay 2007: 181). Без да съдим моралната страна в решенията на отделните жени, ние трябва критично да оценим социалните, политическите и правните стимули за генетично тестване, както и последиците от генетичното тестване за хората с увреждания. Въз основа на критиката на увреждането, трябва също да поставим под въпрос

[20] Неотдавнашно проучване за изследванията за живота с дете с увреждания в семейството заключава: „Съществува все по-доминираща група от изследвания, които установяват, че съвкупните модели на цялостно приспособяване и благополучие са сходни в групите семейства със и без деца с увреждания“ (Ferguson, Gartner and Lipsky 2007: 85).

ролята, която евгеничният подход към увреждания играе в неолибералното управление.

Роуз, британският социолог, за когото стана дума по-рано, отхвърля използването на евгеническата реторика от критичните интелектуалци в опита им да оспорят ПГД и други аспекти на съвременната биологична политика (Rose 2007: 54–68). Той твърди, че евгениката, практикувана през първата половина на XX в., е била конкретна биополитическа стратегия, която се е стремяла да подобри населението като цяло чрез преднамерени действия на държавата. Това усилие „да се контролира биологичният състав на населението“ като цяло, казва той, отличава евгениката от загриженост на новата биополитика за генетичното здраве на индивидите (Rose 2007: 56). „Ето защо това, което виждаме днес, не е евгеника, а се създава от форми на самоуправление, наложени от задължения за избор, стремежът към себеосъществяване и желание на родителите децата им да имат най-добрия възможен живот“ – заключава Роуз (Rose 2007: 69).

Роуз отхвърля твърде категорично значението на евгениката за съвременната биополитика. Той омаловажава критичните аспекти на миналия евгеничен режим, които характеризират както съвременните политики за контрол на раждаемостта, така и технологиите за генетичен скрининг като ПГД. Под евгенично мислене или ценности имам предвид убеждението, че репродуктивните стратегии могат да подобрят обществото, като намалят ражданията на социално маргинализирани хора. Евгеничният подход към социалните проблеми ги намира по-скоро в репродукцията, отколкото в социалната структура, и следователно се стреми да ги реши, като елиминира хората в неблагоприятно положение вместо социалните неравенства. Неговият основен епистемологичен инструмент е да придаде естествен вид на социалния ред, като представи неговите характеристики като биологични факти. Както отбелязва Доналд Макензи, евгеничната теория е „начин за интерпретиране на структурата на социалните класи въз основа на природа-

та“ (MacKenzie 1981: 18). Програмите, базирани върху такова убеждение, установяват стандарти за репродукция, които включват раждането на деца под преобладаващата йерархия на властта.

В миналото евгениката не е функционирала само „в услуга на биологична борба между националните държави“ (Rose 2007: 66); тя е функционирала за поддържане на расовия, половия и класовия ред в рамките на нацията. (Освен това съюзите между американски и нацистки евгеници през 30-те години на миналия век показват готовност да се прекрачват националните граници в интерес на превъзходството на бялата раса.[21]) Така съвременните предложения за решаване на социални проблеми чрез ограничаване на възпроизводството на чернокожите, като предложението на „Филаделфия Инкуайърър“ за разпространение на дългодействащия контрацептив „Норплант“ като средство срещу бедността при чернокожите, приличат на миналите евгенически политики по това, че карат расовото неравенство да изглежда по-скоро плод на природата, отколкото на властта (Kimelman 1990). Като нарочват размножаването за причина за състоянието на чернокожите, те отклоняват вниманието от политическите, социалните и икономическите сили, които поддържат расовия ред в САЩ. Ето защо смятам, че е правилно и полезно да се идентифицират начините, по които съвременните политики за репродуктивно здраве инкорпорират основни характеристики на евгенистката идеология въпреки важните различия, които Роуз подчертава.

Освен това разграничението между минали наложени от държавата и настоящи доброволни програми не е толкова ясно, както твърди Роуз. От една страна, Роуз игнорира системата за наказателно управление, която съпътства неолибе-

[21] Когато водещият американски евгенист Хари Лафлин бива удостоен с почетно звание от Хайделбергския университет през 1936 г., той пише на немските официални лица, че наградата представлява „доказателство за общото разбиране на германските и американските учени на природата на евгениката“ (цит. по Kevles 1985: 118).

ралното преминаване към индивидуално самоуправление. Социалното подпомагане вече не е система за оказване на помощ, а по-скоро система за модифициране на поведението, която се опитва да регулира решенията на бедните неомъжени майки, решения, свързани със секса, брака и раждането на деца, чрез поставяне на условия за получаването на държавна помощ (Roberts 1998; Mink 2002; Smith 2007). Междувременно федералните и щатските правителства се намесват агресивно в маргинализираните общности, за да се справят със социалните лишения посредством особено наказателни мерки. Броят на затворниците в САЩ нарасна до размери, безпрецедентни в историята на западните демокрации, тъй като изумителен брой млади чернокожи мъже биват хвърляни в затвора (Garland 2001; The Sentencing Project 2005). Расовото неравенство в приемната грижа отразява това в системата на затворите, тъй като органите за закрила на детето извеждат от домовете им непропорционално голям брой чернокожи деца (Roberts 2002). Политиките за контрол на раждаемостта, според които социалното неравенство се причинява от това, че бедни жени от малцинствата раждат деца, са критичен компонент на тази наказателна тенденция за отдалечаване от държавната подкрепа за семействата и общностите (Roberts 1998; Smith 2007). Думите на Роуз за „държавата, която дава права, която улеснява, държавата като улесняващо състояние, държавата, която стимулира“ (Rose 2007: 63) не се отнасят за политики, предназначени да санкционират раждането на деца от бедни жени и цветнокожи жени.

От друга страна, съсредоточаването на Роуз върху държавното направляване на евгеническите програми от XX в. оставя на заден план решаващата роля на частните начинания в разпространението и прилагането на евгениката по това време. Също толкова влиятелни, колкото и законите за задължителна стерилизация, приети в повечето щати, са били кампаниите, провеждани от частни групи като Американското евгеническо дружество, Асоциацията за подобряване на човека и Аме-

риканската асоциация по генетика, които целят да образоват американската общественост за ползите от евгеника, а също и програмите на Американската лига за контрол на раждаемостта за разпространение на контрола на раждаемостта сред негодните (Kevles 1985). Както признава Роуз, „Евгениката не е била позорна или маргинална: тя е определяла едно измерение на преобладаващото мислене за отговорностите на политиците, професионалистите, учените и хората в съвременния свят“ (Rose 2007: 59).

Някои феминисти, които използват евгеническата реторика, за да критикуват съвременните технологии за генетичен подбор, изрично признават разграничението между наложени от държавата програми и частни решения, взети от индивидите. Например американската социоложка Барбара Кац Ротман нарича маркетинга на технологиите за пренатална диагностика форма на микроевгеника, фокусирана върху индивида, за разлика от макроевгеника, фокусирана върху популациите (Rothman 2001). Аз също ясно разграничавам политиките за контрол на раждаемостта и тези, които насърчават репрогенетиката, като същевременно обръщам внимание на тяхната обща подкрепа за неолибералните подходи към социалните неравенства (Roberts 2005). Това разграничение обаче не бива да оставя на заден план принудителния характер и социалната функция на съвременната репрогенетика (Wendell 1996: 156; Ward 2002). Както разгледах по-горе, процедурите за генетичен подбор все повече се третират като социална отговорност, подкрепени не само от културни очаквания, но и от законови наказания и стимули. Дали поддържаната от държавата индустрия за репродуктивна генетика съществува само за да даде на отделните граждани по-голям избор при възпроизводствата, или, както пише Лора Хърши, тя е „най-вече в полза на едно общество, което не желае да подкрепя нуждите, свързани с увреждания?“ (Hershey 1994: 31; вж. също Wendell 1996: 154).

Анализът на Роуз на съвременната биополитика помага да се хвърли светлина върху радикалната промяна от държав-

но управление на здравето на населението към индивидуално управление на генетичния риск, подпомогнато от нови генетични технологии. Тези технологии спомагат за преминаването от държавна отговорност за осигуряване на здравето и благосъстоянието към частна отговорност, всичко това в контекста на постоянно расово, полово и класово неравенство; опустошително съкращаване на социалните програми; и интензивен държавен надзор над маргинализираните общности. Генетичният скрининг все повече се препоръчва не само за избягване на раждането на деца, при които има голяма вероятност за сериозни ранни увреждания или заболявания, но и за елиминиране на риска от развитие на определени заболявания като възрастен (Obasogie 2006). Една скорошна статия в „Списанието на Американската медицинска асоциация“ например насърчава семействата, засегнати от наследствени ракови заболявания, сред които рак на гърдата, яйчниците и дебелото черво, да използват ПГД за скрининг на генетично предразположение към развитие на рак у ембрионите (Offit, Sagi and Hurley 2006). В неолибералното бъдеще държавата може да разчита на очакването, че всички бременни жени ще се подлагат на генетично изследване, за да легитимира не само отказа си да подкрепи грижите за деца с увреждания, но и отхвърлянето на по-широки претенции за обществено предоставяне на здравни грижи.

Предоставяне на избор и на цветнокожите жени

Ролята, която репрогенетиката играе в интегрираната система на неолиберализма за приватизация и наказателно управление, се засенчва от либералните представи за репродуктивен избор. Въпреки потенциала на репрогенетиката да намали общественото здравеопазване и да засили регулирането на репродуктивните решения на жените, онези, които я подкрепят,

често защитават освобождаването на индустрията от държавното регулиране в името на репродуктивната свобода на жените (Rothman 1989: 116; Darling 2004a). Разширяването на достъпността на технологиите за генетичен подбор за цветнокожите жени не неутрализира ролята, която играе репрогенетиката в прокарването на неолибералния дневен ред. Намаляването на публичните ресурси за общо здравеопазване и за подпомагане на хората с увреждания би изострило икономическите неравенства между расите, като най-тежко ще удари бедните малцинствени общности. В допълнение, очакването за генетична саморегулация може да падне особено тежко върху чернокожите и латиноамериканските жени, които стереотипно биват определяни като лишени от способността за самоконтрол. Използването на високотехнологични, скъпи технологии от привилегирована част от цветнокожите жени предполага, че тези, които не ги използват по финансови, социални или етични причини, могат да бъдат обвинявани за социалните последици.

Винаги може да има определени репродуктивни технологии, които са запазени за най-богатите хора и са извън обсега на повечето цветнокожи жени. Пазарът ще облагодетелства малък елит сред цветнокожите хора, които могат да си позволят високотехнологични репродуктивни иновации, като същевременно отпрати огромното мнозинство към най-интензивен репродуктивен надзор от държавата. Всъщност неолибералното овеществяване на пазарната логика вероятно ще разшири наемането за репродуктивни услуги на бедни и цветнокожи жени с ниски доходи. Възможно е все по-често на тези жени да се плаща, за да износват ембриони или да произвеждат яйцеклетки за генетични изследвания (Haworth 2007), при все че биват насърчавани да използват генетични технологии за скрининг на собствените си деца.

Освен това предлагането сред цветнокожи потребители на базирани на раса биотехнологии може да засили биологичното значение на расата. Като включват измислени расови категории в генетичните изследвания, учените и предприема-

чите създават биотехнологии, които затвърждават убеждението на хората, че расата е естествена категория. Подновената вяра във вродените расови различия предоставя алтернативно обяснение за постоянните тежки неравенства по отношение на здравето и благосъстоянието на чернокожите въпреки края на дискриминацията де юре. Тези технологии насърчават възгледа, че задълбочаващите се расови неравенства, които са резултат от неолибералните политики, всъщност са причинени от генетични различия между белите и други расови групи. Биологичното обяснение за расовите различия предоставя готова логика за смайващото обезправяване на цветнокожите хора чрез масово хвърляне в затвора и други наказателни политики, а освен това е идеално допълнение към неутралните към расата политики, прилагащи твърдението, че расизмът е престанал да бъде причина за затрудненията на цветнокожите. Включването на цветнокожите жени на пазара за репрогенетични технологии не изкоренява расовата кастова система, лежаща в основата на репродуктивната стратификация.

Една репродуктивна дистопия за XXI в. вече не може да изключи цветнокожите жени от пазара на високотехнологична репрогенетика. По-скоро това би се случило в общество, в което расовите и икономическите разделения са подсилени от това, че тези жени също биват подлагани на генетичните тестове. В тази нова антиутопия биологичната дефиниция на расата е по-силна от всякога, валидирана от генетиката и затвърдена в популярната култура от базирани на раса биотехнологии. Държавата отхвърли всякаква отговорност за подкрепа на своите граждани, прехвърляйки задължението за гарантиране на общественото здраве върху саморегулиране на генетичния риск от страна на всички жени. Медицинският модел на увреждането е обхванат от една неолиберална здравна политика, която разчита на широкоразпространено използване на генетични технологии, за да лиши гражданите от възможността да претендират за обществена подкрепа, и да избегне нуждата от социална промяна. Може да изглежда, че новата биологизация

на расата обединява чернокожите и други не-бели „раси“, като потвърждава генетичната еднородност на хората, принадлежащи към същата раса, и тяхната генетична разлика от другите. В новата дистопия обаче технологиите за генетичен подбор, които включват расата като биологична категория, засилват класовите разделения между елита от цветнокожи хора, които могат да си позволят пълния набор от високотехнологични процедури, и масите, които страдат най-много от неолибералните политики, подкрепяни от тези биологични обяснения на расовите неравенства. Но мога също така да си представя нова утопия, родена от радикалната съпротива на феминистите срещу привличането на жените като генетични специалисти в услуга на неолибералния дневен ред, съпротива, която е насърчена от нови съюзи – обединяването на репродуктивната справедливост с движения срещу расизма, в подкрепа на правата на хората с увреждания и на икономическата справедливост, движения, които съзнават общия си интерес да се борят срещу едно основано на раса репрогенетично бъдеще.

Превод от английски: Милена Попова

Преводът е направен по: *Signs*, Vol. 34, No. 4 (Summer 2009), 783–804, The University of Chicago Press.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Andrews 1999: Andrews, L. B. *The Clone Age: Adventures in the New World of Reproductive Technology*. New York: Holt.

Arons 2007: Arons, J. *Future Choices: Assisted Reproductive Technologies and the Law*. Report, Center for American Progress, Washington, DC.

Atwood 1985: Atwood, M. *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland & Stewart.

Baily 2007: Baily, M. A. Why I Had Amniocentesis. – In: *Prenatal Testing and Disability Rights*. Ed. Erik Parens and Adrienne Asch. Washington, DC: Georgetown University Press, 64–71.

Bumgarner 2007: Bumgarner, A. A Right to Choose? Sex Selection in the International Context. // *Duke Journal of Gender Law and Policy*, 14 (May), 2007, 1289–1309.

Bloche 2004: Bloche, M. Gregg. Race-Based Therapeutics. // *New England Journal of Medicine*, 2004, 351(20), 2035–2037.

Bonham, Warshauer-Baker and Collins 2005: Bonham, V. L., E. Warshauer-Baker and Fr. S. Collins. Race and Ethnicity in the Genome Era: The Complexity of the Constructs. // *American Psychologist*, 2005, 60(1), 9–15.

Bumiller 2009: Bumiller, K. The Geneticization of Autism: From New Reproductive Technologies to the Conception of Genetic Normalcy. // *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2009, 34(4), 875–99.

Burchard et al. 2003: Burchard, E. Gonza´lez, E. Ziv, N. Coyle, S. L. Gomez, H. Tang, A. J. Carter, J. L. Mountain, E. J. Pe´rez-Stable, D. Sheppard, and N. Risch. The Importance of Race and Ethnic Background in Biomedical Research and Clinical Practice. // *New England Journal of Medicine*, 2003, 348(12), 1170–1175.

Consumers Union 1990: The Telltale Gene. // *Consumer Reports*, 1990, 55(7), 483–488.

Cooper, Kaufman and Ward 2003: Cooper, R. S., J. S. Kaufman, and R. Ward. Race and Genomics. // *New England Journal of Medicine*, 2003, 348(12), 1166–1170.

Corea 1985: Corea, G. *The Mother Machine: Reproductive Technologies from Artificial Insemination to Artificial Wombs*. New York: Harper & Row.

Darling 2004a: Darling, M. J. T. Eugenics Unbound: Race, Gender, and Genetics. // *Paper delivered at Gender and Justice in the Gene Age, New York, May 6.* <http:// www.gjga.org/conference.asp?actionpitem&sourcepdocuments&idp62>.

Darling 2004b: Darling, M. J. T. Gendered Globalization: State Interests, Women of Color, and Marginalized Women. // *Paper delivered at Gender and Justice in the Gene Age, New York, May 6*. <http://www.gjga.org/conference.asp?actionpitem&source pdocuments&idp65>.

Darnovsky 2004: Darnovsky, M. Revisiting Sex Selection: The Growing Popularity of New Sex Selection Methods Revives an Old Debate. // *Gene Watch*, 2004, 17(1), 3–6.

Drexler 2005: Drexler, M. Reproductive Health in the Twenty-first Century. // *Radcliffe Quarterly*, Winter. <http://radcliffe.edu/print/about/quarterly/w05_health.htm>.

Duster 2005: Duster, T. Race and Reification in Science. // *Science*, 2005, 307(5712), 1050–1051.

Eckholm 2007: Eckholm, E. In Turnabout, Infant Deaths Climb in South. // *New York Times*, 2007, April 22, 1.

Ehrenreich 2004: Ehrenreich, B. Owning Up to Abortion. // *New York Times*, July 22, 2004, A21.

Elliot and Endt 1995: Elliot, D., and F. Endt. Twins—with Two Fathers: The Netherlands; A Fertility Clinic's Startling Error. // *Newsweek*, July 3, 1995, 38.

Elster 2005: Elster, N. R. ART for the Masses? Racial and Ethnic Inequality in Assisted Reproductive Technologies. // *DePaul Journal of Health Care Law*, 2005, 9(1), 719–33.

Epstein 2007: Epstein, S. *Inclusion: The Politics of Difference in Medical Research*. Chicago: University of Chicago Press.

Ferguson, Gartner, and Lipsky 2007: Ferguson, P. M., A. Gartner, and D. K. Lipsky. The Experience of Disability in Families: A Synthesis of Research and Parent Narratives. – In: *Prenatal Testing and Disability Rights*. Ed. Erik Parens and Adrienne Asch. Washington, DC: Georgetown University Press, 72–94.

Franklin and Roberts 2006: Franklin, S., and C. Roberts. *Born and Made: An Ethnography of Preimplantation Genetic Diagnosis*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Trip 1996: Gabriel, T. High-Tech Pregnancies Test Hope's Limit. // *New York Times*, January 7, 1996, A1, A18.

Garland 2001: Garland, D. Introduction: The Meaning of Mass Imprisonment. – In: his *Mass Imprisonment: Social Causes and Consequences*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1–3.

Graves 2001: Graves, J. L., Jr. *The Emperor's New Clothes: Biological Theories of Race at the Millennium*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
Harmon 2007: Harmon, A. Genetic Testing + Abortion = p ??? // *New York Times*, May 13, 2007, sec. 4, 1.
Haworth 2007: Haworth, A. Womb for Rent. // *Marie Claire*, August, 2007, 125–129.
Helm, Miranda, and Chedd 1998: Helm, D. T., S. Miranda, and N. Angoff Chedd. Prenatal Diagnosis of Down Syndrome: Mothers' Reflections on Supports Needed from Diagnosis to Birth. // *Mental Retardation*, 1998, 36(1), 55–61.
Helmerhorst, Perquin, Donker, and Keirse 2004: Helmerhorst, F. M., D. A. M. Perquin, D. Donker, and M. J. N. C. Keirse. Perinatal Outcome of Singletons and Twins after Assisted Conception: A Systematic Review of Controlled Studies. // *British Medical Journal*, 2004, 328(7434), 261–64.
Hershey 1994: Hershey, L. Choosing Disability. // *Ms.*, July/August, 1994, 26–32.
Kahn 2004: Kahn, J. How a Drug Becomes 'Ethnic': Law, Commerce, and the Production of Racial Categories in Medicine. // *Yale Journal of Health Policy, Law, and Ethics*, 2004, 4(1), 1–46.
Kahn 2006: Kahn, J. Patenting Race. // *Nature Biotechnology*, 2006, 24(11), 1349–1351.
Kahn 2007: Kahn, J. Race in a Bottle. // *Scientific American*, 2007, 297(2), 40–45.
Kantrowitz, Kaplan 1990: Kantrowitz, B., and D. A. Kaplan. Not the Right Father. // *Newsweek*, March 19, 1990, 50.
Kevles 1985: Kevles, D. J. 1985. *In the Name of Eugenics: Genetics and the Uses of Human Heredity*. New York: Knopf.
Kimelman 1990: Kimelman, D. Poverty and Norplant: Can Contraception Reduce the Underclass? // *Philadelphia Inquirer*, December 12, 1990, 18.
Kittay 2007: Kittay, E. F. "On the Expressivity and Ethics of Selective Abortion for Disability: Conversations with My Son." With Leo Kittay. – In: *Prenatal Testing and Disability Rights*, ed. Erik Parens and Adrienne Asch. Washington, DC: Georgetown University Press, 165–195.
Kleinfeld 2005: Kleinfeld, J. Tort Law and In Vitro Fertilization: The Need for Legal Recognition of 'Procreative Injury.' // *Yale Law Journal*, 2005, 115(1), 237–245.
Lewontin 1995: Lewontin, R. *Human Diversity*. Boston: Freeman.

Lippman 1991: Lippman, A. Prenatal Genetic Testing and Screening: Constructing Needs and Reinforcing Inequities. // *American Journal of Law and Medicine*, 1991, 17(1–2), 15–50.

MacKenzie 1981: MacKenzie, D. *Statistics in Britain, 1865–1930: The Social Construction of Scientific Knowledge*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Mathews and MacDorman 2007: Mathews, T. J., and M. F. MacDorman. Infant Mortality Statistics from the 2004 Period Linked Birth/Infant Death Data Set. // *National Vital Statistics Reports*, 2007, 55(14), 1–32.

McCaughey 2005: McCaughey, B. Why Are Infants at Risk in America? Letter to the editor. // *New York Times*, January 14, 2005, A22.

Mink 2002: Mink, G. *Welfare's End*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Mundy 2007: Mundy, L. *Everything Conceivable: How Assisted Reproduction Is Changing Men, Women, and the World*. New York: Knopf.

Mykitiuk 2000: Mykitiuk, R. *The New Genetics in the Post-Keynesian State*. Unpublished manuscript, Canadian Women's Health Network. <http://www.cwhn.ca/groups/biotech/availdocs/15-mykitiuk.pdf>.

Neubeck 2001: Neubeck, K. *Welfare Racism: Playing the Race Card against Amer ica's Poor*. New York: Routledge.

Obasogie 2006: Obasogie, O. K. Slippery When Wet. Biopolitical Times blog, December 15. <http://www.biopoliticaltimes.org/article.php?idp2049>.

Offit, Sagi and Hurley 2006: Offit, K., M. Sagi, and K. Hurley. Preimplantation Genetic Diagnosis for Cancer Syndrome. // *Journal of the American Medical Association*, 2006, 296(22), 2727–2730.

Ossorio 2007: Ossorio, P. Prenatal Genetic Testing and the Courts. – In: *Prenatal Testing and Disability Rights*. Ed. Erik Parens and Adrienne Asch. Washington, DC: Georgetown University Press, 308–333.

Parens and Asch 2007: Parens, E., and A. Asch. The Disability Rights Critique of Prenatal Genetic Testing: Reflections and Recommendations. – In: their *Prenatal Testing and Disability Rights*, 2007,3–43. Washington, DC: Georgetown University Press.

Parens and Knowles 2007: Parens, E., and L. P. Knowles. Reprogenetics and Public Policy: Reflections and Recommendations. – In: *Reprogenetics: Law, Policy, and Ethical Issues*. Ed. Lori P. Knowles and Gregory E. Kaebnick. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 253–294.

Powell 2007: Powell, C. M. The Current State of Prenatal Genetic Testing in the United States. – In: *Prenatal Testing and Disability Rights*. Ed. Erik Parens and Adrienne Asch. Washington, DC: Georgetown University Press, 44–53.

Puckrein 2006: Puckrein, G. BiDil: From Another Vantage Point. // *Health Affairs: The Policy Journal of the Health Sphere*, 2006, 25(5), 368–374.
Rapp 1999: Rapp, R. *Testing Women, Testing the Fetus: The Social Impact of Amniocentesis in America*. New York: Routledge.
Reardon 2005: Reardon, J. *Race to the Finish: Identity and Governance in an Age of Genomics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
Reddy, Wapner, Rebar, and Tasca 2007: Reddy, U. M., R. J. Wapner, R. W. Rebar, and R. J. Tasca. Infertility, Assisted Reproductive Technology, and Adverse Pregnancy Outcomes: Executive Summary of a National Institute of Child Health and Human Development Workshop. // *Obstetrics and Gynecology*, 2007, 109(4), 967–977.
Roberts 1998: Roberts, D. *Killing the Black Body: Race, Reproduction, and the Meaning of Liberty*. New York: Vintage.
Roberts 2002: Roberts, D. *Shattered Bonds: The Color of Child Welfare*. New York: Basic.
Roberts 2005: Roberts, D. Privatization and Punishment in the New Age of Reprogenetics. // *Emory Law Journal*, 2005, 54(3), 1343–1360.
Roberts 2008: Roberts, D. Is Race-Based Medicine Good for Us? African American Approaches to Race, Biotechnology, and Equality. // *Journal of Law, Medicine, and Ethics*, 2008, 36(3), 537–545.
Robertson 2003: Robertson, J. A. Ethical Issues in New Uses of Preimplantation Genetic Diagnosis. // *Human Reproduction*, 2003, 18(3), 465–471.
Rose 2007: Rose, N. *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-first Century*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
Rothman 1989: Rothman, B. K. *Recreating Motherhood: Ideology and Technology in a Patriarchal Society*. New York: Norton.
Rothman 2001: Rothman, B. K. *The Book of Life: A Personal and Ethical Guide to Race, Normality, and the Implications of the Human Genome Project*. Boston: Beacon.
Sankar and Kahn 2005: Sankar, P., and J. Kahn. BiDil: Race Medicine or Race Marketing? // Suppl. Web exclusive, *Health Affairs: The Policy Journal of the Health Sphere*, 2005, October 11, W455–W463. <http://content.healthaffairs.org/cgi/content/ full/hlthaff.w5.455/DC1>.
Saul 2005: Saul, S. F.D.A. Approves a Heart Drug for African-Americans. // *New York Times*, 2005, June 24, 2005, C2.
Saxton 2007: Saxton, M. Why Members of the Disability Community Oppose Prenatal Diagnosis and Selective Abortion. – In: *Prenatal Testing and*

Disability Rights. Ed. Erik Parens and Adrienne Asch. Washington, DC: George- town University Press, 147–164.

Schatz 1990: Schatz, R. Sperm Bank Mix-Up Claim: Woman Sues Doctor, Bank; Says Wrong Deposit Used. // *Newsday*, March 9, 1990, 5.

Schoen 2005: Schoen, J. *Choice and Coercion: Birth Control, Sterilization, and Abortion in Public Health and Welfare*. Chapel Hill: University of North Car olina Press.

The Sentencing Project 2005: *New Incarceration Figures: Growth in Population Continues*. Unpublished manuscript, the Sentencing Project, Washington, DC. <http://www.sentencingproject.org/pdfs/1044.pdf>.

Singer 2007: Singer, E. Choosing Babies. *MIT Technology Review*, March/ April 2007. <http://www.technologyreview.com/Biotech/18303/>.

Skotko 2005: Skotko, B. Mothers of Children with Down Syndrome Reflect on Their Postnatal Support. *Pediatrics*, 2005, 115(1), 64–77.

Smith 2007: Smith, A. M. *Welfare Reform and Sexual Regulation*. New York: Cambridge University Press.

Spar 2006: Spar, D. L. *The Baby Business: How Money, Science, and Politics Drive the Commerce of Conception*. Boston: Harvard Business School Press.

Steinbock 2007: Steinbock, B. Disability, Prenatal Testing, and Selective Abortion. // In: *Prenatal Testing and Disability Rights*. Ed. Erik Parens and Adrienne Asch. Washington, DC: Georgetown University Press, 108–123.

Sullivan 1990: Sullivan, R. Mother Accuses Sperm Bank of a Mixup. // *New York Times*, March 9, 1990, B1.

Van den Daele 2006: Van den Daele, W. The Spectre of Coercion: Is Public Health Genetics the Route to Policies of Enforced Disease Prevention? // *Community Genetics*, 2006, 9(1), 40–49.

Ward 2002: Ward, L. M. Whose Right to Choose? The 'New' Genetics, Prenatal Testing, and People with Learning Difficulties. // *Critical Public Health*, 2002, 12(2), 187–200.

Weil 2006: Weil, E. A Wrongful Birth? // *New York Times Magazine*, March 12, 2006, 48–53.

Wendell 1996: Wendell, S. *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability*. New York: Routledge.

Zerai and Banks 2002: Zerai, A., and R. Banks. *Dehumanizing Discourse, Anti-drug Law, and Policy in America: A "Crack Mother's" Nightmare*. Aldershot: Ashgate.

Въведение
Екодистопии: Природа и дистопично въображение

Introduction
Eco-dystopias: Nature and the Dystopian Imagination

Роланд Хюз и Пат Уилър

Rowland Hughes and Pat Wheeler

The authors states that climate change has made its way towards the mainstream in recent years, on both the screen and the page, and has now eclipsed nuclear terror as the prime mover of the apocalyptic and dystopian imagination. The majority of artistic responses have chosen an apocalyptic scenario as the appropriate means to understand and influence the climate change debate. This can be explained by a rapidly increasing sense of urgency, by the awareness that measured and prudent responses may not be sufficient to intervene in the course of events. Literary responses to climate change have proliferated, to the extent that a new term 'cli-fi' – has been coined. The authors write that in many contemporary eco-dystopias, technological progress means both a movement away from and simultaneously into or towards nature. They emphasize that "nature" is a fluid and contested term, both in common usage and in a tradition of utopian and dystopian thought. There are texts, in which the ecological and the political are almost inseparable, and social organization are interpreted through the environmental lens. The authors conclude that many eco-dystopias function both as a warning and a call to eco-political action.

Keywords: eco-dystopia, cli-fi, nature, disaster, ecological, political, warning

В кулминационния момент във филма на Франклин Шафнър „Планетата на маймуните“ (1968) астронавтът Тейлър (Чарлтън Хестън) открива факела на Статуята на свободата, потънал в движещите се пясъци на постапокалиптичния свят. Неговият отчаян вик – „Най-сетне успяхме! Маниаци! Вие сте я взривили“ – обобщава тревогите, свързани с възможна ядрена катастрофа, които белязват дистопичните романи и филми от 50-те и 60-те години. Тридесет и пет години покъсно емблематичният образ на факела, погълнат от силите на природата, присъства във филмите „Изкуствен интелект“ на Стивън Спилбълг и „След утрешния ден“ на Роналд Емерих; през първото десетилетие на новото хилядолетие обаче предвещаваният апокалипсис, надвиснал над човешката раса, не е свързан с ядрена катастрофа, а с природни бедствия. Ню Йорк потъва във водите на надигналия се Атлантически океан и замръзва след рязко спадане на температурите през новата ледена епоха. Както показват тези впечатляващи примери от филмовия свят, темата за климатичните промени вече е част от мейнстрийма в съвременното изкуство – както в киното, така и в литературата – и е засенчила ужаса от ядрена война като основна движеща сила на апокалиптичното и дистопичното въображение.

Робърт Макфърлейн е автор на пътеписи и документална проза, изследваща отношенията ни с природата. В колонката си в „Гардиън“ от 2005 г. той твърди, че призракът на природно бедствие, връхлитащо земята, досега е предизвиквал сравнително слаб отзвук в изкуството; това заключение е направено в контекста на големия корпус от литературни произведения, посветени на темата за използването на ядрена енергия, която определя дебата за политиките от края на XX в. Макфърлейн смята, че „творческият репертоар би трябвало спешно да се насочи към обсъждане на причините за изменението на климата, както и на последствията от тази промяна; той пише, че „е желателно да се избягват апокалиптичните сценарии“, тъй като промените в климата са посте-

пенни и бавни[1]. От този момент до днес все повече автори откликват на първата част от призива на Макфърлейн и търсят „оригинални творчески хрумвания“, чрез които да обогатят и задълбочат този дебат. Все пак, противно на надеждите на Макфърлейн, повечето писатели, които разработват тази проблематика, се спират на апокалиптичния сценарий, като най-подходящо средство за разглеждане на темата. Макар и да не сме достигнали фазата на климатичния апокалипсис, със сигурност можем да кажем, че въпросът за климатичните промени най-често и най-убедително се представя чрез езика на бедствието; изглежда този език приковава най-силно вниманието, а апокалиптичният сюжет – обхващащ не само опустошението на глобалните екосистеми, но и последствията от тази разруха за живота на хората – е най-въздействащият и вълнуващ творчески избор.

Макфърлейн се опасява, че несбъднатите пророчества за катастрофа ще дадат аргументи на климатичните скептици, но неговите страхове не се споделят от писатели, режисьори и художници, които представят визиите си за екологично бедствие през призмата на дистопията. Вероятно това се дължи на засилващото се усещане за неотложност, на осъзнаването на факта, че „премерени и предпазливи“ мерки, ако използваме определенията на Макфърлейн, няма да бъдат достатъчни, за да променят курса на събитията. Апокалиптичните визии приковават вниманието, шокират, ужасяват, извеждат от състоянието на удобна апатия – неща, които стриктното придържане към фактите не биха могли да постигнат. Текстовете и филмите в жанра научна фантастика се възползват от възможностите на апокалиптичното пророчество още от времето на Викторианската епоха. Освободен от очакванията за прецизно следване на научните факти, и все пак свързан с тях, жанрът винаги се е радвал на популярност, а в неговите рамки екстра-

[1] MacFarlane, R. The Burning Question. // *Guardian*, 24 September 2005. Retrieved 9 September 2013 from: <www.theguardian.com/books/2005/sep/24/featuresreviews. guardianreview29>.

вагантните хипотези са се съчетавали с проблясъци на далновидност. Именно този жанр се превръща в основно средство за артистична рефлексия по темата за ускоряването на измененията в климата и тяхното влияние.

През последните няколко години литературните произведения, изследващи тази проблематика, значително се увеличават – беше създаден и терминът "cli-fi", идентифициращ нова група творби, които се фокусират върху измененията в климата и последствията им върху околната среда. Статиите в този сборник обаче показват, че отношението на човека към природата отдавна е в центъра на дистопичното въображение, а екодистопичният „речник" надхвърля сферата на климатичните промени от последните години. Джон Макнийл забелязва, че „от 1750 г. насам пробивите в науката [и технологиите] се случват на интервали от 50–55 години, и „очаква следващия прелом през 90-те години на XX век"[2]. Генетичните изследвания, разрастването на интернет и страховете от пандемични вируси провокират разнообразни артистични реакции в съвременната дистопична литература и кино.

Много съвременни екодистопии виждат в технологичния прогрес както отдалечаване от природата, така и приближаване към нея – отдалечаване от дивия свят и приближаване към природния свят като градина – култивирана, моделирана природа, която играе важна роля в нашите дефиниции за урбанизирани пространства или в технологичните дистопии. Всъщност тази редукция на природното е доведена до крайности от целия поджанр на дистопичните наративи, в които оспореното от хората пространство на природата е изцяло интернализирано, а конфликтът между дива природа и заградена изолирана градина се преосмисля като противопоставяне между „естествения" свят и „изкуствените" форми на живот. Множеството текстове и филми, които изразяват тревога от развитието на изкуствения интелект, кибернетиката, вир-

[2] McNeill, J. R. *Something New under the Sun: An Environmental History of the Twentieth-Century World*. New York: Norton, 2000, 313.

туалната реалност и генното инженерство, са тясно свързани с произведенията, които въплъщават страховете от мащабни промени, предизвикани от екологичните процеси – изчезване на видове и глобално затопляне на климата. Шарона Бен-Тов прозорливо е доловила, че в по-голямата си част „научната фантастика е мечта за природа и за контрол над нея“; статиите в това специално издание на *Critical Survey* доказват, че това заключение е по-вярно днес от всякога преди[3].

„Природа“, разбира се, е изменчиво и спорно понятие, както в обичайната си употреба, така и в традицията на утопичното и дистопичното мислене. Кейт Сопър изтъква, че „най-разпространеният му, базов смисъл се отнася до всичко извън хората и създаденото от тях“ или до „концепция, чрез която конструираме онова, което „е различно“ от нас“[4]. В същото време обаче ние употребяваме това понятие, за да означим целокупното битие, от което сме част в известен смисъл... природата е едновременно това, което не сме, и онова, в чиято рамка се вписваме“[5]. И за да бъдем объркани още повече, „природа“ също така означава: „структурите, процесите и каузалните сили, които неизменно оперират във физическия свят... на чиито закони сме подвластни, дори когато ги използваме за наши цели, свят, чиито процеси не можем нито да избегнем, нито да унищожим“. Има и още едно значение, според което „природата е сфера на видими явления и директно осезаеми форми... емпирична област или среда „на повърхността“ (природата като пейзаж, див свят, растителен и животински свят)“[6].

Дефинициите на Сопър осигуряват полезна отправна точка за интерпретиране на статиите, събрани в този сборник.

---

[3] Ben-Tov, S. *The Artificial Paradise: Science Fiction and American Reality*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, 2.

[4] Soper, K. *What Is Nature? Culture, Politics and the Non-Human*. Oxford: Blackwell, 1995, 15–16.

[5] Soper, K. *What Is Nature? Culture, Politics and the Non-Human*, 21.

[6] Soper, K. *What Is Nature? Culture, Politics and the Non-Human*, 180.

Макар и разнообразни като тематичен фокус и подход, всички текстове изтъкват проблематичната природа на дуалистичното мислене при търсенето на решения за проблемите, свързани с околната среда. С изключение на ранната проза на Дж. Балард, анализирана от Джим Кларк, всички други творби и филми, обсъдени в сборника, поставят акцент върху отговорността на хората за екологичното бедствие; и всички те, включително романите на Балард, се концентрират върху последствията от това бедствие за човечеството. Като вид не сме изолирани от биосферата на нашата планета, колкото и да е голяма властта ни да я променяме – ние сме заплетени в нейната мрежа. Погубването на растителния и животинския свят води до потенциално унищожение на човечеството.

Сборникът започва със статия на Джим Кларк, в която авторът анализира ранните романи на Дж. Балард „Удавеният свят“ (1962) и “The Crystal World” (1966). Кларк подчертава статута на писателя като основоположник на прозата, посветена на климатичните промени, и отбелязва, че творбите на Балард, предшестващи осъзнаването на антропогенните климатични промени и появата на науката за климата, не посочват виновник за екологичната катастрофа. Тези романи издават антипатията на автора към науката – той представя климатичните бедствия като необясними и неизбежни явления, тест за възможна промяна и усъвършенстване на човешкия характер при сблъсък с екстремни преживявания.

В статията си за ролята на природата и нейното изобразяване в дистопичните филми, Роланд Хюс проследява промените в начина на мислене и в нагласите на хората – от ранния период на осъзнаване на проблемите с околната среда, 70-те години, до края на XX в. По-специално, предмет на неговия анализ е процесът на проблематизиране на антропоцентричното разбиране на връзката между човек и природа във време, доминирано от постмодерното мислене, което оспорва привилегированата позиция на индивидуалното „аз“ като ядро на идентичността. Все пак, според него, дори наративите, които

радикално дестабилизират нашето усещане за естествено и присъщо – създавайки несигурност и по отношение на реалното – ни напомнят за въплътената в нас природа; те ни карат да осъзнаем, че не можем да съществуваме извън или отвъд материалния свят, дори когато връзката ни с него е опосредствана от технологическо вмешателство и контрол.

Екофеминисткият анализ на творбите на Мардж Пиърси и Маргарет Атууд в статията на Сорая Копли, също като текста на Хюз, привлича вниманието ни към начина, по който прозаичните произведения използват развитието на технологиите, за да объркат представата ни за природното. Пиърси и Атууд смятат, че едно „постчовешко“ бъдеще, в което човешките тела ще се превърнат в киборги, би могло да осигури възможност за освобождение от есенциалистките полови роли. Плячкосването на природния свят в полза на консуматорския капитализъм е улеснено от доминирането на патриархалната логика в концепцията за природата на половете. Според Копли в текстовете на Пиърси и Атууд екологичното и политическото са почти неразделно свързани и проблемите на пола и социалната организация са разгледани през перспективата на екологичната проблематика.

Пат Уилър предлага нов прочит на широк спектър от апокалиптични научнофантастични романи, публикувани между 1998 г. и 2010 г., изследвайки в детайли начина, по който тези творби присвояват и преработват тропи и конвенции, характерни за есхатологичните апокалиптични текстове. Също като при Атууд и Пиърси перспективата към климатичните промени е политизирана – текстовете виждат възможност за потенциално ново начало, но и за катастрофален край; те са призив за действия, които ни изправят пред етически и политически избори.

Статията на Хана Старк се спира на текст, който е възхваляван като „първия шедьовър, създаден от поколението на глобалното затопляне“: „Пътят“ (2006) на Кормак Маккарти. Въпреки че естеството на катастрофата, която унищожава планетата, не е посочено в книгата, Старк твърди, че авторът

поставя акцент върху буквалното и метафоричното значение на ясния поглед и слепотата – символи, които насищат текста и подтикват читателя към размисъл за ролята на човека като свидетел, а и като действащо лице, в сцена, изобразяваща края на познатия ни свят. Антропоцентризмът на текста води до осъзнаване на уникалната власт на човека над околната среда – статут, който се проявява чрез все по-разпространяващата се употреба на понятието „антропоцен“ за геоложката епоха, в която живеем. Според Старк обаче визията на Маккарти за отношението на човека към природата не е опростено дуалистична. Книгата илюстрира ограничената, ако не и илюзорна мощ на нашия вид, който не е имунизиран срещу поражения-та, които причинява.

Сборникът завършва със статията на Сиднив Матрикс, която разглежда филма на Андрю Никол „Дилъри на време“ и класическата лента в научната фантастика – „Бягството на Логан“ с режисьор Майкъл Андерсън. Наред с други критици, тя се концентрира върху въпроса за контрола над природата, както на микро-, така и на макониво – и по-специално, върху точката на пресичане между технологията и човешкото тяло, чийто резултат е т.нар. „количествено измерим „аз“. Изследователката интерпретира „Дилъри на време“ като сигнал за опасност и като съпротива срещу доброволното приемане на биополитическия надзор над всекидневния живот, застрашаващ нашата независимост и индивидуалност. Във време на смартфони и смарт часовници тези филми са особено актуални; в тях и в много други екодистопии дочуваме предупреждение и призив за екополитически действия.

Превод от английски: Ружа Мускурова

Преводът е направен по: *Critical Survey*, Volume 25, 2013, Number 2, 1–6.

Понятието за постпесимизъм в дистопичната проза от XXI в.

The Concept of Post-Pessimism in 21st Century Dystopian Fiction

Аника Гонерман

Annika Gonnermann

The article focuses on recent dystopias and the kind of pessimism displayed within their narrative frame-works: written in an era of Fisher's "capitalist realism," contemporary dystopias like Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* (2005) and M. T. Anderson's *Feed* (2002) are informed by the late-Fukuyamaist notion of non-alternatives to neoliberal capitalism, most notable by the absence of a subplot or resistance. These two novels spearhead a contemporary literary movement that presents readers a world void of alternatives besides neoliberal capitalism. The author refers to this with the term "post-pessimism," i.e. the understanding that neither an optimistic nor pessimistic attitude is justified due to the lack of alternatives.

Keywords: dystopia, never let me go, feed, pessimism, capitalist realism

В началото на 90-те години на XX в. Франсис Фукуяма разбунва духовете. Като рамкира световната история като телеологически процес, чиято кулминация е либералната демокрация, в своята книга „Краят на историята и последният човек“ (1992) Фукуяма твърди, че е открил универсалния общ знаменател за цивилизацията: „либералната демокрация си остава единстве-

ното последователно политическо стремление, което обхваща различни религии и култури по цялото земно кълбо“ (Fukuyama 2006: XIII). Диагностицирайки една нарастваща глобална еднородност, Фукуяма заявява, че демократичният либерален капитализъм е крайната цел на човешкото развитие (цит. в Sagar 2017).

Въпреки че твърденията на Фукуяма вече са оборени от видни мислители (мнозина са показали например, че капитализмът и автокрациите вървят заедно също толкова добре), те продължават да витаят в идеологическата памет на (най-видимо) левичарските критици и движения, приемани подсъзнателно като неизменима истина за днешното политическо статукво. Учени като Фредрик Джеймисън и Славой Жижек жалят за липсата на въображение, демонстрирана от левицата, като твърдят, че (интелектуалната) левица отдавна е напуснала идеологическата арена: очакваната революция от онези, които Жижек нарича „леви фукояманци“, има за цел да издигне по-човешко скеле около постройката на неолибералния капитализъм, наблягайки на общото здравеопазване, правата на ЛБГТИ общността или антирасистките програми. Тези козметични промени обаче не могат да маскират късногачъристкото разбиране за политиката и икономиката, господстващо в дискурса около неолиберализма. За да опише тази когнитивна парализа, Макс Фишър въвежда понятието „капиталистически реализъм“, улавяйки по този начин усещането за неизбежност на социополитическата система, тоест, „широко разпространеното усещане, че капитализмът не само е единствената жизнеспособна политическа и икономическа система, но и сега е невъзможно дори да си *представим* кохерентна негова алтернатива“ (Fisher 2009: 2). Разширявайки идеите на Фредрик Джеймисън за постмодернизма, Фишър концептуализира постмодернизма като „реализъм сам по себе си“ (Fisher 2009: 4), който е успял да колонизира Новото на Блох, „плътно запълнил хоризонтите на немислимото“ (Fisher 2009: 8). Устоял на финансовата криза от 2008 г. и движението „Окупирай Уолстрийт“, капитализмът изглежда непоклатим – въпреки виковете на отрицателите в традицията на ис-

торическия материализъм, предсказващи неизбежния му край. Напротив, състоянието на криза не разколебава капитализма из основи, а по-скоро укрепва позицията му, като препотвърждава „настояването, че няма алтернатива“ (Fisher 2009: 78).

Този начин на мислене се утаява в традиция в писането, обикновено свързана с оптимистична/песимистична проекция на бъдещето: утопията. Следвайки определението на Дарко Сивин, в настоящото есе утопията се дефинира като „изграждането на определена общност, в която социологическите институции, норми и индивидуалните взаимоотношения между хората се организират според *радикално различен принцип* от този в общността на автора“ (Suvin 2001: 188; курсивът е на автора), като по този начин се запазва „утопия“ като категориален общ знаменател, който обхваща и ютопичните, и дистопичните текстове. По-нататък Сувин прави разграничение между „ютопията“, „организирана“ според *радикално по-съвършен принцип* от този в общността на автора, и „дистопията“, „организирана според *радикално по-несъвършен* принцип“ (Suvin 2001: 189).[1] Функционираща като средство за предсказване, подобно на „канарчето в клетката“ (Baccolini and Moylan 2003: 1), средствата за прогнозиране на утопията се колебаят между ограничението на настоящето и трансформативния потенциал на бъдещето. По думите на Фредрик Джеймисън, утопиите се пишат, „за да дефамилиаризираме и преструктурираме опита от собственото си *настояще*“ (Jameson 1982: 151; курсивът е на автора), когнитивно изследвайки алтернативни версии на бъдещето.

Особено дистопиите изглежда изразяват най-адекватно духа на XXI в., начин на живот, моделиран от екзистенциални страхове като глобалната финансова криза от 2008 г., или надвисналата катастрофа на промяната в климата, които водят до песимистичен възглед за бъдещето. Ето защо настоящият текст се съсредоточава по-тясно върху по-неотдавнашните дистопии

[1] Вж. в Jameson 2005 (*Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*) и Moylan 1986 (*Demand the Impossible*) алтернативни таксономии и терминологии.

и вида песимизъм, показан в техните повествователни рамки: написани в епохата на Фишъровия „капиталистически реализъм“, съвременни дистопии като „Никога не ме оставяй“ (2005) на Казио Ишигуро и „Фийд“ (2002) на М. Т. Андерсън са повлияни от къснофукуямовската идея за липсата на алтернативи на неолиберална капитализъм, още по-явна поради отсъствието на второстепенна сюжетна линия или съпротива. Както пише Марк Фишър, „някога дистопичните филми и романи бяха упражнение на [...] въображението“ (Fisher 2009: 2), но сега, след разпадането на Съветския съюз през 1991 г. и съпътстващото го изчезване на комунизма като сериозен модел за социална организация, дистопиите вече не могат „да гледат към Източния блок като място на икономическа другост“ (Shonkwiler and La Berge 2014: 5). Неспособни да избегнат „бремето на собствената си неизбежност“ (Stableford 2010: 278f.), по-скорошната дистопична художествена проза е плод на климат, изпълнен с латентно фукуямaнство, т.е. усещането, че сме стигнали до края на историята под формата на либерална, капиталистическа демокрация (срвн. Fukuyama 2006: xi). Двата споменати романа са в авангарда на съвременно литературно движение, представящо пред читателите свят, лишен от други алтернативи, освен неолибералния капитализъм. Аз назовавам това впечатление с термина „постпесимизъм“, т.е. разбирането, че нито оптимистичното, нито песимистичното гледище имат основание поради липсата на алтернативи. Този термин е пряко вдъхновен от написаното от Фишър за капиталистическия реализъм и неговото понятие „рефлексивна немощ“ (Fisher 2006: 21), невъзмутимо, почти стоическо приемане на статуквото.

В своя роман от 2005 г. Казуо Ишигуро (роден през 1954 г.) представя пред читателя една алтернативна Англия, изцяло във властта на процесите на комодификация. Героите на Ишигуро Кати, Томи и Рут са родени в свят, в който неолибералното максимизиране на печалбите е успяло да узурпира фукоянската идея за биовластта, упражнявана в миналото единствено от държавните органи. И тримата главни персонажи са клонинги –

жизненоважна информация, която обаче се разкрива постепенно пред неподозиращия читател. Съчетавайки *bildungsroman*-а с фикционалната автобиография, Ишигуро избира майсторска повествователна техника, залагаща на една постепенна стратегия в духа на „уж ви обясняват нещо, но не докрай“[2] (Ишигуро/ Ishiguro 2016: 78). Поради това, че Кати – отзивчив, но ненадежден повествовател – ретроспективно асимилира епизодичните си спомени в повече или по-малко ясно повествование, текстът се люшка между разказ и премълчаване, т.е. задържане на жизненоважна информация както от героите, така и от читателите и въпреки това пускане тук и там на разясняващи намеци още от началото. При все че никой от „настойниците“, учителите в тяхното училище, наречено Хейлшам, не говори ясно за бъдещето на децата, те също така не крият целта на тяхното съществуване. Поради сложната наративна структура и читателите, и героите не могат да посочат точно мига на анагноризис, т.е. мига, в който осъзнават, че органите, вземани от децата като Кати и Рут, са се превърнали в ценен ресурс в Англия от 70-те години, описана от Ишигуро: когато достигнат пълнолетие, „учениците“ обикновено даряват до четири от своите органи – Ишигуро така и не обяснява конкретно медицинските подробности, нито пък търси правдоподобност, – а след това клонингите „приключват“, т.е. умират.

Години след излизането си „Никога не ме оставяй“ продължава да дразни и озадачава читателите. Джон Мълан (Mullan 2009) споделя в читателска група на „Гардиън“ отзивите, вариращи от неудовлетвореност до гняв: клонингите „нито веднъж не опитват да избягат или да водят нормален живот, след като им дават свобода на движение във външния свят“ и „книгата е изключително силна, но ме безпокои въпросът за пасивността“. Това са две реакции, най-често изразявани от читателите, след като прочетат романа. Макар че Кати и нейните приятели напълно съзнават съдбата, която ги очаква, след като напуснат учили-

[2] Тук и по-нататък цитатите от „Никога не ме оставяй“ са в превод на Мария Донева. – Б. пр.

щето, никой от тях не се опитва активно да я промени. Така те демонстрират менталната парализа, която Макс Фишър е уловил в термина „капиталистически реализъм“. Способността им когнитивно да обработват какъвто и да било живот извън неолибералния капитализъм, е несъществуваща, поради което те приемат статуквото почти стоически, дори спокойно. Така Ишигуро къса с основните конвенции на жанра, за да шокира читателя и да го накара да осмисли критично собственото си настояще.

Кати и събратята ѝ са запознати от ранна възраст с дехуманизиращата разменна логика на свободния пазар (срвн. Glaubitz 2005: 326). Децата са свикнали да разменят най-ценните си притежания срещу фиктивна валута. В пансиона се провежда изложба, на която учениците продават своите скъпоценни, формиращи идентичността им произведения на изкуството, в замяна на „жетони“. По думите на Никола Глаубиц, размяната „помага учениците да свикнат с идеята, че ще дарят жизненоважните си органи“ (Glaubitz 2005: 326):

> Четири пъти в годината – пролет, лято, есен, зима – организираме голяма изложба базар и там представяме всичко, което сме сътворили през последните три месеца. [...] За всяко представено произведение ни плащаха с жетони (настойниците решаваха колко струва шедьовърът ти), а после, в деня на Панаира, всеки пристигаше с жетоните си и „купуваше“ каквото си хареса. (Ишигуро/Ishiguro 2016: 18)

Думите, които Кати подбира, напомнят за сделките на фондовата борса: героите разменят стоки срещу „жетони“, т.е. сурогатни пари, с които да купуват други стоки, предмет на предлагане и търсене. Обаче насърчавайки прочит, който цени изкуството като прозорец към душата на човека, буквално доказвайки, че тези клонирани деца всъщност наистина имат души, романът едновременно с това изправя читателите си пред една материалистическа идея за изкуството като стока. Изкуството е нещо, което може да се „купува“ с т.нар. „жетони“, т.е. ерзац пари, изразява-

щи стойността на всяко отделно произведение. По този начин собствената система на Хейлшам за сурогатни пари руши хуманистичната идея, която стои в основата на детското творчество.

Нещо повече, след като са видели създаването на тези творби, читателите са в състояние да деконструират дехуманизиращата пазарна логика, свояща зад тези размени. Когато Кати изброява експонатите за продажба по време на Панаира, читателите знаят каква лична стойност има всеки от тях. Способността да твориш изкуство, тоест да съчиняваш стихове или да рисуваш картини, се трансформира пряко в една социална йерархия на признание и трябва да се чете като стабилизатор на идентичността. Томи например редовно става обект на подигравки от съучениците си за това, че не може да създаде нищо с художествена, т.е. икономическа стойност. След като се инкорпорира в пазарната логика, изкуството бива лишено от потенциала си за себеизразяване и губи своята определяща черта като средство за освобождаване. Вместо това то влиза в ролята на парите за децата клонинги, които приемат представата за изкуството като валута и се гордеят, че създават „ценни стоки“:

> Когато станахме на десет, представата ни, че е голяма чест Мадам да вземе нещо наше, влезе в сблъсък с усещането, че губим най-ценните стоки. [...] Започна се с това, че някои възпитаници [...] недоволстваха: защо не им дават жетони в замяна на нещата, които Мадам отнася? (Ишигуро/ Ishiguro2016: 40–41)

Макар учителите да слагат началото на размяната, за да докажат на света, че клонираните деца не са само плът, годна за добив на органи, а човешки същества, с всички философски, религиозни и политически последици от това положение, те постигат тъкмо обратното. Когато размяната на произведения на изкуството се свързва с програмата за даряване на органи, когато изкуството се обвързва концептуално с пазарната икономика, децата само свикват с идеята за търгуване на най-ценните

си притежания. След като са създали „злощастно предсказание за разменната икономика, за която са предопределени [клонингите]“ (Summers- Bremner 2006: 155), настойниците се провалят в опитите си да докажат, че децата са истински човешки същества и така thus подкрепят дехуманизиращата пазарна логика, която експлоатира хората за натрупване на капитал.

Сходни процеси на комодификация са в сила и по отношение на секса и човешкото тяло, като така завършват триадата на комодификацията. „В известен смисъл сексът замести темата за „творчеството“, която ни вълнуваше преди години. Сякаш, ако още не си го правил, трябва незабавно да наваксаш“ (Ишигуро/Ishiguro 2016: 94). Също като изкуството, сексът бива лишен от автореферентната си цел и добива *функция* в рамките на неолибералната система. Той бива сведен до функционална размяна между зрели индивиди, превръщайки се във възможно най-обикновеното нещо.

> Ако някой искаше секс с теб, го показваше доста по-непринудено. Момчето идваше при теб и те питаше искаш ли „за разнообразие“ да пренощуваш в неговата стая или нещо от този род. Понякога това означаваше, че иска двамата да сте двойка, друг път интересът му бе само за една нощ.
> Както казах, атмосферата беше много по-зряла. Но сега ми се струва, че сексът във Фермата бе и малко по-припрян. (Ишигуро/Ishiguro 2016: 118)

Както пише Анита Десаи, „Кати Х. и останалите ученици забелязват как разговорите за секса винаги са свързани с разговори за даряванията на органи и тъй като са приучени да възприемат секса като нещо съвсем обичайно, намират начин да приемат като обичайни и даряванията“ (Desai 2017). Тъй като настойниците не се намесват, учениците започват да мислят, че сексът е естествена предпоставка за програмата за даряване на органи. Сексът става „функционален“, доколкото се преживява като въпрос на здраве и хигиена:

> Хана разви теорията, че били задължени да ни насърчават за секс, иначе нямало да станем добри донори. Твърдеше, че ако се лишаваме от секс, бъбреците ни и панкреасът нямало да се развиват нормално. (Ишигуро/Ishiguro 2016: 93)

Така, както клонингите биват насърчавани да продават произведенията си на по-ниска от реалната цена, така биват насърчавани да разменят телата си – необходима идеологическа предпоставка за програмата за даряване на органи.

Този начин на мислене се превръща в структура на целия дискурс за сексуалния акт: когато Кати и Томи чуват слуховете за отстрочка за влюбени двойки клонинги, те решават да правят секс „за всеки случай“ – така, както Томи започва отново да твори:

> Като начало ние с Томи най-сетне започнахме да правим секс. [...] Все пак още се възстановяваше и вероятно това да не е било първото, което го е занимавало. Не исках да му го натрапвам, но от друга страна ми се струваше, че ако протакаме твърде дълго, с времето ще ни става все по-трудно да го превърнем в естествена част от отношенията ни. Предполагам, освен това съм смятала, че ако поемем по пътя, посочен от Рут, и се опитаме да получим отсрочка, липсата на секс може сериозно да намали шансовете ни. (Ишигуро/Ishiguro 2016: 218)

Макар това да не е „първото, което [ги] е занимавало“ и макар че Томи „все още се възстановява“ след даряването на орган, сексът е наложителен за клонингите. Тяхното сексуално въздържание може „да намали шансовете“ им, затова те решават за всеки случай да правят секс. Ето как негласният императив да поддържаш сексуални отношения стабилизира системата: като процес, извършван с функционална цел, той подкрепя една неолиберална система, която успешно е превърнала човешкото тяло в стока.

Процесите на комодификация и монетизирането на човешкия живот явно представляват общоприетата реалност за персонажите на романа. Погледът към света на клонингите обаче може да се разбере правилно само ако романът се чете през идеята на Фишър за капиталистически реализъм, отхвърляйки и понятието за оптимизъм, и понятието за песимизъм като неадекватни реакции на положението на клонингите. Пазарната логика, насадена не само у всеки клонинг, но и у всеки член на обществото в „Никога не ме оставяй", представлява самата граница, демаркационната линия на възможното. За Кати и нейните приятели пазарната логика на вземането на органи се превръща в реализъм. Неспособна да разчупи парадигмата, Кати влага цялата си енергия *не* в измислянето на планове за бягство, макар през повечето от времето да е лишена от надзор и да обикаля страната със собствената си кола. Обаче автомобилът – обикновено символизиращ свобода и собствена воля – се превръща в празно означаващо: на Кати и през ум не ѝ минава да избяга с колата си, тя я използва единствено за своята работа. Като набляга на качествената си работа като помощничка и по този начин подчертава икономическия си принос към системата за даряване на органи, Кати осведомява читателя още в началото на романа:

> ... [те] ми казаха, че ще поработя още осем месеца – до края на годината. Тогава ще имам общо дванайсет години стаж. Сега си давам сметка, че вероятно ме държат толкова дълго не непременно защото смятат, че съм постигнала фантастични успехи. [...] Не че се хваля, но съм сигурна, че са доволни от работата ми, а и самата аз съм доволна като цяло от себе си. [...] Да, сега вече май се хваля. (Ишигуро/Ishiguro 2016: 5)

Фактът, че другите „са доволни от работата [ѝ], а и самата [тя е] доволна като цяло от себе си", изпълва Кати с голямо удовлетворение – и като се гордее с положителните оценки за работата си, тя всъщност наистина се хвали. Така от самото начало

на романа Кати основава своята идентичност върху постиженията си като помощничка и се постулира като стабилизатор на системата. Нейната гордост обаче не бива да се бърка с лъжливо съзнание, тъй като Кати и събратята ѝ несъмнено знаят какво ги чака. И въпреки това клонингите на смеят да изразят нито оптимизъм, нито песимизъм, а по-скоро се приспособяват в рамките на парадигмата на неолибералния капитализъм. Техният маниер на изразяване е усещането за постпесимизъм, пораженческото приемане на статуквото. За тях образец за гражданско неподчинение е да приемат положението. Два примера илюстрират чудесно този светоглед, показвайки как персонажите мечтаят да намерят мястото си в системата, вместо да ѝ се опълчат. Първият се отнася до плановете на Рут за времето, след като завърши Хейлшам. Най-смелата мечта на Рут, отгледана в атмосфера на капиталистически реализъм, се върти около идеята да работи в офис. Ето защо героинята може да се разглежда като отличен пример за описаните от Жижек „леви фукуяманци", чиято идея за социалния бунт е здраво вкоренена в системата. Убежището, което търси в „грандиозните лъжи за себе си и в мечтите" (Atwood 2005), се свежда до това, да работи в офис:

> Още в началото на зимата бе започнала да рисува в мечтите си офиси, но след деня, в който двете с нея отидохме в селото, „мечтата ѝ за бъдещето" придоби нови измерения. [...] [В списанието] всичко се виждаше съвсем ясно: прекрасен модерен офис и трима-четирима души, които се шегуваха помежду си. Помещението, хората – всичко изглеждаше блестящо. (Ишигуро/Ishiguro 2016: 133)

Усвоила представите си от лъскави рекламни брошури, фантазираща за „блестящия" и „прекрасен модерен" офис, Рут демонстрира когнитивни ограничения, създадени от самия капитализъм: бъдещето, за което мечтае, е концептуализирано от едно капиталистическо не-пространство, свързано с процесите на капиталистическа пазарна икономика. И не е сама: мечтаей-

ки за подобни професии, например „да работи в супермаркет“ или в търговски център, мнозина възпитаници на Хейлшам показват подобни когнитивни ограничения.

Другият пример, който демонстрира едно постпесимистично приемане на капиталистическия реализъм, е много по труден за преглъщане от читателя: след като се влюбват и официално стават двойка, Кати и детската ѝ любов Томи възлагат всичките си надежди на по същината си консервативния слух за т.нар. отсрочка, отлагане с три години за всички двойки, които, могат да докажат, че наистина са влюбени. „Чули били за една двойка от Хейлшам, на момчето му оставали още няколко седмици и щял да стане помощник на донорите. Двамата се обърнали към някого там, обяснили му всичко и той им дал три години отсрочка“ (Ишигуро/Ishiguro 2016: 142–143). Окуражени от този слух, Кати и Томи насочват усилията си към това да изчерпят възможностите, предлагани от системата. Нито веднъж не им минава през ум да се опълчат срещу *самата система*, те я приемат въпреки унищожителните последици за живота и здравето им. Както правилно отбелязва Айвън Стейси, „авторитетните наративи липсват в света на техните истории [...]. Вместо това познанието изглежда се разпространява посредством разкази, приемащи отличителни черти на фолклора“ (Stacy 2015: 228). Всъщност тези слухове са безпочвени, както установяват на свой гръб Томи и Кати. Когато отиват да се срещнат с някогашните си настойници – онези, които би трябвало да имат достатъчно влияние, за да им дадат отсрочка – Кати и Томи преживяват огромно разочарование. „Никога не ме оставяй“ предлага на читателите антикулминация, срещата на четирима души, един от друг по-безпомощни, всичките в плен на едни и същи когнитивни ограничения: оказва се, че госпожица Емили не е всевластен зъл гений, измислил програмата за клонинги. Напротив, тя се е превърнала в крехка старица, прикована в инвалиден стол, която чака носачи да пренесат ценна мебел за продажба. Сцената подчертава физическите недъзи и на госпожица Емили, и на Мадам, които са подпомагани от медицински приспособления като инвалиден стол и патерици,

почти неспособни са да вървят сами и без помощта на мъж в медицинска униформа. Възможно е те самите да очакват резервни органи – перспектива, за която в романа само се загатва.

В този кратък откъс настойниците „демонстрират, че са в плен на същите концептуални ограничения“ (Whitehead 2011: 66), което води до равновесие на силите между клонингите и предполагаемите власти. Нещо повече, оказва се, че властта в Хейлшам изобщо не е била враг на клонингите, децата „*не* са били жертви на училището – напротив, училището е правило всичко възможно да сведе до минимум злото, което човечеството като цяло е причинило на своите фабрики за производство на човешки резервни части“ (Toker and Chertoff 2007: 176; курсивът е на авторите). Това, за което намекват Токър и Чертоф, е майсторското преобръщане, което романът прави на дистопичните парадигми. Хейлшам не е център на „политически злостна култура на следене от същия характер като тези в класическите дистопични романи“ (Stacy 2015: 240). То е напразният опит да се установят човешки условия за отглеждането на клонингите.

Капиталистическият реализъм затвърждава когнитивните граници, въвеждайки почти трагична представа. Когато Кати и Томи научават, че отсрочка не съществува, те приемат решението. Кати не изразява нито една бунтарска мисъл, но Томи – давайки на читателя поне искрица облекчение – започва да негодува, отприщвайки объркването и безсилието си:

> За миг луната освети лицето му, окаляно и разкривено от ярост, после го улових за ръцете, които той не преставаше да размахва, и ги стиснах здраво. Опита се да се отскубне, но аз не отслабих хватката, докато накрая Томи спря да крещи и да се съпротивлява. Усетих, че и той ме е прегърнал. Сякаш цяла вечност стояхме в горния край на нивата: не казвахме нищо, само се държахме, а вятърът духаше ли, духаше, дърпаше дрехите ни и за миг ми се стори, че сме се вкопчили един в друг, за да не ни отнесе в нощта. (Ишигуро/Ishiguro 2016: 250)

Изправени пред своята неизбежна смърт, почти отнесени от вятъра, природна сила, неподвластна на човешката воля („вятърът духаше ли, духаше“), те успяват само да се „вкопчат един в друг“. Лишени от всякаква алтернатива, клонингите могат да разчитат единствено на своя кръг от близки приятели. Тъкмо тази емоционална връзка обаче ще бъде прекъсната от пазарните сделки, оставяйки сами клонингите, които са оживели.

Въпросът как да бъдат интерпретирани клонингите, е довел до сериозни противоречия сред учените. Мнозинството от тях избират метафорично тълкуване, тъй като клонираните протагонисти крият мощен „метафоричен потенциал“ (Lewis 2011: 201). Като ги интерпретира в неолиберален контекст, Кристианидис пише, че животът на клонингите и техните избори „в никакъв случай не са непознати на неолибералните граждани“ (Christinidis 2017: 169), какъвто например е читателят. По този начин романът демонстрира фаталната логика на капиталистическия реализъм в едно общество, което няма на какво да се надява – нито добро, нито лошо, – избирайки клонираните персонажи да представят това „послание“. Като показва как персонажите възприемат постпесимистичното настроение от неизбежността на капитализма, романът приближава предела на емоционалната болка на читателите, като иска от тях да осъдят една жестока пазарна логика, лишена от човешки идеали.

Ако „Никога не ме оставяй“ на Ишигуро се отличава от дистопичния канон поради интратекстуалната липса на подсюжет за съпротива, „Фийд“ на М. Т. Андерсън може също да претендира за изключителност заради подобния безрадостен и нереволюционен свят. Средата е населена с герои, които не желаят или не могат да нарушат концептуалните граници на капитализма. За разлика от „Никога не ме оставяй“, който поставя пред читателите задачата да извлекат неолибералната обстановка от незначителни улики, романът на М. Т. Андерсън не е нито сдържан, нито двусмислен в изобразяването на

необузданото консуматорство. „Фийд“ ни запознава с версия от края на XXI в. на американския хиперкапитализъм, който ефективно е колонизирал не само планетата, но и цялата слънчева система. Читателите се срещат с повествователя Тайтъс, обикновен тийнейджър, който пътува до Луната, за да се наслади на няколко дни пролетна ваканция. Концептуалното новаторство на романа обаче е в нещо повече от леснодостъпни научнофантастични трикове, като междупланетно пътуване или летящи коли. „Фийд“ въвежда едноименната фийдтехнология, имплантирано електронно свързващо устройство, което осигурява интернет директно в мозъците на потребителите, като по този начин ги изпълва с непрекъснат поток от реклами, популяризирайки най-нелепите продукти в пренаситено потребителско общество: „надуваеми къщи за [...] деца, масажори за кучета и приставки за зъби, които хората носеха, едни бели, слагате ги върху истинските си зъби и все едно в устата ви има един-единствен голям зъб от единия до другия край“. Читателите се озовават в обстановка, в която ориентираната към печалбата пазарна идеология успешно е колонизирала и най-дребните аспекти на човешкия живот. Съответно, дори самите хора са превърнати в стоки, оценявани според тяхната икономическа стойност (т.е. доход), но също и въз основа на потребителския им профил: дали консумират достатъчно, за да представляват „ценна инвестиция“ за компаниите, или не. Точно като Кати Х., Тайтъс живее в хибридно състояние на блажено приемане и „съучастничество“ и остава безсилен да промени системата. А когато се случи да забележи несправедливостите ѝ, той вместо да се вторачва в тях, се носи по течението:

> ... разбира се, всички повтарят, *злите корпорации, толкова са подли*, всички го говорим и всички знаем, че те контролират всичко. Така де, не е хубаво, понеже кой знае какви гадости са ни приготвили. На всички им е кофти от това. (Anderson 2012: 58; курсивът е на автора)

Макар поне да е чувал антикорпоративните доводи, привеждани срещу неолиберализма, Тайтъс не ги подкрепя. Неговото жестово антикапиталистическо отношение е отличен пример за понятието на Фишър „рефлексивна импотентност“: „макар да вярваме (вътре в себе си), че капитализмът е лош, ние сме свободни да продължим да участваме в капиталистическата размяна“ (Fisher 2009: 13). Когато критикува големите корпорации, Тайтъс просто рецитира кухи думи:

> ... обаче само чрез тях може да се вземат всички тези неща, и няма смисъл да им се нервим, понеже те пак така ще си контролират всичко независимо дали на теб ти харесва, или не. Освен това се грижат всички по света да имат работа, така че няма как да се оправяме без тях. И е страхотно да знаем всичко за всичко, когато си поискаме, да го имаме ей така в мозъка си, просто да си седи там. (Anderson 2012: 58)

Като признава, че е „страхотно да знаем всичко за всичко, когато си поискаме“, Тайтъс демонстрира потребителския манталитет, породен от капиталистическия реализъм: може нещата да са лоши, но така или иначе не си в състояние да промениш света. Това безучастно приемане на статуквото държи Тайтъс и неговите събратя в когнитивните граници на капитализма, представяйки икономическата система като богоподобна, природна сила.

Нещата обаче се усложняват, когато приятелката на Тайтъс Вайълет се нуждае от финансова помощ, за да плати поправката на повреденото си фийдустройство. Свързано с органичната нервна система в тялото на Вайълет, то започва да създава здравословни проблеми, след като е било хакнато от терористи. Технологична неизправност заплашва живота на Вайълет и обеднелият ѝ баща, университетски преподавател, се мъчи да плати за лечението ѝ. Единствената възможност е да се сдобият със спонсор, тоест да намерят корпоративни инвеститори, кои-

то да им дадат пари назаем. С довода, че корпорациите „имат нужда от тях като клиенти“ (Anderson 2012: 229 f.), Вайълет и баща ѝ се опитват да уговорят спонсорите да осигурят необходимото финансиране. Въпреки това молбата им е отхвърлена заради ненадеждния потребителски профил на Вайълет. След като е обиркала алгоритъма, разглеждайки гама от различни продукти, без да ги купува, Вайълет се е превърнала в неизгодна инвестиция:

> „Фийдтек“ и други инвеститори разгледаха историята на покупките ви и според нас в настоящия момент вие няма да бъдете надеждна инвестиция. [...] Вайълет, може би ако прегледате някои от невероятно изгодните предложения във вашата фийдмрежа през следващите шест месеца, ще можем да съставим ваш потребителски портрет, който да заинтригува инвестиционния ни екип. [...] Купувайте, не умувайте, купувайте, докато шавате! (Anderson 2012: 257)

Превръщайки човешкия живот в стока, „Фийд“ показва природата на неолиберализма, показва как той е колонизирал разбирането ни за това, което смятаме за възможно. Защото въпреки че Тайтъс е свидетел на бавното и болезнено разпадане на нервната система на Вайълет под контрола на повреденото ѝ фийдустройство, у него не се събужда желание за бунт – нещо, което опитният читател на дистопичната фантастика вероятно очаква. Напротив, Тайтъс изоставя Вайълет и нейните телесни симптоми на разпад, като се отказва от ежедневните посещения. Неспособен да постави под въпрос генералната система, Тайтъс не може да избяга от когнитивните ограничения на капитализма. Неговият начин да се справи с тежката загуба, е да се отдаде на бясно пазаруване и консумиране:

> Поръчах от „Мълтитюд“ панталоните. Бяха много на сметка. Поръчах още един чифт. Взех да поръчвам и още, и още. Поръчвах ги все в един и същ цвят. Тъмносиви. По-

ръчвах колкото бързо успявах. Пишех адреса си отново и отново. [...] Продължих да поръчвам нови панталони. Попълвах искане за проследяване на пратката. Проследявах ги всичките. Усещах как се придвижват през системата. (Anderson 2012: 303)

Вместо концептуално да скъса със системата, която е позволила приятелката му да умре, Тайтъс търси материално потвърждение за функционалността на тази система. Като поръчва панталон след панталон, докато „не остане нищо в [неговата] сметка“ (Anderson 2012: 304), Тайтъс се справя с емоционалната си скръб чрез свръхкомпенсиране. Следвайки навиците си за потребление и харчене, създавани и насърчавани от неолибералния пазар („бяха много на сметка“), Тайтъс се обляга на автоматизирани модели на поведение. Неговите действия обаче са парадоксални: те са просто изместване, което не може да се смята за бунтарско поведение. Напротив, те спомагат за изявата на системата, укрепвайки нейната легитимация в рамките на парадигмата на капиталистическия реализъм, както описва Фишър: Тайтъс купува, за да изрази протеста си срещу процесите на комодификация. Така той показва, че не е в състояние дори да си представи алтернативен модел на поведение, а утвърждава системата поради липсата на възможности. Той се отдава на постпесимистично приемане на статуквото.

Мнозина анализатори приписват на Вайълет ролята на характерния за дистопията човек, който не се вписва в системата, тъй като Тайтъс зрелищно се проваля в тази роля. Във Вайълет те виждат „символа на неуспешната съпротива“ (Mitchell 2016: 233), свидетелстващ за „намерението да промени света“ (Nikolajeva 2010: 86). Клеър Брадфорд дори ѝ приписва типичната роля на „неприспособимия протагонист, често срещан в дистопичните текстове“ (Bradford 2010: 132). Тези наблюдения са верни до известна степен: Вайълет е различна от другите герои поради разликата в маниерите и езика (Bradford and Baccolini 2011: 51). Тайтъс, неговите приятели тийнейджъри, а

дори и възрастни хора често се изразяват трудно – редки комични моменти в романа. Когато например почти неграмотният баща на Тайтъс се опитва да изрази своите чувства по отношение на жена си, речта му слиза до нивото на осакатен, дори звукоподражателен сурогат на езика: „Ми че тя е, мале, мале, е под голям стрес – казва той. – В смисъл, братче, много, ама много кофти работа“ (Anderson 2012: 65). Дори на медицински лица, като лекари и сестри, липсва адекватен речник: „Добре. Може ли да видим на онуй нещо показателите за лимбичната активност?“ (Anderson 2012: 79). Вайълет единствена говори правилен английски, демонстрирайки владеене на езика, несравнимо по-добро от това на всички останали. „Преди малко говорих с Калиста. Хубаво си поприказвахме. Направих грешката да кажа, че се връщаме към сюрреализма“. Сега тя повтаря: „Сюрреализъм?!? Сюрреализъм?!?“ И се преструва, че аз съм французойка. Ще ми се нищо да не бях казвала“ (Anderson 2012: 93). Тя чете и записва с химикалка, вместо да разчита на функцията „памет“ в своето фийдустройство – и именно затова влиза в ролята на парий.

И все пак в романа става ясно, че Вайълет всъщност не е типичният за дистопията човек, неспособен да се впише в света. Въпреки нейната другост, що се отнася до произход, интелект и поведение, действията ѝ са водени от желание за социална интеграция в това, което тя смята за „нормалност“, идея, насадена от съвременния дискурс и формирана от неолиберална пазарна идеология. В детството си „тя беше гледала всички предавания за това как другите хора живеят *нормално* и наистина искаше да живее като нас, останалите“ (Anderson 2012: 117; курсивът е на автора). Желанието да бъде като всички останали, желанието за „нормалност“ по думите на самата Вайълет, противоречи на нейния бунтарски потенциал. Вайълет се възхищава на луксозните потребителски стоки, на които се радват Тайтъс и приятелите му. Тя копнее за същия стандарт: „Ти водиш този живот, както винаги съм искала – просто всичко е *нормално*. Можем да сме *нормални* хора, да идем на ски. Можем

дори да наемем ски. Нали знаеш, *нормалните* деца ходят на ски през уикенда“ (Anderson 2012: 277; курсивът е мой – А. Г.). В крайна сметка Вайълет демонстрира, че е повлияна от същите когнитивни ограничения, които очертават възможното в капиталистическото общество. По този начин се отрича подривният потенциал на нейните действия. Така във „Фийд“ се разглежда невъзможността за революция, като героите в романа също приемат постпесимистичните граници на капиталистическия реализъм.

Както изглежда, в духа на твърдението на Джеймсън, че е по-лесно да си представим края на света, отколкото края на капитализма (Jameson 2005: 199), „Фийд“ завършва с реклама. Тя е представена като поток на съзнанието без никакво посредничество от разказвача. Последният абзац преодолява разстоянието между героите и читателя – често срещана в романа наративна техника. Тази последна реклама завършва с повторение на лозунга: „Всичко трябва да свърши. Всичко трябва да свърши. Всичко трябва да свърши“ (Anderson 2012: 309). Наслаждавайки се на фината двусмисленост, „Фийд“ предлага прочит, при който, от една страна, се рекламират изгодни сделки, а от друга страна, се представя почти библейският апокалипсис като единствена алтернатива на капитализма на свободния пазар. Необходим е тотален икономически срив на цялата планета, включващ и хората, и неорганичната материя като океани, гори и атмосфера, за да се сложи край на капитализма в света на „Фийд“: всичко трябва да свърши!

И в двата романа героите се чувстват удобно в рамките на концептуалните граници, налагани от системата: „те знаят, че нещата са лоши, но – нещо повече – знаят, че не могат да направят нищо по въпроса“ (Fisher 2009: 21). По този начин те създават трети етап в дотогава двуетапния интратекстуален модел на оптимизъм и песимизъм – този на постпесимизма. Постпесимизмът – като чувство, криволичещо между примирението и стоическото приемане – трябва да се чете и като резултат, и като предпоставка за капиталистическия реализъм. „Никога не

ме оставяй“ и „Фийд“ са само два романа сред многото (като “Jennifer Government” на Макс Бари (Barry 2006) или “The Heart Goes Last” на Маргарет Атууд (Atwood 2015), които показват последствията с цялата им драстична яснота, отхвърляйки и оптимизма, и песимизма *вътре* в своята фикционална рамка, отричайки ги като възможности.

И все пак, докато тези романи изглежда са повлияни от идеята за постпесимизъм на вътренаративно ниво, ефектите върху екстратекстуалното ниво на читателите тепърва ще бъдат изследвани. „Демонстрираният песимизъм в дадена дистопия често се опровергава от скритата утопична надежда, че читателите ще променят траекторията на своето общество“ (Zaki 1990: 244), което означава, че макар дистопиите да култивират известен песимизъм на интратекстуалните нива, те се надяват на проява на оптимизъм извън разказа, т.е на нивото на читателите. При дистопията „дидактическото въздействие почива [...] върху недвусмислено песимистична развръзка“ (Sambell 2003: 165), призовавайки читателите да уравновесяват негативното развитие. Ако използваме терминологията, дефинирана от ВолфГанг Изер, идеалният читател е човек, когото обичайният песимизъм, изобразен в антиутопичния свят, подтиква към политическия активизъм. Така оптимизмът и песимизмът се сливат в хибридно усещане, симбиоза на положителна и отрицателна надежда, пренасяйки настроението на дистопичния роман в света на читателя.

Новата симбиоза на дистопията с по-реалистични стилове на наративизация[3] може да има две евентуални последици: първата е песимистично тълкуване на реакцията на читателя, в което се твърди, че читателите са депресирани и принудени да приемат парадигмата на капиталистическия реализъм, убедени, че те също страдат от когнитивни ограничения като фикционал-

[3] Например намаляване на времевия интервал между годината на публикуване и годината на въобразявания свят, водещо до непосредствена времева близост на разказа; отказ да се включат неправдоподобни научнофантастични елементи и ограничаване на автора до леки прогнози.

ните персонажи. Другият е по-оптимистичен: приписвайки на читателите ролята на типичния дистопичен аутсайдер, романите успяват за пробудят читателите и да ги подбудят към политически активизъм. Следвайки убеждението на Теодор Адорно, че положителното и отрицателното никога не са концептуално разделени, романи като „Фийд“ и „Никога не ме оставяй“ предлагат опорна точка за критично оценяване на недостатъците на капитализма. Те описват парадокси, безнравственост и системни противоречивости, като по този начин ги открояват в рамките на една сложна системна конфигурация, която обикновено пречи на критика да види нещо друго. В крайна сметка, като описват света такъв, какъвто *не бива* да бъде, те предлагат негативно копие, от което може да започне едно по-оптимистично когнитивно пътешествие: те ни учат да продължаваме да търсим по-оптимистично бъдеще въпреки и заради капиталистическия реализъм и така да запазим определящата функция на утопичното писане – фантазирането за алтернативни вселени.

Превод от английски: Милена Попова

Преводът е направен по: *The Comparatist*, OCTOBER 2019, Vol. 43 (OCTOBER 2019), University of North Carolina Press, 26–40.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Ишигуро 2016: Ишигуро, К. *Никога не ме оставяй*. Прев. Мария Донева. София: Лабиринт. (Ishiguro, K. *Nikoga ne me ostavyay.* Prev. Maria Doneva. Sofia: Labirint.)

Anderson 2012: Anderson, M. T. *Feed*. London: Walker, [2003] 2012.

Atwood 2015: Atwood, M. *The Heart Goes Last*. London: Bloomsbury.

Atwood 2005: Atwood, M. Brave New World: Kazuo Ishiguro's Novel really is Chilling. // *Slate* 1 Apr. 2005. Web. 17 Apr. 2017. <http://www.slate.com/articles/arts/books/2005/04/brave_new_world.html>.

Baccolini and Moylan 2003: Baccolini, R., and T. Moylan. Introduction: Dystopia and Histories. – In: *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Eds. R. Baccolini and T. Moylan. New York, NY: Routledge, 1–12.

Barry 2006: Barry, M. *Jennifer Government*. London: Abacus.

Bradford 2010: Bradford, C. 'Everything Must Go!' Consumerism and Reader Positioning in M. T. Anderson's Feed. // *Jeunesse*, 2010, 2(2), 128–37.

Bradford and Baccolini 2011: Bradford, C., and R. Baccolini. Journeying Subjects: Spatiality and Identity in Children's Texts. – In: *Contemporary Children's Literature and Film: Engaging with Theory*. Eds. K. Mallan and C. Bradford. Houndmills: Palgrave Macmillan, 36–56.

Christinidis 2017: Christinidis, G. The Temporality of Neoliberal Coming-of-Age Narratives. // *Journal for the Study of British Culture* (JSBC), 2017, 24(2), 157–74.

Desai 2017: Desai, A. A Shadow World. // *The New York Review of Books* 22 Sep. 2005. Web. 17 Apr. 2017. <http://www.nybooks.com/articles/2005/09/22/a-shadow-world/>.

Fisher 2009: Fisher, M. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester, UK: O Books.

Fukuyama 2006: Fukuyama, F. *The End of History and the Last Man: With a New Afterword*. New York, NY: Free Press.

Glaubitz 2005: Glaubitz, N. Eugenics and Dystopia: Andrew Niccol, *Gattaca* (1997) and Kazuo Ishiguro, *Never Let Me Go* (2005). – In: *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse: Classics—New Tendencies—Model Interpretations*. Eds. Eckart Voigts-Virchow and Alessandra Boller. Trier: WVT, 317–33.

Jameson 2005: Jameson, F. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso.

Jameson 1982: Progress versus Utopia; Or, Can We Imagine the Future? // *Science Fiction Studies*, 1982, 9(2), 147–58.

Lewis 2011: Lewis, B. The Concertina Effect: Unfolding Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. – In: *Kazuo Ishiguro: New Critical Visions of the Novels*. Eds. Sebastian Groes and Barry Lewis. Houndmills: Palgrave Macmillan, 199–210.

Mitchell 2016: Mitchell, J. 'A Mom-Shaped Hole': Psychoanalysis and the Dystopian Maternal. – In: *Mothers in Children's and Young Adult Literature: From the Eighteenth Century to Postfeminism*. Ed. Lisa R. Fraustino. Jackson Miss. University Press of Mississippi, 233–249.

Moylan 1986: Moylan, T. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen.

Mullan 2009: Mullan, J. On First Reading Never Let Me Go. – In: *Kazuo Ishiguro: Contemporary Critical Perspectives*. Eds. Sebastian Groes and Sean Matthews. London: Continuum, 104–113.

Nikolajeva 2010: Nikolajeva, M. *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York: Routledge.

Sagar 2018: Sagar, P. The Last Hollow Laugh: Was Francis Fukuyama the First Man to See Trump Coming? // *aeon.co*, 21 Mar. 2017. Web. 19 Dec. 2018. <https://aeon.co/essays/was-francis-fukuyama-the-first-man-to-see-trump-coming?utm_source=Aeon+Newsletter&utm_campaign=29aa34bcbd-EMAIL_CAMPAIGN_2018_12_05_01_28&utm_medium=email&utm_term=0_411a82e59d-29aa34bcbd-68964545>.

Sambell 2003: Sambell, K. Presenting the Case for Social Change. The Creative Dilemma of Dystopian Writing for Children. – In: *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*. Eds. Carrie Hintz and Elaine Ostry. New York: Routledge, 163–178.

Shonkwiler and La Berge 2014: Shonkwiler, A., and L. C. La Berge. Introduction. – In: *Reading Capitalist Realism*. Eds. Alison Shonkwiler and Leigh C. La Berge. Iowa City: University of Iowa Press, 1–25.

Stableford 2010: Stableford, B. Ecology and Dystopia. – In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ed. Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press, 259–281.

Stacy 2015: Stacy, I. Complicity in Dystopia: Failures of Witnessing in China Miéville's *The City and the City* and Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. // *Partial Answers*, 2015, 13(2), 225–50.

Summers-Bremner 2006: Summers-Bremner, E. 'Poor Creatures': Ishiguro's and Coetzee's Imaginary Animals. // *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 2006, 39(4), 145–60.

Suvin 2001: Suvin, D. Theses on Dystopia 2001. – In: *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Eds. Raffaella Baccolini and Tom Moylan. New York, NY: Routledge, 187–201.

Toker and Chertoff 2007: Toker, L., and D. Chertoff. Reader Response and the Recycling of Topoi in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. // *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 2007, 6(1), 163–80.

Whitehead 2011: Whitehead, A. Writing with Care: Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go. // *Contemporary Literature*, 2011, 52(1), 54–83.

Zaki 1990: Zaki, H. M. Utopia, Dystopia, and Ideology in the Science Fiction of Octavia Butler. // *Science Fiction Studies*, 1990, 17(2), 239–51.

Елементи на антиутопия в романа на Леонардо Шаша „Рицарят и смъртта“

Elements of Anti-utopia in Leonardo Sciascia's Novel *The Knight and Death*

Дария Карапеткова
СУ „Св. Климент Охридски“

Daria Karapetkova
Sofia University "St. Kliment Ohridski"
d.karapetkova@uni-sofia.bg

Leonardo Sciascia's novel The Knight and Death has never been seen as a typical example of an anti-utopia. It could rather be read as such only today, from the distance of the decades that have passed since the novel appeared. The world of the protagonist contains many elements of harsh realism, but at the same time it denounces phenomena that are very close to the literary scenarios which anti-utopia uses. In this way, the work enters into a dialogue with other important texts of this genre, which brings it a new type of possibilities for interpretation.

Keywords: Leonardo Sciascia, Il cavaliere e la morte, anti-utopia, memory, justice

В „Рицарят и смъртта“ на Леонардо Шаша става дума за тайната организация „Синовете на 1989-а“. Всъщност не се разбира ясно има ли такава организация, или не, но енигмата около нея витае. Оказва се, че може би е свързана с мафията, може би подготвя бъдещи убийци. Изобщо, може би става дума за терористична организация, която набира сила и която ще белязва бъдещето.

Но да изоставим за миг идеята, че на Шаша тази структура му е нужна и за да задълбае в темата за мафията, и за да придаде призрачност на механизмите, по които тя действа. Да се съсредоточим върху годината. Тя е – както е видно – 1989-а. Няма как да решим, че е случайна и едва ли просто е свързана с периода, в който е написана творбата (в Италия излиза през 1988, което означава, че е писана най-вероятно предходната година). 1989-а е важна като че ли по друга причина. Това е годината на края на Студената война, на рухването на Берлинската стена, годината на новите очаквания и надежди, на утопиите, които вещаят едно ново време. Неслучайно Джон Лукач обявява, че с нея приключва XX и започва XXI в.

За Шаша обаче новото начало като че ли е илюзия и затова смятаме, че той въвежда евентуалната нова мафиотска организация с тази година. При него тя е замислена като младежка терористична организация, но всъщност това е добре познатото старо. Децата на бъдещето са попили миналото и могат само да го пренесат напред. Ако си позволим малко да поспекулираме, ще кажем, че по някакъв начин Шаша предсказва зараждащия се тероризъм на новото време, който само десетина години по-късно ще накара философите да признаят, че и през 2001 всъщност XX век не е приключил и че продължаваме да живеем в XX, с цялото негово наследство от фашизъм, комунизъм, тоталитаризъм и мафия.

Защо си позволяваме да кажем, че Шаша предсказва и че всъщност „Рицарят и смъртта“ е и вид антиутопичен текст? Разбира се, не само заради играта с 1989-а. В самия край на произведението, когато Вице прави своеобразна равносметка

на своя живот и на своето време, той започва да разсъждава какво ще донесат следващите десетилетия на децата. И тези негови разсъждения могат да се обобщят така – очаква ги свят без радост и въображение, свят на подменено общуване, на постепенна автоматизация, която измества удоволствието от естественото, свят на „храна с вкус на попивателна“. Ще изчезват позоваванията на литературата, на класиката, няма да се знае Питагоровата теорема, защото знанието ще се стеснява, авторитетите ще избледняват, но най-вече – ще залинява паметта. Изобщо, това ще е един свят без минало, което означава и без устои, без споделеност, един свят на индивиди, които ще са все по-сами. Тук индиректно е намесена и биологията, загатнато е, че науката ще бъде употребявана за чудовищни цели и ще се раждат чудовища. Шаша не споменава трансхуманизма, но е очевидно, че препраща към него и към уродливостта на един свят, в който машинното ще замени човека и намесите в човешката природа ще бъдат правило.

В този контекст никак не е случайно, че се появява и темата за кучетата и как умират те, а малко по-общо и темата за взаимоотношенията човек–животно. Вице споделя наблюденията си, че когато предусетят края си, кучетата се оттеглят и умират сами, не пред погледа на хората. И най-вече – не умират вкъщи, в постелята си, а някъде, където са се оттеглили. Нещо, което според него усвояват и философите (примерът му е с Монтен), които предпочитат усамотението, а не натоварването на близките, защото смъртта е „самотно занимание“.

Темата за смъртта в самота е голяма философска тема. Няма да се спираме на традицията, но ще намесим едно име, към което – струва ни се – препраща Шаша. И ще допълним с още едно, отново заради алюзиите. Безспорното от имената е на Кафка. Нека не забравяме, че „Процесът“ завършва с думите „Като куче“, които визират абсолютната самота, оголеността на човешкото същество и неговата тотална безпомощност. Човекът, сведен до животинското и захвърлен насред абсурда.

Подобна аналогия за довеждането на човешкото до животинското можем да открием и при един от големите изследователи на темата човек–животно – Джорджо Агамбен, според когото отнасянето на човека до животинското може да мине през различни фази, като крайната е Холокоста. Тогава оголената същност и безпомощност са стигнали до своята крайност. В книгата си „Откритото. Човекът и животното“[1]Агамбен отстоява идеята, че дефинирането на същината на човешкото често минава през схващането, че нещо, което наподобява живота на животните, се е отложило в човека и по тази причина отдалечаването от животното или близостта с него дава основание да бъде противопоставян той на другите живи същества. За Агамбен по-важно е не обединението, а разделението, цезурата, което ни помага да мислим как се отдалечава човекът и какво го отличава от нечовешкото, от животното. В този контекст отговорът на Шаша е – нищо.

Самият герой на Шаша умира някак два пъти – агонията му от болестта, която предвещава да го изолира и обрече на пълна самота, е удвоена чрез смъртта от изстрел, произведен неизвестно от кого и оставил го да агонизира в нощта и на улицата. Ако цитираме думите на Георги Господинов, всеки е сам в смъртта, но е добре да има кой да държи ръката му, преди да престъпи в царството ѝ. В света на Шаша обаче това не се случва и няма кой да протегне ръка. В този свят смъртта е единствената истина, единствената сигурност. Тя сполита всеки в неговата абсолютна и екзистенциална самотност. Оттук и аналогиите с гравюрата на Дюрер, която Вице притежава и обича да съзерцава. Но за това – след малко.

И така, бихме могли да кажем, че без да е определяна като антиутопична от критиците, новелата на Леонардо Шаша „Рицарят и смъртта“ всъщност е една от книгите, които стартират линията на днешните антиутопии и които се опитват да говорят за бъдещето, за света, в който – както се спомена – децата

[1] Agamben, G. *The Open. Man and Animal*. Stanford University Press, 2004.

ще бъдат или терористи, или просто ще страдат, защото няма да познават вкуса на естественото. Свят, в който паметта ще е все по-отсъстваща. А именно отсъствието на памет е знак, че злото от XX в. може да се повтаря, че човекът ще се сблъсква с все същите проблеми и че новият век всъщност никога няма да започне. Затова и след „Рицарят и смъртта“ ще последват множество книги, които ще чертаят своите мрачни картини и прогнози за бъдещето, стъпващи на преживените ужаси в миналото и на амнезията. Сред авторите им са Дон ДеЛило, Маргарет Атууд, Мишел Уелбек. Антиутопията „Разказът на прислужницата“ на Атууд е силно повлияна от епохата на Студената война. Самата писателка в есето си, в което говори за написването на романа[2], подчертава, че тласък за него ѝ е дала Стената, разделяща Източен и Западен Берлин, както и пребиваването в някои от бившите социалистически страни с усещането на шпионаж, донасяне, подслушване и изобщо – с идеята за несвободата. Цялостната структура на „Разказът на прислужницата“ е подчинена на визията какво се случва, когато една либерална демокрация бъде заменена от тоталитарна диктатура. И отвъд феминисткия привкус, тъй като романът се концентрира върху положението на жените в тази диктатура, с основните си внушения Маргарет Атууд се вписва в традицията на Джордж Оруел. Но дори когато антиутопиите, особено при Уелбек, тръгват от настоящето и върху него градят своите визии за бъдещето, миналото пак е в основата на света им. Лошата наследственост белязва политическите проекти, темата за безсмъртието, екологията – все теми, които визира и Шаша.

За това да говорим за новелата като за антиутопия, допринася и размитата граница между случване в т.нар. реалност и случването в съзнанието, в мислите. Всички критици на Шаша са забелязали, че в нея е много тънка границата между съзнание и реалност. Заради болките, причинени от настъпващия рак, заради морфина, който героят очевидно взема, не е много

[2] <https://seen.bg/article/1-koy/974-zashto-i-kak-margaret-atuud-napisa-"razkazat-na-prisluzhnitsata">.

ясно кое е въобразено, кое се е случило, кои срещи и разговори са станали и кои са помислени. Наблягаме на това не просто защото тази смътност на повествованието съответства на жанра на антиутопията, а защото тя обслужва още нещо, което е много характерно за визията на Шаша, а именно темата за относителността на истината. Много са причините да го твърдим. Първата ни връща към важността на гравюрата на Дюрер в структурата на повествованието и тълкуването, което можем да направим. Че тя е важна, ни загатва още заглавието, което е нейна калка. От него е изпаднал само дяволът. Така на пръв поглед Шаша набляга на отношението на човека със смъртта, но когато Вице започва да тълкува гравюрата, се появява и говоренето за дявола. Това не е изненада, защото темите за изкушението и злото са част от света на престъпниците и мафиотите, с които Вице иска да се пребори. В същото време двойката рицар – смърт като че ли е не по-малко важна, защото поглежда към борeца за истина, добро, справедливост и неговата подвластност на гибел. И даже не неговата, а на ценностите, зад които той стои. Тези ценности са относителни, както се спомена, докато сигурна, категорична е само смъртта. Затова и истината в повествованието на Шаша е така хлъзгава, изплъзваща се, невъзможна. Нито ще се разбере кой е убиецът на жертвата, нито на самия Вице. Както в повечето текстове на писателя, ще трябва да се задоволим с догадки, предположения. Правосъдието няма да си свърши работата, отговорите няма да дойдат. Такъв е светът, който ще бъде завещан – неясен, без устои, без възмездие и най-вече – без отговори и справедливост. Както отбелязват критиците, попадаме в жанра на постмодерната мистерия, която свързваме с фигурата на проваления детектив. Този интригуващ тип персонаж проблематизира една от основните опори на жанра, а именно – увереността, че престъплението ще бъде разгадано, че енигмата ще бъде разрешена, че ще се открие извършителят. В случая мистерията си остава мистерия. Подобни провалени детективи има и при писатели като Умберто Еко, Ален Роб-Грийе, Фридрих Дюренмат, Пол

Остър. При Шаша обаче корените не са просто в постмодерната визия за света. Те са и в реалността, защото да не забравяме, че той е свързан със Сицилия. Темата за неуспеха на правосъдието, проваленост на справедливостта се налага някак естествено, както и невъзможността полицаите да надделеят над престъпниците и да наложат законите, справедливостта. А какво е това, ако не предпоставка за антиутопия?

Самият Шаша често е отричал, че текстовете му са за Сицилия, дори за Италия, но е трудно да се съгласим с това. Основата е тази, но тя е надградена и той се превръща в майстор на алегориите. При него – както се спомена – има нещо от Кафка и бихме могли да кажем, че Шаша е писател, който – ако се позовем и на собствените му думи – се опитва да пише алегории за властта навсякъде по света, за мафията, но и за деградацията, за метастазите на властта. А всичко това отново е залог, че подобни антиутопии няма как да не ни изглеждат съвременни. Защото разговорът за морала и политиката, за морала в политиката продължава да предстои.

„Генезис“ на антиутопичната линия в YA литературата

“Genesis” of the Dystopian Line in YA literature

Мартин Колев
СУ „Св. Климент Охридски“

Martin Kolev
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
martin_kolev@slav.uni-sofia.bg

This article reviews Bernard Beckett’s “Genesis” (2006) in the context of the dystopian and post-apocalyptic Young adult fiction. It provides an overview of the origin and evolution of the English Young adult fiction and offers a possible approach to examine similar texts from the Bulgarian canon.

Keywords: YA; young adult fiction; dystopian literature; post-apocalyptic literature

„Генезис“ на Бърнард Бекет[1] предлага на днешния читател възможност, която надали е съществувала при публикуването му преди петнайсетина години – да види своето кризисно настояще като въобразено бъдеще. Началото на романа изобразява нажежената геополитическа обстановка през 2050 г., кулминираща в избухването на чумна епидемия. За съжаление, тази любопитна прогностична картина е само прелюдия към същинската исто-

[1] Бекет, Б. *Генезис.* София: Сиела, 2012. 130 с. ISBN 978-954-28-0405-01.

рия, която вълнува „Генезис“. Част от световното население се спасява от епидемията и емигрира на група острови, наречени Републиката – те принадлежат на богаташ, който по щастливо стечение на обстоятелствата пък се нарича Платон. Устройството на новата Република до известна степен следва устройството на „Държавата“, прибягвайки до евгеника и класово разделение, на чийто връх пребивават, разбира се, философите. Те управляват и престижната Академия, в която главната героиня на романа, Анаксимандър – накратко Анакс – иска да влезе въпреки строго установената йерархия. „Генезис“ проследява нейния 5-часов устен изпит, който преразказва живота на героичния Адам Форди. Заради страха от чумата всички бежанци, приближаващи Републиката, биват разстрелвани – Форди е първият, който се осмелява да престъпи закона, за да спаси младо момиче. Вместо да го осъдят на смърт, философите предлагат на Форди да помогне с обучението на Арт – андроид с глава на орангутан...

„Генезис“ се заиграва с интригуващи концепции, често – по оригинален начин, но със скромния си обем (130 с.), няма нито възможността, нито желанието действително да задълбае в тях. Ако го мерим с аршина на класики в антиутопичния жанр като „1984“ или в научната фантастика като „Мечтаят ли роботите за електроовце?“, това едва ли ще е в негова полза. Една обективна критическа оценка обаче няма как да пропусне съществената подробност, че „Генезис“ е класифициран като YA (Young adult) литература. Тя е предназначена за читатели между 12- и 18-годишна възраст и представлява своеобразен преход между детските и „зрелите“ произведения. Целенасочено не превеждам този термин като литература за юноши, тийнейджъри или подрастващи, понеже той обозначава и определена наджанрова категоризация, както и маркетингов етикет. *YA литература* е термин-чадър, приютяващ варианти на голяма част от стандартните, *зрели* жанрове: YA реализъм, YA научна фантастика и фентъзи, YA спортна проза, YA антиутопична и постапокалиптична проза и т.н. Напоследък често се среща и директният превод на термина като *янгадълт литература*, до който тук не смятам да прибягвам.

Макар че корените му могат да се търсят и по-назад, генезисът на YA литературата се свързва главно с 30-те години на XX в. и популярните тогава в САЩ приключенски детективски поредици от рода на „Нанси Дрю“. Постепенно, през 50-те и 60-те, YA литературата се преориентира към по-сериозна, реалистична проза с фокус върху социално-психологическите проблеми на подрастващите – тенденция, която до известна степен продължава и до днес в творчеството на автори като Джон Грийн. Този кратък хронологически преглед на англоезичната среда, в която се заражда явлението YA (за подробности вж. Santaularia 2017), очертава и един възможен паралел с нашата традиция. Социалистическият период е плодотворно време за детско-юношески произведения, като разграничението помежду им тогава все още не е особено отчетливо. Развитието на тази детско-юношеска литература – и главно на юношеската ѝ част – може да се проследи през дейността на издателство „Народна младеж“, поредици като „Четиво за юноши“, „Когато бях малък“, „Златно сърце“, както и конкретни заглавия като „Фаталната запетая“ на Максим Асенов, „Следите остават“ на Павел Вежинов и много други. За разлика от произведенията за деца, които напоследък по-често попадат в полезрението на изследователите, подобни юношески романи като че ли все още чакат своето (пре)откриване.

Но да се върнем към англоезичната YA традиция. Ситуацията там отново се променя, и то коренно, с главоломния успех на поредиците „Хари Потър“ (1997–2007) и „Здрач“ (2005–2008). YA пазарът се преориентира трайно към фантастичното и сюжети, изобилстващи от магьосници, вампири, вещици и пр. Разбира се, тези заглавия обикновено отпращат не към литературния си първоизточник, а към последващите холивудски блокбастъри – в този смисъл, феноменът YA може да се разглежда като хибридно културно явление, опит за удържане на читателския интерес въпреки разгръщащото се многообразие от развлекателни медии (комикси, кино, телевизия, социални мрежи и т.н.) и чрез известно усвояване на техни характеристики. Ето защо изобщо не е случаен, дори е органично заложен

засиленият интерес на телевизионната, филмовата и гейминг индустрията към адаптиране на хитови YA заглавия.

Преди да отминем YA литературата с лека ръка, е добре да си дадем сметка, че около половината от читателите ѝ не са подрастващи, а възрастни (вж. Kitchener 2017). Нещо повече, заради популярността – и доходността – на YA литературата напоследък книгоиздателският бизнес се стреми да популяризира т.нар. New Adult литература, насочена към следващата читателска група, на 18–30-годишните. Изглежда, YA произведенията не предлагат само преход към по-„зряло“ изкуство, но и утвърждаване на определени читателски навици, устойчиви във времето. Вероятно може да се каже, че YA литературата е *интересна* – тя е контрапункт на досадните заглавия от *задължителната* учебна програма, които задават труднодостъпен или дори неразбираем контекст, съпътстван от стилистика и проблематика, които не са насочени директно към младия читател. Струва ми се, че оттук следва един съществен въпрос по отношение на задълбочаващото се разделение между различни литературни и културни дискурси: не рискуваме ли да загубим чрез това свръхфокусиране върху преференциите и нагласите на потенциалния консуматор, потребител висшата функция на изкуството да ни представя тъкмо опита на чуждия, Другия?

Изобщо, привлекателността, както и проблематичността на YA литературата се оказват плодотворна тема за анализ, която ще остане обаче извън обсега на този кратък преглед. Трябва да отбележа все пак, че в рамките на продължаващата си фасцинация с фантастичното YA литературата отново съзрява – например в рамките на популярните доскоро антиутопични и постапокалиптични трилогии като „Игрите на глада“ (2008–2010) на Сюзан Колинс, „Дивергенти“ (2011–2013) на Вероника Рот и „Кърваво-червен път“ (2011–2014) на Мойра Янг. В този поджанр ще открием много от традиционните характеристики на YA литературата: динамичен и увлекателен сюжет, отчетливо кинематографична стилистика и почти задължителния от „Здрач“ насам любовен триъгълник. Ще отчетем обаче и завишено присъствие на женски

протагонисти, ангажираност с феминистка проблематика и въобще употреба на по-директна социополитическа алегория. Както в случая със *зрялата* антиутопична и постапокалиптична литература, и YA еквивалентът ѝ съдържа своя генезис в една дълбока тревожност относно съвременното състояние на света и плашещите прогнози за близкото бъдеще. Тези произведения обаче отразяват и конкретните опасения и неврози на една съзряваща генерация, изправена пред необратима екологична катастрофа, глобална криза на демократичните ценности, свръхтехнологизирано битие и пр. Едва ли е учудващо, че героини като Анаксимандър от „Генезис“ и Катнис от „Игрите на глада“ не могат да разчитат на подкрепата на родителски и настойнически фигури в един свят, пълен с лицемерни и хладнокръвни възрастни.

Макар че не надгражда особено философските концепции, с които борави, „Генезис“ предлага увлекателен сюжет и амалгама от любими на фантастичната литература въпроси. Той може да послужи на подрастващия читател като преход към други заглавия, занимаващи се с евгеника („Прекрасният нов свят“), изкуствен интелект („Аз, роботът“), идеалния държавен ред („Държавата“) и т.н. Съдейки по положителните оценки в социалната мрежа за книги Goodreads, особено популярна сред младите читатели, „Генезис“ изпълнява успешно тази своя функция. А на по-опитния читател той навярно ще предостави и възможността да надникне в света на едно младо, доста различно и често оставащо непознато поколение.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Santaularia 2017: Santaularia, I. *"Typescript of the Second Origin" and Current YA Dystopian and Post-Apocalypse Fiction in English: Prefiguring the Female Hero.* <researchgate.net/publication/317696525_Typescript_of_the_Second_Origin_and_Current_YA_Dystopian_and_Post-Apocalypse_Fiction_in_English_Prefiguring_the_Female_Hero>. [visited on 25.11.2021].

Kitchener 2017: Kitchener, C. Why So Many Adults Read Young-Adult Literature?. <theatlantic.com/entertainment/archive/2017/12/why-so-many-adults-are-love-young-adult-literature/547334/>. [visited on 25.11.2021].

Защо космосът мълчи?
„Земното минало“ на Лиу Цъсин

But Why Space Is Silent?
“Remembrance of Earths Past” by Liu Cixin

Чавдар Парушев
СУ „Св. Климент Охридски“

Chavdar Parushev
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
ch.parushev@gmail.com

The article takes a closer look at Liu Cixin’s trilogy “Remembrance of Earth’s Past” as an example of sociological imagination narrative and the science fiction genre unique ability to be a medium for such narratives. The author argues that the study of such exemplary science fiction narratives could provide some insights into the early formation of the technical zeitgeist of a given time.

Keywords: dystopia, science fiction, sociological imagination, Liu Cixin, “Remembrance of Earth Past”

„Но къде са всички?“, възкликнал Енрико Ферми, разсмивайки сътрапезниците си. Сценката се разиграла по време на обяд във „Фулър Лодж“, Лос Аламос, Ню Мексико през лятото на 1950 година. Компания за обяд на гостуващия нобелов лауреат по физика правят Емил Конопински, Едуард Телър и Хърбърт

Йорк (Jones 1985: 2–3). Реакцията е породена от разговор, започнат по-рано на път за „Фулър Лодж“. Разговор за летящи чинии и зелени човечета, крадящи кофи за боклук от улиците на Ню Йорк, по карикатура, публикувана в „Ню Йоркър“, която взима на сатирично-хумористичен подбив злободневна грижа от онзи момент (недостигът на контейнери за смет по улиците на града), като ѝ набавя възможно най-невероятното обяснение. Летящите чинии пък довели до темата какви са шансовете да бъде наблюдаван обект, движещ се със скорост по-голяма от тази на светлината през следващите десет години, и как би могла да бъде изчислена такава вероятност. Изглежда двете теми са продължили да занимават ума на Ферми и по-време на обяда, за да се свържат неочаквано във въпросът му. „Но къде са всички [извънземни]?“или най-малкото къде е космическият боклук, останал от тях, ако космически цивилизации са се зараждали, съществували и изчезвали в четири и половина милиардната история на Вселената? Въпрос който и до този момент занимава астрофизиците под името „Парадокс на Ферми“.

Въпросът има математическа обосновка тъкмо в изчисляване на вероятностите за възникване на извънземен разум. Тя е изразена добре в алгебрично уравнение, предложено от Франк Дрейк през 1961 („Уравнение на Дрейк“). Само в собствената ни галактика „Млечен път“ има около 300 милиарда звезди. По консервативна оценка (на вероятностите) поне около 20% от тях имат планетни системи. Също по консервативна оценка поне половин процент от планетите в тези планетни системи попадат в зоната, в която би могъл да възникне живот при наличие на вода в течно състояние. Нека допуснем, че поне в един от всеки пет случая на възникнал живот ще протече еволюция. Да приемем, че в поне 1% от случаите на еволюция, тя би довела до възникването на цивилизация. Ако приемем, че шансовете на такава възникнала цивилизация да развие технологии, позволяващи радиокомуникация, са около 5% и че шансовете на такава цивилизация да просъществува достатъчно дълго, за да изпрати радиосъобщение, са едно към десет, то в Млечния

път би могло да съществуват приблизително 300 000 разумни цивилизации, способни на радиокомуникации. В същото време програмата SETI, за засичане на такива сигнали, се провежда вече около 60 години, улавяйки единствено космически шум. Космосът мълчи, но защо?

Съществуват множество теории, които се опитват да обяснят този парадокс. Настоящият текст обаче няма да се спира на тях. За него е от интерес едно конкретно възможно обяснение на Парадокса на Ферми, дадено в литературна форма от Лиу Цъсин в трилогията му „Земното минало“[1]. Лиу Цъсин е една от трите водещи фигури в китайската научна фантастика в момента (Song, H. 2013: 17; Song, M. 2013: 87) и авторът, придържащ се най-строго към принципите на „твърда“ научна фантастика, които изискват известно ограничаване на творческото въображение вътре в границите на възможното според точните науки (Song, M. 2013: 95).

Спирам се на трилогията „Земното минало“ и като на добра илюстрация за възможностите на жанровете на антиутопията и научната фантастика да бъдат поле на социологическо въображение (Moylan 2000; Gerlach, Hamilton 2003; Jameson 2005; Парушев 2021[2]). Като илюстрация на възможностите им да устройват въображаеми експерименти, които прекрачват строго фикционалните си граници, за да търсят и провокират по-широк смисъл и рефлексия.

В същото време трилогията е любопитна за изследване и в по-строго литературен контекст, доколкото разширява жанровите граници както за научна фантастика, така и за антиутопия. Прави го, като предлага една ярка хиперболизация до възможно най-голяма крайност на разум в режим на нулева моралност.

[1] На български език към настоящия момент са публикувани от издателство „Колибри“ два от общо трите романа: „Трите тела“ (2020) и „Тъмна гора“ (2021), в превод на Стефан Русинов. Последният роман от трилогията, “Deaths End” към настоящия момент не е превеждан.

[2] Парушев, Ч. *Срещучовешкото. Антиутопичният жанр в литературата през XX век*. София: ВС Публишинг, 2021.

Водещият мотив на трилогията се появява експлицитно в началото на втората част от трилогията – „Тъмна гора“. Този мотив има вид на постулиране на нова, изцяло теоретична и абстрактна научна дисциплина – вселенска социология, с предмет на изследване: съжителството на различни цивилизации във Вселената. Методът на новата дисциплина е аналогичен на този на Евклидовата геометрия. Да се определят основните и неопровержимите аксиоми на научната дисциплина, от които всичко останало да бъде изведено по пътя на логическата дедукция. Така за разлика от петте аксиоми на Евклидовата геометрия вселенската социология има само две:

1. *просъществуването е първостепенна необходимост на цивилизациите*
2. *цивилизациите непрекъснато се разрастват и разширяват, но общото количество на материята във Вселената е непроменливо*.

Тези две аксиоми водят по необходимост до една мрачна картина на социален дарвинизъм с космически мащаби. Оцеляването на която и да е космическа цивилизация при непрекъснато разрастване и ограничени ресурси би означавало неизбежен конфликт с всяка друга цивилизация. Съвместното живеене в такава вселена би било равносилно на тъмна гора, в която всяка разумна цивилизация е хищник, който дебне и на свой ред е дебнат от всички останали. Всяка двупосочна комуникация между две цивилизации разкрива на притаените дебнещи къде и кого да атакуват. Експлозивният характер на научните и технологичните революции прави невъзможно една цивилизация да си гарантира безопасност от друга благодарение на технологично превъзходство. Слабият има потенциала да се превърне в силен във всеки един момент с нов научен пробив. А тази заплаха отключва верига от подозрение и контраподозрение, ескалираща до безкрай. В безопасност си само ако удариш пръв, ако ликвидираш другия, който рано или късно ще ликвидира теб. Законите на фундаменталната физика дават най-доброто оръжие.

Лиу Цъсин търси преднамерено най-мрачния възможен сценарий, който в същото време задоволително обяснява посоченото от Ферми противоречие. Мълчанието на Космоса, скриването и самоизолацията са единствената безопасна стратегия да се обитава вселена – тъмна гора. Тъкмо този възможно най-екстремен фон позволява да се прекъснат редица самоочевидности, които иначе биха съпътствали мисленето за формите на съвместно живеене, без да могат да бъдат разпитани или поставени под съмнение.

> ... вид пределен социален експеримент [...] положен на фона на катастрофа, която в крайна сметка ще доведе до края на човешката цивилизация. Опитах да преразгледам предзададените човешки морални системи и ценностите ни в този контекст. Опитах да опиша вселена, населена от безброй цивилизации без моралност. (Cixin 2013: 30, прев. мой, Ч. П.)

Тъкмо предимство на научната фантастика пред реалистичните модуси на повествуване е да устройва такива радикални въображаеми вариации на отношенията човек–природен свят и социален–природен свят, не само на отношенията човек–човек.

С трилогията „Земното минало“ Лиу Цъсин разширява дискурса за първи контакт. За разлика от „Война на световете“ на Хърбърт Уелс, конфликтът вече не е локален между две страни, а универсален, между всички разумни видове. В същото време трайно примирие е невъзможно.

Амбицията на трилогията е да опита да проследи напреженията, трансформациите и деформациите, които биха настъпили в социум, който живее и постепенно осъзнава, че живее във вселена – тъмна гора, пространство с нулева степен на моралност.

В същото време този опит за изследване на устойчивостта на морални системи и ценности в екстремни условия трансформират наратива от научна фантастика в антиутопия.

Вероятно в една от най-крайните форми на антиутопия, в която освен човешката цивилизация и самото физическо пространство е осакатено и пада в жертва на тъмната гора и на параноя от потенциалната сила на другия. Първоначално теоретично 13-измерната вселена от „Земното минало“ е последователно редуцирана до 4, до 3 до 2 измерения. До набор от частни времево-пространствени континууми, в които се спасяват единици. В условия на тъмна гора цивилизациите са принудени постоянно да ограничават, да опростяват и да оплосковяват съществуването си, да се побират във все повече стеснени пространства, в постоянно намаляващ брой измерения, за да оцелеят, а ако не могат – просто да изчезнат. Това затваряне на пространствата води наратива до точката, в която завършва и която определя всеки антиутопичен наратив – до невъзможност за производство на смисъл в понятието „човек“. Цивилизацията и цивилизоваността губят смисъл, ако социалното пространство, пространството на споделено живеене, бъде изцяло подчинено и организирано според аксиомите на въобразената вселенска социология. Безконтролното подозрение на другия, на всеки друг, има потенциала да заличи всяка възможност за каквото да е друго съвместно живеене освен оцеляване в снишена, затворена до микропространство самоизолация.

Социологическата оптика към научнофантастични или антиутопични наративи насочва към търсене и анализиране на смисъла на едно литературно явление чрез вглеждане в читателските публики, които то успява да привлече и ангажира.

В това отношение китайската читателска публика на научна фантастика е репрезентативна за читателите на научна фантастика въобще. Това са най-често младежи в среден и горен гимназиален курс, а също и различни университетски специалности, обикновено обвързани с точните науки. Веднъж формиран през тези години, вкусът към научното любопитство и спекулативното въображение, опаковани в разтоварващи авантюрно приключенски сюжети, в близкото или в по-далечното бъдеще, остава и съпътства професионалния живот.

Това са хората, които може би ще играят формираща роля в духа на времето след около 15–20 години. Да се анализират литературните произведения, които ангажират вниманието на тези публики, означава да се търсят общите посоки, в които този дух на времето би могъл да поеме със следващото поколение.

Самият Лиу Цъсин пише от позицията на човек на точните науки, компютърен инженер в електроцентрала в провинция Шанси, Северозападен Китай. Автор, който свързва писането си повече с техническите си занимания, отколкото с афинитет към високи литературни образци. Писане, мотивирано от съзирането на красота в компактната прецизност на един природен закон или научна формула, която без популяризиращата сила на научната фантастика би останала непроницаема и недостъпна за неспециалисти.

В същото време литературните пространства на научнофантастичните и антиутопичните наративи са едно от местата, в които най-активно и най-експлицитно се осмислят и разпитват напрежения върху социалната тъкан от появата на нови и нови технологии. Търсят да се осмислят възможните трансформации и деформации.

Произведения като „Земното минало“ на Цъсин насочват към това, че една от водещите теми в научната фантастика и антиутопията в момента са възможните напрежения и трансформации на социалната тъкан от появата на нови и нови технологии, опериращи в режим на нулева моралност. Какви други интерпретации и възможни развития на темата са възможни, предстои да видим от автори като Хан Сонг и Уанг Джианг, с които Лиу Цъсин дели едно литературно поле.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Gerlach, Hamilton 2003: Gerlach, N., S. N. Hamilton. Introduction: A History of Social Science Fiction. // *Science Fiction Studies*, 2003, No. 30 (2), 161–173.

Jameson 2005: Jameson, F. *Archeologies of the Future*. London: Verso.

Jones 1985: Jones, E. M. "Where is everybody?": An account of Fermi's question". – In: *FAS*, Archived June 29, 2007. <https://sgp.fas.org/othergov/doe/lanl/la-10311-ms.pdf>.

Moylan 2000: Moylan, T. *Scraps of the Untainted Sky*. Boulder: Westview Press.

Song, M. 2013: Song, M. Variations on Utopia in Contemporary Chinese Science Fiction. // *Science Fiction Studies*, 2013, No. 40, 86–102. <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.40.1.0086>.

Song, H. 2013: Song, H. Chinese Science Fiction: A Response to Modernization. // *Science Fiction Studies*, 2013, No. 40, 15–21. <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.40.1.0015>.

Cixin 2013: Cixin, L. Translated by Holger Nahm, and Translated by Gabriel Ascher. Beyond Narcissism: What Science Fiction Can Offer Literature. // *Science Fiction Studies*, 2013, No. 40 (1), 22–32. <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.40.1.0022>.

История и разказ – антиутопичното в „Подчинение“ на Мишел Уелбек и „Разказът на прислужницата“ на Маргарет Атууд

History and Narration – Anti-utopianism in Michel Houellebecq's *Submission* and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*

Ралица Люцканова-Костова
СУ „Св. Климент Охридски“

Ralitsa Lyutskanova-Kostova
Sofia University "St. Kliment Ohridski"
ljutci@abv.bg

The text focuses upon the protagonists' narratives in Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale" and Michel Houellebecq's "Submission". It argues that history is made, subverted and imagined through the power of telling. The two novels are seen as creating antiutopian fictional worlds where the social role of women is jeopardized by religion-based regimes. The text analyses the novels in light of their similarities in the way they utilize story-telling, narrating as an act of rebellion.

Keywords: submission, tale, narration, anti-utopianism, women's rights

От Просвещението до днес като читатели знаем колко важно е заглавието, за да „продаде“ книгата. Извън маркетинговото говорене, феноменологията на заглавието ни отвежда към le mot

juste („точната дума“ по Барт) – послание, сведено до най-точното, до квинтесенцията на текста. Заглавието се превръща в огледало, в което се оглеждат нишките на наратива, философските послания, тезисите на текста – то е средоточие на смисъла. Например заглавието на книгата на Томас Мор „Утопия“ е неологизъм, съставен от гръцкия префикс “ou” и “topos”, буквално „не-място“, с което философът подчертава не буквалното съществуване на описаната идея, а нейната потенциална възможност за реализация. Така утопията се превръща във виртуална реалност – възможна алтернатива на физическата.

Антиутопичното също борави с „не-места“, но предпочита да разгърне своите предупреждения по скàлата на времето. Ситуирани в бъдещето, антиутопиите проектират своята виртуална реалност като следствие от случващото се „тук и сега“, и по този начин наблягат на причинно-следственото. Джордж Оруел „реагира“ на тоталитаризма с „1984“[1], Дмитрий Глуховски – на атомната заплаха с „Метро 2034“, а Маргарет Атууд – на „мъжката“ история с... разказ[2]. Тезата на настоящия текст е, че лингвистичното и семантичното са „ключът“ за „подреждане“, за противопоставяне на силите в антиутопичните „времена“ (не „светове“, защото нито Атууд, нито Уелбек си представят „друга“ територия, а наслагват бъдното върху настоящето), че говоренето, (из)казването са онова, което би върнало обществото към „нормалното“. Наблюденията на текста се разгръщат не толкова като противопоставяне на двата романа, а по-скоро в търсене на изненадващи прилики.

„Разказът на прислужницата“ излиза през 1985 г. и предполагаемото влияние на „1984“ не е само в близостта на годините. Логично е да предположим, че Атууд осмисля реалността на кни-

[1] Владимир Левчев диалогизира с Оруел в „2084“ също през заглавието на романа, но неговото недалечно бъдеще търси по-философски смисъл на човешкото.

[2] Разказът (tale) препраща към традицията на приказката. Косвени препратки към „Червената шапчица“ можем да видим в облеклото на прислужниците – червени роби с качулка, на която има бели „криле“, чиято цел е да ограничат видимостта, да фиксират погледа, да го „овладеят“.

гата, когато въобразеното при написването ѝ и реалното се достигат по скàлата на времето. По думите на самата Атууд, романът ѝ е не толкова феминистки текст, колкото провиждащ заплахата от тоталитарното. И не толкова дистопичен, или утопичен, а комбинация от двете, тя изковава термина „устопия“, с който иска да наблегне на факта, че книгата ѝ съчетава представата за един съвършен свят (утопията на синовете на Яков и неговата пълна противоположност (разказът на прислужницата)[3]. Религиозните реформатори, в лицето на синовете на Яков, установяват своята диктатура въз основа на разказ от Стария завет, откъдето черпят и името за своята република[4]. Те разгръщат властта си в част от това, което са били САЩ, а разказът на прислужницата описва случващото се в Нова Англия, в Бостън. Двете географски „места“ в романа сякаш не са случайни – САЩ, според идеята на основателите, гарантира различни видове свободи в основата на конституцията, а Нова Англия носи наследството на пуританството[5]. Новите властелини са решени да завладеят всички щати, за да наложат своята власт, а и своето виждане за света. Най-опростено казано, те забраняват на жените право на собственост, право на образование и право на избор. Женското съсловие е разделено на касти и изпълнява различни функции. Прислужниците са натоварени със задачата да раждат децата на мъжете от управляващата клика. Тези жени са утроба, работещи яйчници, живи инкубатори. За да се гарантира, че ще спазват новия ред и предназначението си, те са постоянно следени от т.нар. „Очи“[6] – шпиони, чиято задача е да изобличават „грешниците“.

[3] Като всеки от тях съдържа „латентна версия на другия“ (Atwood 2011: 69–70).

[4] Става въпрос за Битие 29 и историята на Яков, който работи по 7 години, за да заслужи дъщерите на Лаван – Леа и Рахал за съпруги. Рахал, която остава бездетна на фона на сестра си, дава прислужницата си за жена на Яков, за да може тя да „роди на коленете ѝ“ и по този начин да я направи майка.

[5] Харолд Блум нарича романа „готическа антиутопия“, като има предвид пуританското наследство на Бостън, където Атууд избира да ситуира действието в „Разказът на прислужницата“ (Bloom 2004: 7–9).

[6] Редица изследователи изтъкват влиянието на идеите на френския философ Мишел Фуко върху „политиките“ на романа – биовластта, паноптикума и т.н. (Moldovan 2020).

Разказът на Фредова[7] се ражда като реакция срещу липсата на слово – прислужниците нямат право да общуват с другите от домакинството извън „позволеното“, нямат право да четат или пишат, на купоните им за пазаруване има изображения вместо думи (Атууд/Atuud 2017: 21)[8]. Героинята разказва, защото, „ако разказвам, краят е в моя власт“ и „никой не разказва нещо сам на себе си. Винаги има още някой“ (Атууд/Atuud 2017: 58). Фредова отказва да загуби гласа си, напротив, тя го използва, за да овласти собствената си съдба. Разказът ѝ се случва, заедно с всичко, което се случва тук и сега, но той е изпъстрен и с множество спомняния „преди“. Така се нагнетява напрежението между новото и старото, между „не-нормалното“ и „нормалното“. Миналото в разказа е гарант за бъдеще, в което то отново ще е възможно. Ако Фредова не забравя и непрестанно си припомня, че е била свободна да избира, да обича и да ражда, когато тя сама изпита потребност от това, тогава тези привилегии няма да се претопят, каквато е надеждата на новия режим. Тя ще остави алтернатива, памет на следващото поколение, родено, без да знае друго освен закона на синовете на Яков. Разказът е бунт.

Фредова въстава и по още един начин, тя отдава тялото си (това, което според новия режим не е вече нейно притежание) по собствена воля и със съзнанието за риска, който поема. Възможността да забременее от авантюрата си, съдържа същия взривоопасен потенциал както и разказът ѝ – потомство, което не принадлежи на Командира. По този начин глаголите „зачевам“ и „начевам“ се сближават, новото начало е раждане на надеждата. Утопичният проект на Атууд обвързва надеждата с жената (Bacci 2017: 160).

---

[7] Фредова не е името на разказващата, а статутът ѝ – на Фред.

[8] Цитиранията ще са по това издание, което дойде в момент на възроден интерес към книгата на Маргарет Атууд. Този възобновен интерес се дължи на премиерния за 2017 г. телевизионен сериал, чийто първи сезон е адаптация на романа. Успехът му, толкова години след написването на книгата, говори за актуалността на темите, залегнали в разказа на прислужницата.

Героинята на Атууд разказва, изплитайки разказа си с най-малки подробности и детайли. Той е пределно описателен, сякаш „рисува“ или „подрежда“ света. За да осмисли своето място в този свят, Фредова е специфична в артикулирането, в подбора на думи, в семантиката. Стаята, която обитава, е не-нейна, защото не ѝ принадлежи, къщата на Командира е фамилна сграда, не дом. Разказът е нейната история (her-story) – заветът[9], който апокрифно развенчава статуквото. Действително епилогът на книгата третира „разказа“ като спорен, но все пак исторически документ. Един разказ, който е отворен – за въпроси, за реакции, за осмисляне.

Романът „Подчинение“ на Мишел Уелбек излиза през 2015 г. и представя разсъжденията и опита на един университетски преподавател, който става свидетел на историческата победа на ислямистки президент на изборите във Франция. Подобно на „Разказът на прислужницата“, събитията са поднесени на читателя под формата на аз-наратив и докато в романа на Атууд разказът претендира за историческа достоверност, за мемоарност, то при Уелбек по-скоро можем да говорим за изповедност, за „нахлуване“ на читателя в интимния свят на героя. Докато Фредова предполага своите читатели/слушатели още в началото на своя разказ, то единственото предположение за имплицитен читател в разказа на Франсоа е онова „ние“, което още от първите страници на романа диалогизира.

В разказите и на двамата протагонисти се пресрещат „новото“ и „старото“, те са носители на памет, обременени са с нормите на един свят, чиято цялост е детронирана от налагането на новите религиозни режими, които трансформират разбиранията за социалните роли. Но докато при Атууд Фредова мечтае за завръщане към миналото, идеализира го и го смята за нормално спрямо настоящето, то професорът по литература на Уелбек е заклещен в своето настояще между копнежа си по по-добро-

[9] „Заветите“ е книгата-продължение, която Атууд издава през 2019 г. В нея е даден „глас“ на Леля Агнес, който е реабилитиращ. Тази идея за огласяване на „другата“, премълчана история не е нова за Атууд – тя прави същото и в „Пенелопиада“ – романът на Пенелопа.

то „старо“ (идеалът за него е и неговият литературен „другар“ Юисманс), което е по-скоро блян, отколкото реалност, и перспективата на новия режим. Франсоа не вярва в силата на интелектуалеца[10] да се противопостави на „мирната революция“, която сполетява Франция и връща женското съсловие в ролята на „втория пол“. „Всъщност те все още вярваха във властта на интелектуалния елит – беше почти трогателно“ (Уелбек/Uelbek 2015: 176), с ирония говори Франсоа, когато отчита усилията на новия режим да умилостиви професори като него.

В края на „Подчинение“ изпълненият със (само)ирония герой сменя религията си и се отдава на разпоредбите на новата власт. Можем да четем този акт като „феминизиране“ на героя. В крайна сметка жените наистина отново са превърнати в (доброволни) домакини, защото нито една от тях, дори и интелектуалките, не надига глас, за да защити така трудно отвоюваните си свободи. Франсоа също не се противопоставя, напротив, дори се оставя да бъде ухажван от новия режим. Новите властници му предлагат алтернатива на всичко, което той в хода на историята губи – жената до себе си, вдъхновението от литературния си „приятел“.

В „Подчинение“ разказът не може да „преобърне“ света, не може да възстанови миналото, той не е алтернативен, подриващ, както е при Атууд. За Уелбек подчинението е пълно и героят, човекът на думите, интелектуалецът, пише по поръчка на новия режим. Така неговото слово вместо да въстава се подчинява, влива се в статуквото. Това е разказ, който е в услуга на историята на режима, на властимащите.

В същото време, ние като изкушени от постмодерното читатели, можем да се усъмним дали аз-разказът на Франсоа е единствената рамка на романа, дали е „истинен“ в своето подчи-

[10] За ролята на интелектуалеца разсъждава и Амелия Личева в „Политики на днешното“ (2010). В „Литературознанието днес“ тя „полемизира“ с важността на гласа на интелектуалеца: „освен с ролята на духовен водач, той е натоварен и с пророчески функции или е третиран като борец за права, справедливост, свобода“ (Личева/Licheva 2010: 8).

нение. Или е разказ-предупреждение, изпълнен със сигнали за опасност, които целят разбуждане, предприемане на действие. В крайна сметка именно наличието на заплаха, на без-редие поставя основите на разбирането ни за антиутопия. Описания политически обрат в романа се ситуира през 2022 г. В началото на същата календарна година ние виждаме, че това „пророчество“ няма да се сбъдне в този си вид. Ала една друга „религия“ раздели света на „вярващи“ и „невярващи“. Извънредното положение около кризата с Ковид-19 засегна всички аспекти от живота ни. Френският президент Еманюел Макрон обяви твърда политика срещу неваксинираните, с което актуализира тезисите на Джорджо Агамбен за „държава на сигурността“. Според доклад на „Амнести Интернешънъл“ големите губещи са жените, защото пандемията увеличава разликата между половете. Световната криза, свързана с Ковид-19, не е тема на Уелбек, нито на Атууд, но спокойно се проектира като една сбъднала се антиутопия. Както твърдят някои изследователи, страхът от ограничаване на възможността ни да използваме пространството е в основата на редица антиутопични проекти (Karhu & Ridanpää 2020: 2).

Разказът на Фредова също се оказва медииран, рамкиран от епилога на романа – като обект на историческо изследване той е „заключен“ в ролята на ехо, глас, идващ от дълбините на историята. Той винаги ще бъде обременен от следата на времето, в което е създаден и което отразява, което може да „изкриви“ възприемането му от условностите днес. Въобще канадската писателка „играе“ на всички нива с натегнатата от напрежения връзка минало–сегашно. Самата писателка, разяснявайки идеята на „Разказът на прислужницата“, настоява, че всичко, което е дало материал за романа, вече е било. Атууд черпи гласове от историята, за да създаде своя проекция на гласа – глас-предупреждение, който настойчиво се мултиплицира, за да усили посланието: можем ли да се поучим от грешките си? Изненадващо романът „Подчинение“ също поставя фокус върху повтарящите се исторически неправди (срещу жените и евреите). Въпреки мизогинните си текстове, Уелбек гради антиутопично-

то в „Подчинение“ именно през социалната ролята на жените (Armus 2017: 127). Може би смъртта на феминизма (по подобие на много „смърти“, оповестени през XX в.) е пресилена декларация за успехите на едно движение, което има още какво да постигне – в крайна сметка именно държавите, ръководени според исляма (и не само), поставят жените в подчинена позиция.

Вместо финал, ще припомня заключението на Георги Господинов от „Времеубежище“, че „рано или късно всички утопии се превръщат в исторически романи“, за да допълня, че антиутопиите целят не да повторят грешките на вечно повтарящата се история, а да ги предотвратят.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Атууд 2017: Атууд, М. *Разказът на прислужницата*. Прев. Надежда Розова. София: Ориндж Букс, 2017. (Atuud, M. *Razkazat na prisluzhnitsata*. Prev. Nadezhda Rozova. Sofia: Orindzh Buks, 2017.)

Личева 2010: Личева, А. *Политики на днешното.* София: ИК „Сиела“, 2010. (Licheva, A. *Politiki na dneshnoto.* Sofia: IK „Siela“, 2010.)

Уелбек 2015: Уелбек, М. *Подчинение*. Прев. Александра Велева. София: Факел Експрес, 2015. (Uelbek, M. *Podchinenie*. Prev. Aleksandra Veleva. Sofia: Fakel Ekspres, 2015.)

Atwood 2011: Atwood M. Dire cartographies: The roads to ustopia. // *Other Worlds: SF and the Human Imagination*, 2011, 66–96.

Armus 2017: Armus S. Trying on the veil: sexual autonomy and the end of the French Republic in Michel Houellebecq's Submission*. // French Politics, Culture & Society*, 2017, Mar 1, 35(1), 126–145.

Bacci 2017: Bacci F. The Originality of The Handmaid's Tale and The Children of Men: Religion, Justice, and Feminism in Dystopian Fiction. // *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 2017, 3(2),154–172.

Bloom 2004: Bloom H, editor. *Bloom's Guides: Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. Chelsea House.

Karhu & Ridanpää 2020: Karhu, M. & J. Ridanpää. Space, Power and Happiness in the Utopian and Anti-Utopian Imaginations. // *Literary Geographies*, 2020, 6(1), 119–137.

Moldovan 2020: Moldovan, R. The Dystopian Transformation of Urban Space in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. // *American, British and Canadian Studies*, 34, 2020, No. 1, 103–123.

Заветите, които трябва да се помнят

The Testaments which Should be Remembered

Костантин Адирков
СУ „Св. Климент Охридски“

Kostantin Adirkov
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
kostantin.adirkov@gmail.com

The review focuses on Margaret Atwood’s anti-utopian novels “The Testaments” and “The Handmaid’s Tale”. The text discusses the current issues raised in the works. For example, gender relations and in particular the place of women in the modern world, religion and its use as a means of control and subordination, as well as the problem of the destructive dimensions of power. Emphasis is also placed on Atwood’s other anti-utopian novels, which moot similar topics. Such are “Oryx and Crake”, “The Year of the Flood”, “MaddAddam” and “The Heart Goes Last”.

Keywords: Margaret Atwood, anti-utopia, feminism, gender inequality, identity, totalitarianism, theocracy

Съвременната антиутопична литература алармира читателската аудитория, че въпреки невиждания технологичен напредък и на пръв поглед неограничената свобода, с която индивидът разполага, опасността от тоталитарните режими не е отминала. Ето защо следва да подхождаме предпазливо към заобикалящата ни политическа обстановка и обещанията, които ни дават

политиците. Най-малкото защото историята вече ни е показала редица форми на управление, които са имали „благородни“ намерения, но в крайна сметка са довели до разруха. Така че, за да не допуснем направените грешки да се повторят и за в бъдеще, е необходимо да научим уроците от миналото. Това са част от посланията, които носи и романът „Заветите“ на канадската писателка Маргарет Атууд.

Атууд се утвърждава като един от най-оригиналните и актуални съвременни автори на антиутопии. Въпреки това доскоро тя беше позната на българския читател преди всичко с романите си „Ясновидката“, „Слепият убиец“, „Одисеята на Пенелопа“ и „Наричаха я Грейс“. В последно време излязоха преводи и на други, същностни за творческия натюрел на писателката творби. Такива са антиутопичните романи „Разказът на прислужницата“, „Орикс и Крейк“ и „Заветите“, за който Атууд бива удостоена с престижната награда „Букър“.

„Заветите“ (публ. 2019)[1] се явява (не)очакваното продължение на определяния като феминистичен дистопичен роман „Разказът на прислужницата“, излязъл през 1985 г. Последният представя впечатляващата, но и смразяваща история на млада жена, вербувана от членовете на новосформирана фанатична групировка за каузата на особен вид сурогатно майчинство. Действието в романа е ситуирано в неконкретизирано, но близко до съвремието бъдеще, което придава на творбата реалистичен и дори плашещ оттенък.

Сред вълна от социални размирици и протести, зачестили изнасилвания и намаляла раждаемост, едно теократично политическо формирование, наричащо себе си „Синове на Яков“ успява да реализира държавен преврат и да превземе властта в САЩ. На мястото на Източните Съединени щати бива създадена нова страна – република Галаад.

Подробности около появата на новото държавно ръководство, наложените от него рестрикции и сурови наказания спря-

[1] Атууд, М. *Заветите.* Прев. от английски език Надежда Розова. София: Orange Books, 2020. 536 с. ISBN 9786191710997.

мо населението, получаваме от разказа на една от жертвите на новосформирания режим, прислужницата Фредова. В откровена и сърцераздирателна изповед, адресирана до предполагаем читател от бъдещето, тя разказва своята нелека история. Споделя как на пръв поглед обикновените нещата от миналото, които са я изпълвали с радост, по-късно са ѝ били отнети от властта. Такива са били бракът и любовта ѝ с Люк, малката ѝ дъщеричка, възможността да работи и да бъде независима, да чете книги и др. Заставена да изпълнява наложената ѝ от властимащите роля на своеобразно животно за разплод, за каквото на практика биват използвани прислужниците, като единствена утеха, пристан и опора за разказвачката се явяват спомените. Тях властта не е успяла да ѝ отнеме и са всичко, с което реално разполага. Поради това в редките случаи, в които може да остава насаме със себе си, повествователката не пропуска да се върне към светлите моменти от своето минало. А то е видяно в „Разказът на прислужницата“[2] като едно от малкото останали средства за набавяне на отнетата идентичност. Неслучайно седем от петнадесетте глави, от които се състои романът, носят заглавието „Нощ“. Нощта, времето отредено за сън, е единственото лично свое време, с което Фредова разполага, тъй като през останалата част от денонощието действията ѝ биват следени и регулирани от управляващите. Поради това тя използва това време за размисъл, както и за възможност да извика в съзнанието спомените си в поредния отчаян опит да сглоби парченцата от разглобения пъзел, наречен неин живот. Така нощта е видяна в романа като отрезвително средство срещу повсеместното упояване и промиване на мозъци, на което са подложени жените, или поне такова е тя за Фредова.

С дългите червени рокли и наочниците, които прислужниците са длъжни да носят, управляващите целят да „заключват“ телата им, а с представяните за библейски проповеди и поучения – да „приспиват“ умовете им, като възпитават у тях чувство на лоялност и подчинение. И това е така, защото машината на

[2] Атууд, М. *Разказът на прислужницата.* Прев. от английски език Надежда Розова. София: Orange Books, 2017. 416 с. ISBN 9786191710454.

властта, както отбелязва в „Надзор и наказание“ Мишел Фуко, се нуждае от производството на обучени и покорни тела, които да използва за реализиране на целите си. За изграждането на такива тела обаче е необходима дисциплинарна институция, в която властта да може да упражнява непрекъснат контрол над действията на хората. И Червения център в романа е именно такъв вид институция – своеобразен изправителен дом, в който се произвеждат прислужници.

Наложеният в Галаад теократичен модел на управление, ограничаващ свободата на жените, стряска с поразителните аналогии, които извиква с явления от съвременността. Такива например са държавното устройство в Иран и движението на талибаните в Афганистан. Начинът, по който глаадската власт разбира религията, пък напомня на някои от постулатите на пуританизма. Всичко това придава особен статут на антиутопичната история на Атууд. Превръща я в болезнено правдиво предупреждение за реална заплаха.

Още с публикуването си през 1985 г. „Разказът на прислужницата“ стряска с гротескната визия за бъдещето, която чертае. Визия, която не би могла да се нарече непозната и чужда за света на тогавашния читател. Това допълнително подсилва заплашителните нотки на посланието, с което Атууд се обръща към аудиторията.

Добре напипаните и изведени на преден план в романа общочовешки проблеми го превръщат в особено актуален и в XXI в. Ето защо решението на Атууд да напише втора част на книгата, беше прието радушно от почитателите на антиутопичната литература, най-малкото от интерес да разберат как продължава историята за режима в Галаад.

Романът „Заветите“ е великолепно продължение на „Разказът на прислужницата“. Нещо повече, новата книга на Маргарет Атууд дори превъзхожда по-старата. Безспорно, нейно предимство е далеч по-пъстрият и динамичен сюжет, което до голяма степен можем да отдадем на представените в творбата не един, а три свидетелски разказа.

„Заветите“ разкрива допълнителни подробности около режима в Галаад, като хвърля повече светлина върху най-високите етажи на властта и корупцията, която се вихри там. Сюжетът на творбата не е строго обвързан с този от „Разказът на прислужницата“, което позволява да бъде четена и като самостоятелна книга.

„Заветите“, както подсказва и заглавието на романа, се състои от разказите на три жени, чието предназначение е, по думите на едната от повествователките (Леля Лидия), да послужат пред бъдещия читател като „реалистичен портрет, окончателен разказ“ (с. 507), достоверно свидетелство за техния живот и епоха. Целта на трите истории е да изложат пред идните поколения рестрикциите, недостатъците и суровите мерки, наложени от властта в Галаад, като по този начин спомогнат за това подобни грешки да не се повтарят, като не се допуска появата на такива политически режими. Задача, която, най-общо казано, си поставя всяка антиутопична творба.

Вплетените първоначално независими един от друг, а след това обединени от обстоятелствата свидетелски разкази представят историите на три жени: Леля Лидия, Агнес Джемайма и Дейзи. Първата история е на възрастна жена, която е част от властта, втората – на младо момиче, израснало в Галаад, а третата – на момиче, което наблюдава събитията в страната отвън (от Канада), или поне такова е до един момент. Всяка една от повествователките представя своя поглед върху ситуацията в републиката.

Леля Лидия е прочутата ръководителка на разполагащата с голяма власт в Галаад каста на Лелите, която познаваме от „Разказът на прислужницата“. Но докато там името ѝ само се споменава, в „Заветите“ Маргарет Атууд дава възможност на всяващата страх и ужас у жените в Галаад персона да разкрие своята история. Едно безспорно печелившо за книгата авторово решение.

Страховитата Леля, с която плашат младите момичета, по особен начин „оживява“ на страниците на романа, като против-

но на читателските очаквания споделя своята, не по-малко тежка от тази на Фредова история. В това отношение впечатление прави своеобразното демитологизиране, през което преминава образът на Лидия. Постепенно от митичната жена с власт, каквато е изглеждала и в очите на останалите две разказвачки, тя се приземява до образа на един по природа честен и добър човек, който е бил поставен в неблагоприятна ситуация и поради това е бил принуден да причинява зло.

Втората повествователка в романа е Агнес, младо момиче, живеещо в Галаад. Разказът на Агнес разкрива странната възпитателна методика, възприета в училища „Видала“ – учебните заведения, в които се обучават момичетата от богатите семейства. В тях, вместо на четене и писане, децата се учат на това как се шие и бродира. Досегът им с книгите се осъществява през преиначените библейски притчи, които им разказват Лелите. Момичетата нямат право да четат, тъй като четенето крие опасности. Единствените, които са „достатъчно силни, за да се справят с неговото въздействие“ (с. 203), са мъжете и разбира се, Лелите.

Основната цел на училищата е да подготвят младите момичета за семейния живот, а той, що се отнася до жената, е строго регламентиран. След като се омъжи, тя се превръща в Съпруга, като е длъжна да отговаря за реда в къщата. Забранено ѝ е да се меси в делата на мъжа си, тъй като мозъкът ѝ е „неспособен на големи мисли“ (с. 24). Тези безумни убеждения и забрани властта прокламира и обосновава, като се опира на пасажи от Библията, предимно от Стария завет, предварително подбрани и преправени в нейна полза. Тук е мястото да се отбележи, че преводачката на „Заветите“ – Надежда Розова, се е постарала да изведе в отделни бележки под линия направените в творбата препратки към библейски текстове. А такива романът предлага в изобилие, което е обяснимо, предвид важното място, което заема за Атууд религията.

Третата история, която е представена в творбата, е тази на Дейзи, младо момиче с буен нрав, израснало в Канада, но

впоследствие изпратено с тайна мисия в Галаад. Нейният разказ хвърля светлина върху живота извън пределите на супердържавата, който изглежда не е кой знае колко по-добър и спокоен. Изнасилванията на жени, убийствата и безплодието са се превърнали в световен бич. Населението е раздирано от глад, размирици и протести. Междувременно най-големите държави в света, една от които и Галаад, водят непрекъснати войни помежду си.

Тази сюжетна матрица ни е позната от по-ранни антиутопии, като например романа „1984“ на Джордж Оруел. Атууд обаче е съумяла по великолепен начин да изходи от познатото, но да не остане там, а да го използва, за да създаде свой фикционален свят.

Основна тема на „Заветите“ е темата за властта и различните нейни измерения. В тази връзка силно впечатление прави образът на очите, които в книгата са видени като атрибути на властта. Фигурата на Окото и формираните около нея разнородни значения и конотации заемат особено място в романа. От физиологичната функция на очите като сетивен орган (сведените надолу очи на прислужниците, закрити от наочниците), през метафоричната им употреба (всевиждащите Очи на властта, Очите на Леля Лидия), към символичното значение, което носи образът на крилатото Око (Символ на властта), до теологичното измерение на очите (Очите на Бог).

Макар управляващите в Галаад да се опитват да убедят населението, че властта им идва свише и е израз на Божия промисъл, в романа има моменти, в които религиозната фасада, зад която крият истинските си намерения, се разклаща и на преден план излиза манията им за величие. Такъв е например случаят, в който Командир Джъд убеждава Елизабет, Хелена и Лидия да се включат в каузата на общото дело, но без да иска, допуска фройдистка грешка: „Постепенно ще осъзнаете колко много са причините да благодарите на сила, по-висша от самите вас. Моята... ааа... колежка – посочи той Видала, – пожела доброволно да ви стане наставница...“ (с. 226).

С потресаващата, но и запленяваща история, която разгръща в „Заветите“, Маргарет Атууд засяга редица наболели за постмодерното съвремие теми. Сред тях се открояват междуполовите взаимоотношения и конкретно, мястото на жената в съвременния свят, религията и нейното използване като средство за контрол и подчинение, както и проблемът за деструктивните измерения на властта, която опиянява, но и обезличава индивида.

Част от тези въпроси намират израз и в други по-ранни антиутопични творби на Атууд. Например в трилогията „Безумния Адам“ (“MaddAddam”), обединяваща романите „Орикс и Крейк“ (публ. 2003), „Годината на потопа“” (публ. 2009)[3] и „Безумния Адам“ (публ. 2013)[4], както и в романа „Сърцето си отива последно“ (публ. 2015).

В „Орикс и Крейк“[5] Маргарет Атууд разширява мащабите на предложената в „Разказът на прислужницата“ постапокалиптична визия за бъдещето. Ако в по-ранната творба крахът на човечеството е загатнат през стерилитета на населението и върлуващите заболявания, то в тази той вече е настъпил. След умишлено създадена от хората пандемия човешката раса (с някои изключения) е била унищожена. Единствените оцелели са самотникът Йети (Джими) и група от генномодицифирани създания, наподобяващи хората. В основата на този катаклизъм, подобно на „Заветите“, стои стремежът да бъде създадено „посъвършено“ човешко общество.

Генните инженери (конкретно Крейк) от „Орикс и Крейк“ обаче откриват друг, по-радикален от предприетия в Галаад начин за реализиране на целта си – решават да създадат лишени от емоции генноподобрени човекоподобни същества, които да заменят човеците. Създадените хуманоиди в не малко отношения

---

[3] Atwood, M. *The Year of the Flood.* Anchor Books, 2010. 434 p. ISBN 9780307739902.

[4] Atwood, M. *MaddAddam.* Nan A. Talese, 2013. 394 p. ISBN 9780385528788.

[5] Атууд, М. *Орикс и Крейк*. Прев. от английски език Богдан Русев. София: Orange Books, 2020. 508 с. ISBN 9786191711055.

наподобяват онези, в каквито глаадската власт се опитва да превърне хората – в обезличени индивиди, лесни за командване.

Макар в „Орикс и Крейк“ планът по създаването на нов вид хора да е реализиран с помощта на по-съвременни средства, каквито са постиженията на науката и генното инженерство, и тук, както в „Заветите“, в основата на всичко стоят властта, желанието за контрол и подчинение. Забележителни аналогии в това отношение могат да бъдат направени между властовите фигури в двата романа – Командир Джъд и Крейк.

В следващите две части от трилогията Атууд проследява последствията от чумната пандемия, като се фокусира и върху обстоятелствата, довели до нея. Като основни причини за погрома на човечеството писателката посочва жаждата за научен напредък, огромната власт и ресурси, съсредоточени в лицата на безскрупулни изследователи, както и появилото се вследствие на технологичния просперитет корпоративно консуматорско общество.

И тук, подобно на „Разказът на прислужницата“ и „Заветите“, е налице смазваща репресивна машина, т.нар. CorpSeCorps, която упражнява контрол върху населението. Но това, което стряска най-много, е, че деградацията на хората достига до още по-внушителни размери. Разделението между богати и бедни е още по-голямо. Поради това и ръстът на мизерията е огромен, както и весевъзможните болести, които върлуват. Технологичният напредък и хегемонията на корпорациите са видоизменили ценностната система на хората и те са се превърнали в консуматори на насилие. Много от тях играят смразяващи онлайн игри, гледат предавания с екзекуции, детско порно и голи новини.

Съществено място в антиутопичната трилогия заема религията. Тя намира израз в т.нар. Божии градинари, особен вид религиозно братство, фокусирано върху природосъобразния начин на живот и опазването на околната среда. Но дори и това утопично общество има йерархична структура, облагодетелстваща мъжете пред жените, което поставя под въпрос благородните му намерения.

Обезчовечаването на човечеството, развратът, липсата на емоции, контролът, който корпоративната среда упражнява върху хората, както и настъпилата вследствие на технологичния напредък екологична катастрофа, са проблеми, които Маргарет Атууд продължава да разисква и в романа „Сърцето си отива последно“[6]. Ситуацията в творбата отново е постапокалиптична. На фона на царящите хаос, глад, мизерия, изнасилвания и обири сред населението се появява проектът „Позитрон“, който обещава на хората храна и закрила, но ги въвлича в един безмилостен механизъм за упражняване на власт и контрол.

В „Заветите“ Маргарет Атууд доразвива част от подетите в предходните си антиутопични творби идеи, като същевременно с това предлага великолепно продължение на „Разказът на прислужницата“.

Романът впечатлява със смразяващия хлад и чувство на страх и ужас, които витаят зад всяка страница. Паралелно с тези емоции обаче, се усеща и капчица надежда, а също и вяра в това, че въпреки лошите неща, които са се случили, могат да последват и добри. За реализирането им обаче са необходими отдаденост, кураж и смелост, каквито героите на Атууд в крайна сметка показват.

Едва ли бихме сгрешили, ако кажем, че „Заветите“ е един от най-оптимистичните антиутопични романи на Атууд, дотолкова, доколкото може да бъде оптимистична една атиутопична творба.

„Заветите“ е едно завладяващо, но и обезпокоително четиво, което с лекота успява да държи читателския интерес в напрежение до самия край. Дори след прочитането на романа разказаните истории и персонажите остават дълго в съзнанието ни, като пораждат у нас питания: Дали този разказ не ни е познат отнякъде? Възможно ли е всичко това да се случи действително? А дали вече не се случва някъде? Тази рефлексия, която книгата провокира, е залог за това, че нейната авторка се е справила успешно със задачата, която си е поставила.

---

[6] Atwood, M. *The Heart Goes Last.* Nan A. Talese, 2015. 320 p. ISBN 9780385540353.

Oral History и дистопия: възходът на романа-анкета

Oral History and Dystopia: The Rise of the Inquiry Novel

Биляна Курташева
Департамент „Нова българистика“,
Нов български университет

Bilyana Kourtasheva
Department of New Bulgarian Studies,
New Bulgarian University
bkourtasheva@yahoo.com

The genre examined in this text is not officially named. It is not even a genre, but rather a thin red trans-genre thread that runs through several books from different strata of contemporary literature, both connecting and subverting documentary and fiction, memory and speculation, tradition and experiment. These are novels constructed as inquiries, as a series of short interviews with a number of different people on a lived experience. These testimonies, with their fragmentation, subjectivity, and idiosyncrasy, form a larger and jarring picture. My thesis is that these works are symptomatic of today's post-witness situation because they set new uses of oral history. How oral history is becoming a trope in contemporary fiction (including dystopian fiction) is traced through works by Svetlana Alexievich, Roberto Bolaño, Max Brooks, Olga Ravn.

Keywords: oral history, dystopia, inquiry, novel, witness, Alexievich, Bolaño, Brooks, Ravn

Жанрът, на който е посветен този текст, не е официално назован. Дори не е жанр, а е по-скоро една тънка червена трансжанрова нишка, която минава през няколко книги от различни пластове на съвременната литература и заедно с това свързва и разколебава документално и фикционално, памет и прогностика, традиционност и експеримент. Образците на това писане се броят на пръсти, но са текстове, получили значително и сравнително бързо признание – читателско, критическо, медийно, а и от филмовата индустрия. Авторите, които имам предвид – Светлана Алексиевич, Роберто Боланьо, Макс Брукс, отскоро и Олга Равн, – имат различни пътища на литературно осъществяване, идват от различни езици и традиции, книгите им едва ли биха попаднали на един и същи рафт в книжарница.

Но между тези произведения има една съществена формална прилика: става дума за романи, построени като анкети, като поредица от кратки интервюта с множество различни хора върху преживяно. Бързам да кажа, че този опит за определение е колкото ясен, толкова и уязвим. В едни от случаите ще сме разколебани около думата *роман*, а в друг случай – около думата *хора*... Но тъй като границите и на двете понятия стават все по-обтекаеми – и на романовото, и на човешкото (разпънато между природното и изкуствения интелект, и хуманоида) – всъщност определението върши работа. Защото става дума за книги, които настойчиво изпитват граници и залогът им е много повече от формалистичен.

Все пак още нещо по формата. Ясно е, че става дума за многогласови, полифонични текстове, което не е новост в полето на романа и неговата теория. По-различното и откроеното в случая е, че героите в тези романи проговарят в отговор на целенасочено питане от анкетьор във връзка с конкретен феномен от тяхното минало, т.е. те са респонденти по силата на това, че са преживели, че са свидетели. И тяхното проговаряне е ситуирано и обозначено в текста – с име, време, място или номер. Техните множество свидетелства със своята откъс-

лечност, субективност, идиосинкразност оформят една по-голяма и разтърсваща картина. Оттук и съществения залог на тези текстове.

Накъсо казано, тезата ми е, че те са симптоматични за днешната ситуация, защото задават нови употреби на онова, което в съвременната историческа наука е известно като *oral history* – устни свидетелски разкази. Боравенето с тази форма е напрегнато и болезнено, доколкото oral history е посттравматично проговаряне, споделяне на несподелимото, премълчаваното. То ни изправя на ръба на поносимото, постига историята като лична травма. Вълната на устни истории, на търсенето и събирането им е следствие от някаква драстична извънредност, ексцес, промяна, срив в дадено общество. И в този смисъл директно отваря вратата към антиутопичното тук, неотдавна.

Да напомним, че този нов подход към миналото, нов начин на правенето и мисленето на историята се налага след Втората световна война и Холокоста. И днес, в наши дни, когато свидетелите на онова време си отиват, когато навлизаме в една постсвидетелска епоха (впрочем една от книгите на Алексиевич се казва тъкмо „Последните свидетели“), самите устни свидетелски разкази се превръщат в похват, в субжанр, пронизват и форматират фикцията и тя от своя страна пронизва тях. Разбира се, това не отменя историографското ползване на личния разказ на оцелелите от пореден исторически катаклизъм – уви, има нови войни, геноциди, социални бедствия. Oral history вече има своя канон, дебати, теоретизации[1]. И заедно с това – или тъкмо поради това – oral history се превръща и в ресурс на литературата. Изненадващото е, че не става дума само за романи, обърнати към близкото минало и настояще, а

[1] Вж. например Thompson, P. *Oral History: The Voice of the Past*. 3rd edition Oxford: Oxford University Press, 2000. У нас *oral history* навлиза след 2000 г. с постепенното нарастване на изследователския интерес към времето на социализма и особено към комунистическите концлагери – вж. например Колева, Д. *Белене – място на памет? Антропологична анкета.* София: Сиела и Институт за изследване на близкото минало, 2010.

и за футуристично-прогностична, дистопична фикция. За да оценим тази особена симбиоза, нека разгледаме подред идентифицираните от мен примери за романи-анкети.

Практически всички книги на Светлана Алексиевич, белоруско-украинската писателка, носителка на Нобелова награда за литература от 2015 г. – „Войната не е с лице на жена“ (1985, за женското оцеляване през Втората световна), „Последните свидетели“ (1985, детски спомени от Втората световна), „Цинковите момчета“ (1991, за войната в Афганистан), „Чернобилска молитва“ (1997, истории на хора, преживели ядрената авария), „Време секънд хенд“ (2013, истории на обикновени хора, преживели съветската система) и др. – са изградени на този принцип: дълго и търпеливо намиране и разговаряне със свидетели, после пресяване и редактиране на записаното, после оркестриране на поредицата от гласове в мощен, смазващ хор.

Книгите на Алексиевич пораждат неспирни полемики. Тук няма да ни интересуват консервативните атаки, че тя демистифицира подвига на Съветската армия и пр. Интересни са литературоведските апории. Алексиевич е авторката, за която това писане е във висша степен запазена марка, тя е, така да се каже авторът-жанр, тя е другото име на книгата анкета (тук не бързам с думата роман). И тъкмо поради това веднага изниква въпросът доколко тя изобщо е автор. За мен този въпрос е сгрешен. По-скоро трябва да се питаме как тя предефинира авторовата функция (в стила на Мишел Фуко и неговия текст „Що е автор“, който разглежда авторството като исторична „функция на дискурса“). Алексиевич демонстрира, че авторът, първо, е ухо, гениален слушател. Защото без нея тези гласове не биха излезли от нищото, не биха стигнали до страницата, този човешки опит би останал потиснат и неосветен. В предговора си към „Войната не е с лице на жена“ тя отбелязва, че ѝ се случва да срещне невероятни разказвачки, но заедно с това, че много жени мълчат, изобщо не говорят за военно-

временното си оцеляване. Свидетелката в тях е някакво друго, изтласкано аз, което Алексиевич успява да извади на светло с много търпение и пиене на чай в чужди кухни (Алексиевич/Aleksievich 2016a: 16–17).

Второ, авторът в нейния случай е гениален редактор: „Разказвайки, хората творят, пишат своя живот, случва се и да го „дописват“ или „пренаписват“. Тук трябва да си нащрек. На стража“ (Алексиевич/Aleksievich 2016a: 17). Освен да си отворено ухо за чуждия глас, трябва да си способен и да зачеркваш, да оставиш само автентичното, което е силно затлачено от „общата шифровка на времето“, както тя го формулира, от „митовете и вторичното знание“, особено силни при по-образованите хора. Понякога от четири-пет касети магнетофонен запис остава едно изречение, заключава тя. А после идва и подреждането на пъзела от стотици свидетелства. Така във фигурата на Алексиевич имаме един отстранен задкадров автор и заедно с това метаавтор. Тя е нещо като разпитващ историк антрополог, режисьор и монтажист на текста, и дори диригент. Тогава това, което се получава, документ ли е, или е вече художествена реалност, или нещо много повече?

В предговора към една от книгите ѝ Алес Адамович, когото Светлана Алексиевич посочва като свой предходник, също търси определение на този и стар, и нов хибриден жанр: „Многогласово самоизследване на живота?... Епическа хорова проза? А може би дори роман-оратория? Или – многогласов роман? Документално самоизследване? Устна история? Магнетофонна литература?...“ (Монова/Monova 2016: 18).

Впрочем да отбележим в скоба, че възходът на oral history е пряко свързан и с развитието на технологиите. Именно появата на магнетофона, на портативни звукозаписни устройства и носители, позволява събирането и запечатването на гласове. От друга страна, има едно удивително свидетелство на Примо Леви как години след излизането си от Аушвиц той установява, че продължава да помни конкретни думи, фрази на езици, които не знае. Когато му ги превеждат, установява, че имат

смисъл. Сякаш мозъкът му е бил настроен „да записва“, за да може после да свидетелства (Agamben 1999: 26–27).

Що се отнася до проекта на Алексиевич, той трябва да се мисли не само книга по книга, но и в цялост, защото демонстрира как личното историческо свидетелстване винаги се явява на ръба на времената. Проговарянето за историческа травма и катаклизъм обикновено иска време, случва се, когато преживяното се е отложило в история. И Алексиевич успява с всяка своя следваща книга да застане на нов ръб, да успее да запише оцелелите, преживелите, преди да бъдат изгубени – защото са на път да си отидат от този свят или свидетелствата им да бъдат потиснати от нови разломи и катаклизми...

Още при Алексиевич романът-анкета има ясното самосъзнание, че се занимава с бъдещето толкова, колкото и с миналото. Книгата ѝ за Чернобил има подзаглавие „Хроника на бъдещето“. В предисловието към нея, коментирайки „зоната“ след аварията – „вещите без човека, пейзажите без човека“ – Алексиевич заявява: „Понякога ми се струваше, че записвам бъдещето...“ (Алексиевич/Aleksievich 2017: 44). Така документ и антиутопична фантастика започват да се припокриват.

Другият голям пример за роман-анкета е „Дивите детективи“ (1998) на Роберто Боланьо, неговият литературен пробив, който вади автора си от години живот в скиталчество и литературна безизвестност и го прави звезда – първо в испаноезичния свят, а след излизането на английски в САЩ през 2008 г. се стига и до глобална „боланьомания“. Уви, книгата още не е публикувана на български (очаква се в превод на Нева Мичева; тук ползвам англоезичното издание – Bolaño 2007). Писала съм за този роман и по-рано[2], сега накратко ще очертая залога му именно от гледна точка на анкетната

[2] Вж. Курташева, Б. Роберто Боланьо и краят на магическия реализъм. И още: Защо Боланьо ни принадлежи. – В: Курташева, Б. *По ръба на сравнението. Яворов и „Ролинг Стоунс“ и други не/възможни интертекстове*. Пловдив: Жанет 45, 2018.

форма. Романът се състои от три части: започва и завършва с дневникови записки – „Мексиканци, изгубени в Мексико“ (1975) и „Пустинята Сонора“ (1976), които начално-финално обрамчват масивната централна част „Дивите детективи“ (1976–1996), която именно е анкета с около 40 респонденти. Кой точно е анкетьорът, остава неясно, макар да предполагаме, че това е авторът на дневниковите записки, който в средата на 70-те е 17-годишен начинаещ поет. За какво е анкетата? За двама пропаднали начинаещи поети – Артуро Белано и Улисис Лима (прозрачни алтер его на Боланьо и приятеля му Марио Сантяго), които кръстосват улиците, кръчмите и студентските квартири на Мексико Сити от края на 60-те и началото на 70-те, опитват да основат поетическо движение „Висцерален реализъм“ и съответно списание, финансирано от улична продажба на марихуана, правят малък литературен атентат срещу Октавио Пас, хулиганстват на поетически семинар в университета и т.н., а след това, след сблъсък с въоръжени сводници, са принудени да изчезнат и се запиляват из Европа. Неназованият анкетьор се среща с техни бивши приятели и познати и се опитва да установи какво се е случило с двамата. Така романът всъщност портретира контракултурата в Мексико и в Европа от края на 60-те и началото на 70-те, при това нейния низов, уличен вариант. Големите събития (студентските бунтове и окупирането на университета от мексиканската армия през 1968-а), големите личности (Октавио Пас) не са център, а фон. Заедно с това Боланьо косвено трасира мрачния възход на наркокартелите, които все повече ще доминират мексиканската действителност. Анкетата обаче основно е фокусирана върху живота на ръба на провала, в периферията на литературата, без обещание за слава и успех. Оцелелите, които разказват, са именно оцелели през и във баналността на всекидневието, което най-често убива и поезията заедно с младостта.

Респондентите на Боланьо често имат прототипи, но свидетелствата им са авторски текст, тук няма елемент на „магнетофонна литература“. А доколкото фокусът на анкетите са

двамата изчезнали поети, в основата на чиито образи са самият Боланьо и неговият най-близък приятел, то цялата история може да се види и като опосредствана автобиография. Бихме могли да кажем, че това е автофикция, маскирана като роман-анкета. Но има още една особеност. Боланьо прави нещо по-сложно – анкетата всъщност е удвоена – „Дивите детективи" е анкета в анкетата. Защото в хода на разпитването за изчезналите Белано и Лима става ясно, че те самите са били анкетьори (диви детективи), обикаляли Мексико Сити в търсене на забравена поетеса от 20-те, която привиждат като изчезналата литературна майка на висцералния реализъм.

Така формата на анкетата е повдигната на степен, превърната е в метаанкета. По този начин именно у Боланьо ставаме свидетели на превръщането на oral history в похват, в документалистка машина за фикция. Тя въздейства с изключителна сила именно заради своята „висцералност", ще рече телесност, при това подкожна, вътрешна, абдоминална. Това е изключително характерна особеност на устните свидетелски истории за преживяно. В този смисъл „висцералния реализъм" – изобретеното несбъднато течение в романа – е не само втора ръка сюрреализъм, запокитващ тъкмо онова „сюр", но и надтекстова вярност към духа на устния свидетелски разказ. Още повече, че авторът по произход е чилиец, т.е. идва от култура с огромна национална травма от втората половина на XX в. Диктатурите и тяхната миграция във времето и пространството са сред големите теми на Боланьо.

От тук насетне, включително и заради световния успех, усилен от преждевременната смърт на Роберто Боланьо през 2003 г., романът-анкета се превръща в жанрова матрица, която може да проработва в различни контексти, включително в антиутопична фантастика.

През 2007 г. американският писател Макс Брукс издава роман с недвусмисленото заглавие "World War Z. An Oral History of the Zombie War", преведен на български като „Z-та световна

война. Разкази на очевидци за Войната със зомбитата“ (Брукс/ Brooks 2012). Едва ли някой сериозен литературовед ще се ентусиазира, като чуе думата „зомби“. Но различното в книгата на Брукс е тоталният ефект на реалността, породен от формата, от проговарящите гласове на оцелели... В анонса на книгата също се залага тъкмо на това: „Z-та световна война“ възкресява най-добрите традиции на американската журналистика...“. Анкетьорът е конкретна, правдоподобна фигура на емисар от частично съхранени структури на ООН във време на пълен разпад на социалната тъкан (вътредържавна и междудържавна). Той е упълномощен да пътува из опустошения свят и да записва свидетелствата на малкото оцелели – свидетелства за избухването на епидемия, която превръща хората в живи мъртъвци, за войната с тях и възможните стратегии на оцеляване. Именно благодарение на анкетната форма книгата поражда усещане не за фантастика, а за възможно близко бъдеще. От фантастика преминава в зоната на т.нар. speculative fiction, т.е. близка прогностика, визия за утре. Това се засилва във времето на Ковид пандемията, защото у Брукс зомби апокалипсисът започва като невинна епидемия, при това не къде да е, а в Китай (първият анкетиран респондент е китайски лекар). Романът бързо се превръща в бестселър и става основа на сериал с Брад Пит в главната роля. За съжаление, сериалът почти напълно игнорира анкетната рамка. Това отрязва съществен пласт от текста и запраща киноверсията му към далеч по-стандартни зомби екшъни.

През 2018 г. излиза романът на датската писателка Олга Равн „Служителите. Роман за едно работно място от XXII век“ (The Employees. A Workplace Novel of the 22nd Century – британското издание, което ползвам, е от 2020 г.)[3]. Краткото описание започва с думите: „Екипажът на космическия кораб Шест хиляди се състои от онези, които са били родени, и онези, които са били направени, от онези, които ще умрат, и оне-

[3] Срещата си с тази книга дължа на датската писателка Джо Херман (Jo Hermann), за което ѝ благодаря.

зи, които няма“. На кораба попадат странни обекти от една попътна планета. И се оказва, че те пораждат различни състояния на привързаност, на тъга и носталгия у всички членове на екипажа, пораждат чувства, често неопределими и неудържими. Възникват и по-екстремни действия. Налага се специална комисия да разследва ставащото. Романът е изграден от кратки номерирани монологични свидетелства, в които понятията ни за одушевеност и неодушевеност, нашите, на читателя, са поставени под въпрос. Най-краткият цитатен анонс на романа е от свидетелство 022: „Това човешки проблем ли е? Ако да, нека не ми го отнемат“ (Ravn 2020: 26). Свидетелствата са в стила на кратка, елиптична, почти лирическа проза. Тук залогът е какво се случва на ръба на човешкото и парачовешкото: за правото на човешкост на онези, които не са родени, а са „направени“; но и докъде може да стигне човешкостта в тъмната си половина; правото да имаш спомени, чувства, вътрешен живот, често обратнопропорционални на „продуктивността“; възможността човешката личност да бъде съхранена и „релоудната“; правото изобщо да си личност, независимо на какъв „носител“... Книгата завършва с административно решение за „биотерминация“, т.е. за унищожение на екипажа – и на човешкия, и на парачовешкия. Накрая по коридорите на кораба остават купчини трупове – историческите алюзии са неизбежни. Последните свидетели са няколко хуманоиди, някои от които скърбят, други – не точно... Под въпрос е и съдбата на самите свидетелски записи. Препоръката е да се запазят с административна и образователна цел, но доколкото те самите оказват емоционално въздействие, кой знае... Тоест веригата на екстерминацията се задейства като перпетуум мобиле, за да заличи и свидетелите и техните свидетелства...

Книгата на Олга Равн е забелязана, преведена е на английски и британското ѝ издание влиза в краткия списък на номинациите за международния „Букър” през 2020 г. Любопитно е, че в основата на романа са поредица от текстове на авторката върху арт обекти на съвременна датска скулпторка.

Какви изводи следва да направим от тази странна трансжанрова и смислова дъга, описана от това, което си позволих да нарека роман-анкета? Става дума за наднационални текстове с глобални послания. Наградите, особено Нобеловата, дават легитимация и признание на тази хибридна новопоявила се форма. Романът е всеяден жанр, не за първи път инкорпорира други текстуални форми, включително документалистки. В случая с устните свидетелски истории забележителното е, че те извеждат в екстремум романовата полифония и множествеността на романовия свят, характерни за модерния роман. Това като че ли има връзка едновременно с глобализацията и виртуализацията на света и човешкия опит. Върху постсвидетелската ситуация, в която навлизаме (спрямо Втората световна война и Холокоста), се наслагва едно мощно медиализиране на субекта (социалните мрежи превръщат всекиго в медия) и виртуализиране (което Ковид пандемията рязко ускори). Автентиката и истинността стават все по-проблематични. Неслучайна е и появата на хибридни жанрове между фикция и документ в киното, като docufiction и mockumentary. Възходът на фикционализирането на устните свидетелски истории изглежда подчинен на сходна логика. Опитът, реалността стават все по-непознаваеми, разпарчетосани, несводими. Заедно с това имаме отчаяна нужда да удържим изплъзващото се човешко, да съхраним автентичния глас; имаме нужда от много гласове и гледни точки, за да сглобим света. В ситуацията на масово споделяне (шерване) всъщност споделимостта, взаимната чуваемост закърнява и фикцията става последно нейно убежище.

Начален вариант на текста е представен на конференцията „Литературни форми на границата между документално и художествено“ (СУ „Св. Климент Охридски“, организатори: доц. д-р Ноеми Стоичкова, д-р Мария Русева, 17–18.11.2021.)

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Алексиевич 2016а: Алексиевич, С. *Войната не е с лице на жена. Последните свидетели.* София: Paradox. (Aleksievich, S. *Voynata ne e s litse na zhena. Poslednite svideteli.* Sofia: Paradox.)

Алексиевич 2016б: Алексиевич, С. *Време секънд хенд.* София: Paradox. (Aleksievich, S. *Vreme sekand hend*. Sofia: Paradox.)

Алексиевич 2017: Алексиевич, С. *Чернобилска молитва*. София: Paradox. (Aleksievich, S. *Chernobilska molitva.* Sofia: Paradox.)

Брукс 2012: Брукс, М. *Z-та световна война. Разкази на очевидци за Войната със зомбитата.* София: ИК „Изток-Запад“. (Bruks, M. Z-*ta svetovna voyna. Razkazi na ochevidtsi za Voynata sas zombitata.* Sofia: IK „Iztok-Zapad“.)

Монова 2016: Монова, Т. Романът на болката – „суперлитературата“ на XX век. – В: Алексиевич, С. *Време секънд хенд.* София: Paradox, 5–24. (Monova, T. Romanat na bolkata – „superliteraturata“ na XX vek. – V: Aleksievich, S. *Vreme sekand hend*. Sofia: Paradox, 5–24.)

Agamben 1999: Agamben, G. *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. New York: Zone Books.

Bolaño 2007: Bolaño, R. *The Savage Detectives.* Great Britain: Picador.

Ravn 2020: Ravn, O. *The Employees. A workplace novel of the 22nd century.* London: Lolli Editions.

Романът „Аномалията“ на Ерве льо Телие – световен и постмодерен

Hervé Le Tellier's Novel *The Anomaly* – World and Postmodern

Иван Иванов
СУ „Св. Климент Охридски“

Ivan Ivanov
Sofia University "St. Kliment Ohridski"

Herve Le Telly's novel *The Anomaly* bringstoge the rmany characters of different ages, with different sexual, religious, social and professional identities on an Air France flight from Paris to New York in March 2021 to confront them with the anomaly and the absurd. Experienced through the prism of the personal confrontation of the characters with the uncertainty and threat of ananti-utopian world that does not guarantee security in events, meanings and facts, but provokes, surprises and frightens with the paradoxical doubling of two radically different fields at different times, but striking identical. The novel, which won the French Goncourt Prize, aroused the interest of readers and critics and wastranslated into many languages to "circulate" in the world, becoming a convincing proof of the life of the postmodern novel in the 21st century.

Keywords: world, postmodern, novel, critique, dystopia, prize

През третото хилядолетие след получилите Нобел за литература писатели Жан-Мари Гюстав льо Клезио (2008) и Патрик Модиано (2014), които са превеждани на много езици и безусловно представят литературата през XXI в. като световна, много от лауреатите на най-престижната Френска литературна награда „Гонкур“, която се връчва еднократно на всички, пишещи на френски език, независимо от националната им принадлежност, също се разпространяват в света в оригинал, но и преведени на различни езици се превръщат в световни. Безспорно, един от най-продаваните френски автори е Мишел Уелбек, който печели „Гонкур“ с *„Карта и територия“* (2010). Той продължава да събужда интереса на интернационална публика с всеки свой нов роман, през „Подчинение“ (2015), който Амелия Личева определя за „Една от най-спорните, но и най-важните антиутопии от последните години“ (Личева/Licheva 2019: 166), до „Серотонин“, който отново скандализира и получава доста упреци и критически бележки, но и одобрителни заключения, че „Както почти всеки роман на Уелбек и „Серотонин“ трябва да бъде щампован на гърба си с мъничък череп и кръстосани кости, както сте виждали на бутилки с отрова, за да предпази набожните, доверчивите и чистите сърца. Неговата фикция засяга теми като проституция, сексизъм, педофилия, порнография, расизъм, изтезания и секс туризъм, сякаш са консерви с диетична сода. Обръща ги, за да ги наблюдава хладно, неутрално и често комично от всички страни. Той провокира силни реакции“ (Garner 2019)[1]. Трябва да подчертая, че повечето носители на наградата „Гонкур“ през XXI в. стават изключително популярни с поставените актуални теми, проблеми и конфликти в глобализирания свят. През 2014 година „Гонкур“ печели Лиди Салвер за романа „Без плач“, посветен на Испанската гражданска война, а в края на второто десетилетие вече се открояват имената на спечелилите най-престижната Френска награда за литература през последните три години от второто десетилетие на XXI в. – Никола Мати-

[1] Преводът на цитатите е мой, И. И.

йо, „А след тях и децата им“ за 2018 г., Жан-Пол Дюбоа – „Хората не обитават еднакво този свят“, през 2019 г., а през 2020 г. наградата получава Ерве льо Телие за романа си „Аномалията“.

Другата авторитетна френска награда, „Рьонодо“, която е алтернатива на „Гонкур“, е връчена на Мари-Елен Лафон, отличена за романа си “Histoiredufils” („Историята на сина“). За съжаление, и двата романа късно събуждат интереса на българската издателска индустрия и остават непреведени на български език.

Благодарение на издателство „Колибри“ поне романът „Аномалията“ вече е преведен и се разпространява от края на 2021 г. За мен той е особено важен, защото е твърде нетипичен и по характерен начин илюстрира възможностите на един роман от третото хилядолетие да бъде едновременно световен, но и постмодерен. Той е интересен, провокативен, изобретателен пъзел, разпъващ повествователни мрежи между реалното и фантастичното, дистопичното, експеримента и ерудицията, заложени в метафикционалното, интертекстуалното и хетероглосното. Виртуозен текст, който акумулира множество жанрове от научната фантастика, детективския роман, приключенския и трилъра, но и реалистичния роман, дистопията, мистиката и философския роман. Ерве льо Телие споделя, че е привърженик на научната фантастика и киберпънка, а също така е твърде близък до постмодерните особености в творчеството на Итало Калвино и особено до определящи практики в романа му „Ако пътник в зимна нощ“, в който се залага на фиктивното авторство, на преминаването от история в история и на активен диалог с читателя. „Аномалията“ на Льо Телие е безспорно доказателство за тържествуващата постмодерна експерименталност през третото хилядолетие, която много бързо разширява популярността му в целия свят, правейки го световен. Твърде малкият първоначален тираж от 12 000 копия рязко се увеличава и достига до 820 000 копия само на френски език в началото на 2021 година, а през пролетта издателите от Gallimard потвърждават, че тиражът е прехвърлил 1 000 000 копия, с което изданието, твърде точно се вписва в актуалните тенденции във френския роман през XXI в., които потвърждават

„циркулацията“ му в света и го правят световен. Романът „Аномалията“ се оказва на второ място по тираж и разпространение сред досегашните лауреати на „Гонкур“, като отстъпва първото място единствено на „Любовникът“ на Маргьорит Дюрас, спечелил наградата през далечната 1984 година, преведен на повече от 50 езика и екранизиран. „Аномалията“ на Ерве льо Телие получава множество положителни оценки и заключения, че всеки следващ негов роман е твърде различен от всички предходни и в този смисъл се различава дори от излезлия през 2017 г. “Toutes les familles heureuses” („Всички щастливи семейства“). В Le Mond се появяват рецензии, които потвърждават разликата от тридесетгодишните традиции в творчеството на автора, който с „Аномалията“ се утвърждава като световен романист, защото творбата му твърде бързо е преведена на много езици и се разпространява от САЩ и Канада до Нигерия, Индия и Европа. През пролетта на 2021 г. в Международния колеж на литературните преводачи в Арл се организира Кръгла маса за романа, на която, заедно с автора, участват девет от неговите преводачи на английски, немски, испански, италиански, хърватски, унгарски, португалски, словенски и датски език, уъркшопът е записан и излъчен по *YouTube TV ATLAS.* Пред преводача на английски език Адриана Хънтър, Льо Телие споделя, че още преди да получи „Гонкур“, тиражът на романа на френски език се увеличава значително, което провокира превода му на различни езици, а след получената награда той не само намира широко разпространение в света, но едновременно с това събужда и интереса към по-ранните му творби. Типично за повечето световни романисти Льо Телие взема активно участие в дискусията за превода, който за него е ново писане на вече написан роман, което откроява твърде тясната връзка между писател и преводач. Авторът подчертава важността на превода и споделя: „Мога да коригирам немски или английски преводи. За повечето други езици очевидно не мога. Но понякога, въпреки че изобщо не говоря езика, имам много добри отношения с преводача. Както например с моя гръцки преводач, който ми посочва изключително коректни неща по книги-

те ми и ме кара да размишлявам върху работата си. Дори се чудя дали да не изпратя ръкописите си на моя гръцки преводач, преди да ги публикувам на френски“ (Tellier & Hunter 2021).

В романа „Аномалията“ Ерве льо Телие събира на полет на „Ер Франс“ от Париж до Ню Йорк през март 2021 г. множество персонажи на различна възраст, с различна полова, расова, религиозна, социална, професионална идентичност, за да ги изправи пред предизвикателствата на случайността, на аномалното и абсурдното, които се изживяват през призмата на личния сблъсък на персонажите с несигурността и заплахите в един дистопиен свят, който не гарантира сигурност в събития, значения и факти, а провокира, изненадва и плаши с парадоксалната удвоеност на два коренно различни полета в различно време, които се оказват изумително идентични. „През сто и шестте дни между двете приземявания сред двеста и трийсетте пътници и тринайсетте членове на екипажа една жена е родила и двама мъже са починали. Но от генетична гледна точка са едни и същи индивиди“ (Льо Телие/Lyo Telie 2021: 134). Полетът от 10 март е реплика на този от 24 юни, а разликата е единствено в атмосферата, бурята от първия полет контрастира на спокойното време от втория. Авторът залага на фрагментарно, децентрирано повествование, в което всеки от героите изживява своя независим от конкретния, катастрофичен миг живот, а съдбата им се преплита в мрежа от провокативни наративи, в които се долавят редица социални, психологически, религиозни и етнически въпроси, които отвъд игровите перспективи на текста, отключват стихията от противоречия в глобализирания свят. Авторът изгражда двойствена перспектива за света като пространство на вживяността в имагинерното, в което рефлектират предчувствията за подмяната и разпада на реалното, намиращи убедителни заключения в новите изследвания на постапокалиптичния роман, които подчертават, че „В постапокалиптичните сценарии процесът на унищожаването на света също е процес на изваждане, който позволява на авторите да представят трансформирана версия на реалността, докато отстраняват елементи от познатия свят, което развива

класическия ход на апокалиптичния режим, за да демаскира подълбока реалност“ (Bellamy 2021: 54).

Чрез богата галерия от образи Ерве льо Телие ненатрапчиво прониква в множество теми от динамичното и травматично настояще, като войната, болестите, сексуалното насилие, проблемите с околната среда. През няколко месеца се повтарят едни и същи събития, с едни и същи участници, а пътешествието се превръща в изпитание за героите, но и атрактивна провокация към строгите граници на обективната реалност, която в този роман е подменена и подменяна от паранормалното, абсурдното и необяснимото, от постоянно изместващите се перспективи за усвояване на една неустойчива и непълна реалност. Дистопийната визия за неопределено и катастрофично бъдеще постоянно диалогизира с проблемите в настоящето, което се потвърждава от някои най-нови изследвания на дистопийния роман, в които се настоява, че „Романът, традиционно начин на изследване на неопределено време, се транспонира в регистър, който замразява случайността във фиксирана картина, оставяйки читателите заседнали в ретроспективен режим на среща с настоящето“ (Rosenfeld 2021: 20). Романът на Льо Телие ревитализира многообразието от постмодерни елементи, разположени в широките регистри на релативизираните наративни инстанции, многообразието от жанрови модели и тясната връзка на писателя с героите и читателя. Романът започва като пастиш на трилъра и персонаж с двойствена идентичност, за да отведе към фантастично-алегоричното, през призмата на което се прокрадват проблемите и противоречията на глобализацията след времето на Доналд Тръмп, чийто образ дискретно е вплетен в повествованието, за да стане част от пародийните акценти в него. Авторът загърбва традиционните наративни конвенции, отдавайки се на играта с жанрови традиции, езици и дискурси, което удостоверява значението на ревитализирания постмодернизъм от третото хилядолетие и провокира уместните сравнения, които критиката прави с творчеството на Дон Дилило и Филип Дик, и анализирайки неговия експериментално лудически характер,

подчертава, че „Аномалията“ е роман, заимстващ кодове от различни жанрове. „Ерве льо Телие реално конструира своето изложение, използвайки стилистични процедури, принадлежащи към различни литературни тонове, по-специално, реалистични, сатирични, фантастични, драматични и трагически регистри.“[2]

По този начин романът потвърждава жизнеността и зрелостта на постмодернизма, но и нестабилните реалности в динамичното настояще, които са изобразени през постмодерната научна фантастика, която „е реализмът на постмодерността, защото позволява на всички нейни различни и несъизмерими реалности да видят себе си като в стъклена чаша, смътно и понякога съвсем ясно“ (Gomel 2010: 15).

„Аномалията“ може да се чете от различни позиции през призмата на различни жанрови идентичности между приключенското, популярното и развлекателното, но и метафизичното или социално ангажираното. Удивителна феерия от интригуващи събития, напрежение, обрати, хумор отдалечават от предизвестения игрови апокалипсис, кодиран в деконструираните времепространствени ориентири, за да се превърне в метафора на аномалиите в света и безсилието на човека да се противопостави на дебнещите го заплахи. Самото начало на романа започва с образа на Блейк-Джо, който е семеен мъж с деца, бизнесмен, но и опитен наемен убиец, а в удвоената си идентичност събира криминалната интрига и трилъра, експлицирайки конструирания си фиктивен характер, а едновременно с това и заличените граници на изкуствата в дигиталната и хибридна среда на третото хилядолетие. „През онази нощ Блейк измисля Блейк. По името на Уилям Блейк, когото е прочел, след като е гледал „Червения дракон“ с Антъни Хопкинс и е харесал едно негово стихотворение: „И се хвърлих в опасния свят: безпомощен, гол и пищящ/ Като изскочил от облака демон“ (Льо Телие/Lyo Telie 2021: 12).

[2] Вж. <https://onechapteraday.fr/book/herve-le-tellier-lanomalie/https://onechapteraday.fr/book/herve-le-tellier-lanomalie/, L’Anomalie d’Hervé Le Tellier, ou l’existence de l’univers remise en question>.

От тук започват и множеството литературни, кинематографски препратки, стилистични експерименти, симулации, употребата на различни дискурси, речеви фигури, вицове, песни и стихове, а езиковата игра се оказва важен инструмент за изобразяване на предизвикателствата, но и пороците и несъвършенствата на глобализирания свят. Авторът използва третолична форма, чрез която се представят различните персонажи, които в двойствената си идентичност преживяват и отреагират по различен начин на турболенцията при полета, но реално те превеждат света на парадоксалното и абсурдното дистопийно бъдеще в категориите на множеството сериозни въпроси за мястото на човека в глобализирания свят, за природните катаклизми, предизвикани от човешкото безразсъдство, за развитието на науката и високите технологии, за добрите и лошите страни на дигиталния свят, в който живеем, за държавните институции и влиянието им върху хората. В широк експериментално-игрови регистър, през дистопийната визия за непредсказуемо и плашещо бъдеще, подчинено и определяно от технологичен възход, но и от заличената чувствителност на човешкото, отвеждащи до предусетен социално-икономически, технологичен, финансов и културен срив, авторът разкрива покварата на света в настоящето, което закономерно води до заключения, че „Аномалията“ по този начин се оказва едновременно забавна, изненадваща и притеснителна в своята демонстрация на нестабилността на живота“[3].

Сред многообразието от персонажи в романа особено място заема неуспешен писател-преводач Виктор Мисел, който се бори с посредствеността си, пишейки книга, преди да сложи край на живота си. Книгата се оказва „Аномалията“, разбира се, а в характерния за романа мотив за двойничеството героят закономерно е дешифриран като двойник на себе си, но и на Льо Телие, негово алтер его, което всъщност е доказателство за постмодерната саморефлексивност, играта с авторовата идентичност, намираща широко разпространение в постмодерния роман

[3] Вж. <L’Anomalied’Hervé Le Tellier, oul’existence de l’univers remise en question (onechapteraday.fr)>.

на XX, но и на XXI в., получила интересно превъплъщение в излезлия през 2019 г. роман „Кишот“ на Салман Рушди. В импровизираното интервю с Виктор Мисел героят максимално се доближава до своя създател, повтаряйки много от вече публикуваните от Льо Телие представи за изкуството на превода. „Аз... пиша и романи, разкази. Но преводът също е творчество, така че преводачите са автори“ (Льо Телие/Lyo Telie 2021: 147).

Последните глави на романа разширяват хетероглосията в комбинацията на три писма, два имейла и песен, с които продължава търсенето на смисъл в един объркан и неподреден свят, в който „Аномалията“ е цитирана като „тази странна книга, написана от френския писател на борда. Нищо не открих освен това: Трябва да убием миналото, за да го направим отново възможно“ (Льо Телие/Lyo Telie 2021: 289). Провокираните философски размисли отвеждат към края на историята, когато фиктивният разказвач Виктор Мисел се връща в повествованието и прави равносметка за създадения от него роман и потвърждава, че „Аномалията“ започва като пастиш на Мики Спилейн, а проектното заглавие е било „Ако сто четиридесет и трима пътници в зимна нощ“, което е директна препратка към Итало Калвино. Това затвърждава саморефлексивния, експериментално игрови, постмодерен характер на романа, който остава с отворен финал, кодиран в калиграма, която трудно може да бъде разчетена и остава провокацията на Льо Телие към читателите, които трябва да дешифрират многообразието от предизвикателства или да изживеят края на романа като overgame в глобализирания свят, за да могат и сами да поставят началото на новата игра. Критиката остава пленена от комбинацията на теми, провокации, форми и наративни техники в романа и подчертава, че „Льо Телие елегантно се присмива на поколение, отчаяно търсещо теории (и протоколи), които да спазва, и неспособно да подкрепя личната свобода. Със своята виртуозна ерудиция и препратки към художествената литература и историята той ги отхвърля всички с възхитителна игривост. Може би, подобно на един от героите му, който пише, че любовта ни спасява от постоянното търсене на смисъл в жи-

вота, Льо Телие е повече романтик, отколкото би признал. И ако се съгласим с Пруст, че произведение на изкуството, в което има теории, е като предмет, който все още носи етикет с цена, тогава със сигурност „Аномалията“ е безценна“ (Altes 2020).

Безспорно е, че въздействената сила на тази необемна, но събуждаща неистов интерес и разнообразни критерии за четене книга е, че тя се оказва енциклопедия на настоящето, разгледано в многообразието на динамично променящ се и винаги различен свят, който провокира и плаши с травматизма на неясното бъдеще, с похотта на оргазмичната вживяност във виртуалната реалност и постоянните изпитания пред читателя, принуден да разчита кодовете за достъп в една абсурдна и плашеща, дистопийна реалност на бъдещето.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Личева 2019: Личева, А. *Световен ли е Нобел*. София: Колибри. (Licheva, A. *Svetoven li e Nobel*. Sofia: Kolibri.)

Льо Телие 2021: Льо Телие, Е. *Аномалията*. София: Колибри. (Lyo Telie, E. *Anomaliyata*. Sofia: Kolibri.)

Altes 2020: Altes, H. K. *Double standards. What if an event happens not once, but twice?* European literature, Book Review, December 18/25, 2020. <https://www-the--tls-co-uk.translate.goog/articles/lanomalie-herve-le-tellier-review-henriette-korthals-altes/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=bg&_x_tr_hl=en-GB&_x_tr_pto=nui,op,sc>.

Bellamy 2021: Bellamy, B. R. *Remainders of the American Century. Post-Apocalyptic Novels in the Age of US Decline*. Wesleyan University Press.

Garner 2019: Garner, D. In Michel Houellebecq's 'Serotonin,' the Provocative Beat Goes On (and On)

Nov. 18, 2019, The New York Times. <https://www.nytimes.com/2019/11/18/books/review-serotonin-michel-houellebecq.html>.

Gomel 2010: Gomel, E. *Postmodern Science Fiction and Temporal Imagination*. New York: Continuum.

Rosenfeld 2021: Rosenfeld, S, A. *Character and Dystopia. The Last Men.* New York: Routledge.

Tellier & Hunter 2021: Rencontre Livre Hervé Le Tellier & Adriana Hunter, 26/07/2021. <Hervé Le Tellier & Adriana Hunter | Institut français (institutfrancais.com)>.

РЕТРОСПЕКТИВИ

Хегел за възвишеното[1]

Hegel on the Sublime

Пол де Ман

Paul de Man

In this text the prominent American theorist views Hegel's work on the sublime as a cross-section of the epistemological discourse and the rhetorical discourse. The Hegelian sublime is related to a peculiar concept of De Man, namely the Kantian materiality. It gives an original explanation of the need of a work of art or a natural phenomenon in order for the sublime to occur. Further on, De Man elaborates on Biblical examples used by Hegel in his *Lectures on Aesthetics* as examples of the sublime. What is the medium of divine creation, the defining speech or the light that makes the things visible? And moreover, if thinking is only causal sequencing, what is the rhetorical status of its language? De Man reveals the important place of aesthetics as an original place of the political discourse.

Keywords: Hegel, Paul de Man, deconstruction, materiality, epistemology, rhetoric

[1] „Хегел за възвишеното" е текст, публикуван в сборника „Изместване: Дерида и след него", ред. М. Крупник, Блумингтън: Индиана юнивърсити прес, 1983, 139–153. Докладът е изнесен на третата Месинджър лекция в Корнъл на 28 февруари 1983 г. Всички бележки са на Де Ман.

Както мястото на естетиката в канона на Хегеловите произведения и в историята на неговата рецепция остава трудно за интерпретиране, и мястото на възвишеното в по-ограничения корпус на самата „Естетика“ е също така проблематично. Фактът, че същото наблюдение – с подобаващи допълнения – се отнася и за Кант, само допринася за сложността. Следващите от това несигурности помагат да се обяснят безбройните объркания и неуправляеми конфликти, които изобилстват на сцената на съвременния теоретичен дискурс върху и около литературата. Един фрапиращ пример за подобно объркване е принципът на изключване, който се приема, че функционира между естетическата теория и епистемологичната спекулация, или следвайки симетричния модел – изключване между заниманията с естетика и заниманията с политически въпроси.

Объркването има любопитни последствия. Името на Дерида например – нека вземем пример, който е както навременен, така и добре познат – е равносилно на анатема за множество литературни академични фигури не толкова заради неговите заявени политически мнения и позиции, колкото заради това, че е достигнал до тези позиции чрез професионални философски умения и интереси; същите хора, които смятат неговото влияние за зловредно, биха могли да бъдат доста толерантни към писатели или критици по-яростно радикални в политиката, които обаче стоят далеч от техническия речник на философското познание. От друга страна, политически активисти, марксисти или други, се отнасят към Дерида с голяма доза подозрение, ако не и с отявлена враждебност, само защото канонът, върху който той работи, остава „ограничен до философските и литературните текстове“ и следователно е „ограничен по-скоро до понятията и до езика, отколкото да се занимава с обществените институции“. Реакционерите му отказват достъп до естетическото, защото е твърде много философ, а представителите на политическия активизъм му отказват достъп до политическото, защото твърде много се занимава с въпросите на естетиката. И в двата случая естетичес-

което функционира като принцип на изключването, естетическата съдна способност, или пък нейното отсъствие, изключва философа и го лишава от достъп до литературата, като същата естетическа съдна способност, или прекалено голямото ѝ наличие, го изключва от политическия свят. Тези симетрични жестове, дори да не ги одобряваме, са често срещани и лесно разбираеми. И все пак историята на идеите, пък какво остава за самата философия, разказва един доста различен сюжет.

В историята на естетическата теория след Кант естетиката далеч не е принцип на изключването и функционира като необходимо, макар и проблематично, съчленяване. У Кант съчленяването на първата „Критика“ с втората, на схемите на теоретичния разум с тези на практическия разум, трябва да се случи с помощта на естетическото – независимо дали съчленяването е успешно. Естетическата теория е критическа философия от втора степен, критика на критиките. Тя разглежда критически възможността и модалностите на политическия дискурс и политическото действие, неизбежния товар на всяка връзка дискурс и действие. Разглеждането на естетическото у Кант със сигурност не е изчерпателно, но едно нещо е ясно: то е епистемологическо в цялост, както и политическо в цялост. Това, че неколцина историци на идеите, американски, както и европейски, са можели да твърдят обратното и да утвърждават, че естетическото при Кант е „свободно от познавателни и етически последствия“, си е техен проблем, а не на Кант.

Хегел е дори още по-експлицитен по същия въпрос. Връзката между политиката, изкуството и философията, прокарана чрез философията на изкуството или естетиката, е вградена в неговата система не в нерефлектирания смисъл, че естетиката се занимава с политическото като своя материя, а в по-далеч стигащия смисъл, че тук отново траекторията от политическа към интелектуална реалност, така наречения в Хегеловата терминология преход между обективен и абсолютен дух, минава по необходимост през изкуството и през естетиката като критическа рефлексия върху изкуството. В тази ключова пресеч-

на точка между най-напредналия стадий на политическото мислене и философското мислене, Хегел разполага изкуството, в своя опит да схване държавата като исторически акт в „Енциклопедия на философските науки“. Как би трябвало да се разбира това, със сигурност не е прост въпрос – нито сам по себе си, нито в историята на рецепцията на Хегел, така както е достигнала до нас, или както Хегел се чете днес; въпросът зависи от Хегеловата собствена интерпретация на естетическото в късните лекции по „Естетика“. Но едно нещо може да бъде потвърдено от самото начало: по силата на структурата на Хегеловата система разглеждането на естетиката има смисъл само в контекста на по-обширния въпрос за връзката между реда на политическото и реда на философията. Това би означавало, че доколкото у Хегел естетическото принадлежи към по-напреднал, но близък до нас стадий на спекулативното мислене, отколкото политическата рефлексия, истински продуктивното политическо мислене е достъпно само през критическата естетическа теория. Последното нещо, което това изречение би могло да означава, е, в Хегелиански или в каквито и да било други термини, че политическата мъдрост принадлежи на онова, което обикновено наричаме естетизъм. То означава, че, в духа на нашия първоначален пример, някой като Дерида е политически ефективен, заради, а не въпреки своята концентрираност върху литературните текстове. Това би могло да е резултат на историческия факт, че някои от най-проникновените представители на политическото мислене и политическото действие идват от редиците на „естетическите“ мислители. Самият Маркс, чиято „Немска идеология“ е модел за критическа процедура наред с третата „Критика“ на Кант, е един от тези случаи – както са също по-близките до нашето време писания на Валтер Бенямин, Лукач, Алтюсер и Адорно. Но работата на онези, които тогава са били наричани „естетически мислители“, слабо наподобява онова, което литературната история от деветнайсети и двайсети век разпознава като естетизъм, защото работата на въпросните мислители

изключва например каквото и да било оценностяване на естетическите категории за сметка на интелектуалната строгост или политическото действие, или изключва каквито и да било твърдения за автономността на естетическия опит като самоизолираща се, саморефлексивна тоталност.

Тези предварителни бележки водят към задачата за интерпретиране на Хегеловите „Лекции по естетика“. Независимо от изобилния философски и критически талант, който е бил мобилизиран за тази цел, задачата се е оказала доста трудна. Въпреки всички опити, не е било възможно да се постигне консистентно четене, особено когато, в случаи като тези на Хайдегер и Адорно, четенето на „Естетиката“ е трябвало да стане част от общо критическо четене на самия Хегел чрез ключови понятия като *Aufhebung* или самата диалектика. Защото „Естетиката“ на пръв поглед изглежда като най-опростенческото и ортодоксално от късните писания, създадено в момент, когато авторитетното изложение на системата сякаш е достигнало стадия на смъртоносна механична дидактичност. Човек или трябва да редуцира „Естетиката“, както Хайдегер прави, до афористичната мъдрост на нейните най-енигматични изказвания – края на изкуството, сетивното явяване на идеята – и да ги третира като един ням сфинкс, който приключва всеки разговор, или, както Адорно и някои от неговите последователи, да я [„Естетиката“] приеме като Ахилесова пета на цялата система в специфичния смисъл, в който „Естетиката“ би била място на разкриване на неадекватността на Хегеловата теория за езика. Разпръсването на имплицитната концепция за езика, която така и не е формулирана, върху целостта на събраните съчинения тежи на начинанието и привилегирова пасажи и текстове, в които такава теория, доближавайки се до своето изказване, най-сетне би разкрила недостатъците си. Петер Сонди, литературен историк, който самият е близък до Адорно, разпознава това място в „Естетиката“ в лицето на Хегеловото обсъждане на алегорията и метафората:

> [Хегеловата] често омаловажителна характеристика на тези поетически ресурси [алегорията и метафората] ни позволява да видим защо те се разполагат почти изцяло отвъд разбирането. Като се питаме за причините, ние можем да забележим и ограничеността на Хегеловата естетика. [...] Виновна [за неговия провал] е Хегеловата неадекватна концепция за природата на езика.[2]

Важността на „Естетиката“ като възможен вход към критиката на диалектиката е ясно разкрита в този въпрос. Защото, ако неадекватността на „Естетиката“ се дължи на една неадекватна теория на езика, то това ще замърси и логиката, феноменологията на познанието и в крайна сметка – всички същностни твърдения на системата. Насочването на вниманието към истински определящите въпроси и дори към определящите пасажи при интерпретирането на „Естетиката“, това е заслугата на този подход.

Едно четене, чувствително към лингвистичната терминология и към проблемите на езика, може да се надява да измести взетите наготово идеи, били те прорицателски или догматични, чрез които интерпретацията на „Естетиката“ е доведена до задънена улица. То дава възможност и за продължението на текстовия корпус от „Естетиката“ към разглеждане на езика, което става в други произведения на Хегел, в „Енциклопедията“, в „Науката логика“ или „Феноменология на духа“. То дава възможност за свързване между теорията на езика, на субекта и на сетивната перцепция. Най-сетне, то би трябвало да изясни връзката на изкуството и на литературата с едно измерение на миналост, което е необходим компонент на всеки дискурс, занимаващ се с история. Ако изкуството, сетивната или (по-добре) феноменалната манифестация на идеята, за нас принадлежи на миналото, както твърди „Естетиката“, тогава тази миналост трябва да е функция на неговата феноменалност, на

[2] Szondi, P. *Poetik und Geschichtsphilosophie* I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, 390, 396; мой превод – Де Ман.

неговия модус на явяване. Тогава къде и как в системата на Хегеловите писания се явява идеята и защо този специфично естетически момент принадлежи по необходимост на миналото?

„Естетиката“ изглежда предоставя само банални и емпирични отговори на тези въпроси. Скоро след появата на Винкелман и Шилер тя историзира проблема в идеологически натоварената генеалогия на извеждане на модерното от класичното, елинското минало, като по този начин създава илюзията за изместена конкретност – илюзия, отговорна до голяма степен за некачествената историография от началото на деветнайсети век до наши дни. Тези исторически заблуди възникват едновременно с понятието за езика, в което важното разделение между символни и семиотични аспекти на езика деградира. Тъй като това се случва най-отчетливо в „Естетиката“, човек вижда нуждата от отклонение извън това произведение към други текстове на Хегел, където обсъждането на същия въпрос е по-малко замъглено от романтическата идеология.

Това позволява по-прецизен отговор на въпроса за явяването на идеята. Най-ясно в „Енциклопедията“, но също и в „Логиката“, идеята осъществява своето явяване на менталната сцена на човешкия интелект тъкмо в момента, когато нашето съзнание за света, което способности като перцепцията или въображението са интериоризирали чрез спомена (*Erinnerung*), вече не се преживява, а остава достъпно само за паметта (*Gedächtnis*). В този момент и в никой друг, може да се каже за идеята, че оставя материална следа в света, която е достъпна за сетивата. Можем да схващаме най-убегливото и да си въобразяваме най-необузданото, без да възниква каквато и да било промяна на повърхността на света, но от момента, който запаметяваме, не можем да минем без такава следа, пък ако ще и да е възел на нашата кърпичка, списък за покупки, таблица за умножение, песен от Псалма или просто напев, или каквато и да било паметна бележка. Веднъж да се случи този *запис*, и метафората за вътрешност-външност на опита може да бъде забравена, което е необходимо (ако не и достатъчно) условие,

за да започне мисленето (*Denken*). Естетическият момент при Хегел се случва като съзнателно забравяне на съзнанието чрез една материално актуализирана система на нотация или вписване.

Това заключение е извлечено от секцията на „Енциклопедията“, озаглавена „Психология“, която идва след онази, озаглавена „Съзнание“. Нищо, което да наподобява дори далечно на казаното, изглежда не е заявено в публичните тези или аргументи на „Естетиката“. Освен ако не предположим, че по-късният Хегел, Хегел като професор, е бил толкова зает да мисли, че е забравил своя предишен по-спекулативен Аз – предположение, което ласкае източника на нашата духовитост повече, отколкото той заслужава, – подобни непоследователности у систематичен философ не са особено вероятни; тези философи са склонни да запаметяват своите собствени писания доста цялостно. Много по-вероятно е предположението, че подобни или еквивалентни твърдения всъщност се срещат в „Естетиката“, но че поради различни причини пасажите, в които те се намират, са били пропуснати, неразбрани или цензурирани. Ако Хегеловата теория за запаметяването има някакъв принос въобще, тягата на нейната мощ би трябвало да се усеща в „Естетиката“, пък ако ще и да бъде по косвен или прикрит начин. Глава 2. от дела за символичното изкуство, озаглавена „Die Symbolik der Erhabenheit“ („Символиката на възвишеността“), глава, която идва непосредствено преди главата за сравняващата художествена форма[3], изтъкната от Петер Сонди като провал на Хегеловата естетическа чувствителност, е едно от местата, където въпросната теория се появява.

Първият намек, който получаваме за това, е в Хегеловата доста небрежна интерпретация на Кант още рано в главата. Казва ни се, че разглеждането на възвишеното у Кант е многословно, но все пак интересно – и приложените причини за този интерес са всичките основателни. Като поставил толкова

[3] „Секцията“ – Де Ман. – Б. пр.

силен акцент върху партикулярността на афектите, в които той с право е разположил възвишеното, Кант го е тривиализирал. Спорен е въпросът доколко Хегел отдава полагащото се значение на Кантовото понятие за афект (*Gemüt*), но човек може да си обясни тази нетърпеливост към интереса на Кант към афекта и настроението. Защото, ако естетическото при Хегел е наистина в един или друг смисъл подобно на запаметяването, то би имало твърде малко общо с партикуларните емоции и каквато и да било съзнателна сантиментализация би събуждала подозрения от самото начало.

Повече яснота, макар и все още чисто формална, се внася от мястото, което Хегел придава на възвишеното в дидактичния континуум на различните художествени форми. „Ние намираме този вид възвишеност в нейното първо първоначално определение предимно в еврейския възглед и в неговата свещена поезия“ (Хегел, „Естетика“, Т1, 495). Асоциирането на възвишеното с поезията на Стария завет е общо място, особено в Германия след Хердер, но причините на Хегел са интересни. Еврейската поезия е възвишена, защото е иконоборска; тя отрича изкуството като пластична или архитектурна репрезентация, независимо дали става дума за храм, или за статуя. „Защото тук, където е невъзможно да се нахвърли поне донейде задоволително образът на бога, не може да възникне изобразително изкуство, а може да възникне само поезията на представата, която се изявява чрез *думата*“ (Хегел, „Естетика“, Т1, 495–496; курсив на Де Ман)[4]. В своята експлицитна отделеност от всичко, което би могло да бъде схванато или въобразено, думата настина се явява като онова вписване, което според *Енциклопедията* е първата и единствена манифестация на идеята. Паметниците и статуите, направени от камък и ме-

[4] „Since it is impossible to conceive of an image of the divine that would in any degree be adequate, there is no place for the plastic arts in the sublime sacred art of the Jews. Only the poetry of a representation that manifests itself by means of the *word* will be acceptable.“ – Преводът на Хегел, направен от Де Ман. Вместо „да се нахвърли образът“, Де Ман превежда „да се схване образът“.

тал, са само предестетически. Те са сетивни явявания, добре, но не са или все още не са явявания на идеята. Идеята се явява само като написано вписване. Само написаната дума може да бъде възвишена, тъкмо защото написаната дума не е нито репрезентация, както е схващането, нито е въображаема, както е фантазмът.

Секцията потвърждава това формално твърдение и развива някои от неговите импликации и следствия. В процеса на това разгръщане скоро става ясно, че възвишеното у Хегел се различава значително от пост-Лонгиновото възвишено на тези от неговите предшественици, нека вземем сугестивното изброяване от много полезната глава върху възвишеното от книгата на Мейер Абрамс „Огледалото и лампата“, такива като Джон Денис, епископ Лоут и Хердер[5], традиция, която е преживяла американската интерпретация на романтизма при Уимзът, Абрамс, Блум, Хартман и Уайскъл; тя най-сетне беше иронизирана, макар и не непременно пропъдена, в забележителното есе на Нийл Херц „Лекция върху Лонгин“[6] – традиция, която остава удобно скрита от хода на събитията, като от всички места избра да се появи в Париж, където никой не можа да оцени залога на този задушевен семеен роман. Най-набиващата се на очи, макар и не най-решаващата от тези разлики се основава върху изчезването на познатата опозиция между поезия и проза, или между възвишено и красиво. Възвишеното за Хегел *е* абсолютно красивото. И все пак нищо не звучи по-малко възвишено, поне в нашата настояща употреба на термина, от възвишеното у Хегел. Това, че то бележи открито скъсване с лингвистичния модел на символа, който е проникнал във всички части на „Естетиката“, е очевидно от началото; още в уводната

[5] Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp.* New York: Oxford University Press, 1953, 72–78.

[6] Hertz, N. Lecture de Longin. // *Poetique*, 1973, No. 15, 292–306. Английски превод на есето на Херц е публикуван в броя от март, 1983 г. на *Critical Inquiry.* [Публикуван е отново в Hertz, N. *The End of the Line.* New York: Columbia University Press, 1985.]

част върху Кант е казано, че във възвишеното „същински символичният характер“ на художественото произведение изчезва (Хегел, „Естетика“, Т1, 483). Онова, което се включва тук, все пак ще стане ясно, като допуснем да се разгърне вътрешната логика на пасажа.

Моментът, който Хегел нарича възвишен, е момент на радикално и окончателно разделение между реда на дискурса и реда на свещеното. Необходимостта да бъде изолиран такъв момент, е наложена на философа от понятието за езика като символ, към което твърдо се придържа „Естетиката“ – без него тема като естетическото наистина не би могла да съществува. Феноменалността на езиковия знак, чрез един безкраен репертоар от похвати и неочаквани поврати, може да бъде успоредена с феноменалността на означаемото, към което е насочена – да бъде успоредена като знание (значение) или сетивен опит. Феноменализацията на знака е онова, което конституира означаването, независимо от това дали тя се случва по конвенция, или природно. Терминът феноменалност тук имплицира ни повече, ни по-малко отколкото това, че процесът на означаване, като такъв и самостоятелно, може да бъде познат, точно както и законите на природата и законите на конвенцията са достъпни за определен тип познание.

Принудата да изоставим това твърдение у Хегел възниква поради класическия, а в този случай и кантиански критически процес да правим разграничение между модусите на познание и да отделяме познанието на природния свят от познанието за това как се придобива познание, поради отделянето на математиката от епистемологията. В историята на изкуството то отговаря на момента, когато безкрайната дифузия и разпръскване на онова, което Хегел нарича „единична субстанция“ (*die eine Substanz*), която стои отвъд антиномията между светлината и безформеността, се сингуларизира в посочването на тази абсолютна всеобщност като свещеното или като Бог. То е именно преходът от пантеистично към монотеистично изкуство, преходът от индийска към мохамеданска поезия в Хегеловата

история в картини, която е всичко друго, но не и невинна история. Връзката между пантеизъм и монотеизъм в историята на изкуството и религията (тъй като до този момент не би било възможно да направим разграничение между тях) е като връзката между природната наука и епистемологията: понятието за ум (бил той разбирането на Лок[7], разумът (*Vernunft*) на Кант или духът на Хегел) е монотеистичен принцип на философията като единно поле на унифицирано познание. Монотеистичният момент (който при Хегел не е или все още не е възвишеното) е по своята същност словесен и съвпада с фантастичната представа, че на *die eine Substanz* може да ѝ бъде дадено име – като например *die eine Substanz*, или Едното, или Битието, или Алах, или Яхве, или Аз – и че това име може след това да функционира символично, да ражда познание и дискурс. От този момент нататък езикът е деиктична система за предикация и определяне, в която ние живеем повече или по малко поетично[8] на тази земя. В съгласие със своята традиция и със своето място в тогавашния дискурс на философията Хегел разбира този момент като връзка между ума и природата, конституирана от негацията[9]. Но отвъд познатия и исторически разбираем диалектически модел се намира една друга реалност. Защото едно е да твърдиш, че абсолютното знание върши своята работа чрез негация, а е съвсем друго цялостно да утвърждаваш възможността да отричаме абсолюта чрез неговото допускане да влезе в неопосредствано отношение със своето друго, както е в този пасаж. Ако „ум“ и „природа“ на практика стоят вместо абсолюта и неговото друго, тогава наратива на Хегел наподобява наратив за диалектическо снемане или прелом (*Aufhebung*) само на първото ниво на разбирането.

---

[7] На български се превежда като „разум“, understanding. – Б. пр.

[8] Текстът на Де Ман съдържа скрита препратка към текста на немския философ Мартин Хайдегер „Човекът обитава света поетически“ (“Poetically Man Dwells” – англ. прев.) и към същата фраза, употребена от поета Фридрих Хьолдерлин. – Б. пр.

[9] „Отрицание“ в българския превод на Генчо Дончев, който използваме тук.

Трудността на пасажа – главата, озаглавена „Die Kunst der Erhabenheit“, и последващата глава – „Съзнаваната символика на сравняващата художествена форма“ (с. 482–560) – идва наистина от смесването на диалектически с някакъв друг, не непременно съвместим модел на разказване. Когато четем за един скрит бог, който се е оттеглил „обратно в себе си като чиста вътрешна душевност и субстанциална сила и вследствие на това е *получил самостоятелност* спрямо крайността“ (Хегел, „Естетика“, Т1, 493–494), или когато чуваме, че възвишената, божествена субстанция може наистина да се „прояви“ (Хегел, „Естетика“, Т1, 483) на фона на слабостта и преходността на своите творения, тогава ние разбираме патоса на тази робска почтителност в прослава на божествената мощ. В такъв случай езикът на негативността е диалектически и укрепващ момент, сходен с подобни поврати, които Нийл Херц забелязва в трактата на Лонгин. Хегеловото възвишено може и да подчертава дистанцията между човешкия дискурс на поетите и гласа на свещеното даже повече от Лонгин, но докато дистанцията остава или, както той я нарича, „отношението“ (с. 484, 489), колкото и то да е негативно, все пак се запазва фундаменталната аналогия между поетическото и божественото творение. При все това наративът, генериран на нивото на диалектиката, не отговаря на имплицитния наратив на главата. Да бъдеш *erhaben* (възвишен), явно не е същото, като да бъдеш *erhoben* или *aufgehoben*, колкото и близо да са двете думи като звучене и независимо от това, че Хегел от време на време замества единия термин с другия (както в средата на с. 497, „Естетика“, Т1). Ако разгледаме единствения пример за възвишеност, който Хегел и Лонгин споделят, тази *fiat lux* от Битие, тогава комплексността на пасажа започва да се проявява (Хегел, „Естетика“, Т1, 496, 499). Хегел цитира „Бог казал: да стане светлина! И станало светлина“, за да покаже нагледно, че връзката между Бог и човек вече не е природна или генетична и че Бог не може да бъде смятан за родоначалник. Хегел иска да замени *zeugen* (*пораждам*) със *schaffen* (*създавам*), но създаването тогава има

по-силна негативна конотация, отколкото терминът нормално имплицира; няма никаква полярност на млад/стар или мъжки/женски, която да предполага семейна йерархия. Йерархията е доста по-рязка. Създаването е чисто вербално, императивната, сочеща и поставяща сила на думата. Думата говори, а светът е преходният обект на нейното изказване, но това предполага така изказаното, което включва и нас, да не бъде субект на своя речеви акт. Нашето покорство към света е безмълвно: „думата [...], чиято повеля над съществуването сега действително принуждава да изпадне непосредствено в безмълвно послушание и съществуващото“ (Хегел, „Естетика“, Т1, 496, 497; курсив на Де Ман). Ако за думата е казано, че говори през нас, то ние говорим само като вентрилокска кукла, което е в сила особено в случаите, когато се преструваме, че отговаряме. Ако кажем, че езикът говори, че граматическият субект (подлог) на дадена пропозиция е по-скоро езикът, отколкото Азът, ние не изпадаме в заблуда, антропоморфизирайки езика, а съвсем правилно граматикализираме Аза. Азът е лишен от каквато и да било локуционна[10] сила; той може и бидейки безмълвен, да послужи за осъществяването на всички намерения и постигането на всички цели, свързани с него.

Все пак *das Daseiende* (*съществуващото*) произвежда казване и дори писане, всъщност доста много у Хегел и по множество интересни начини. Първо на първо, то цитира. Писанието цитира Мойсей, който цитира Бог и използва в Битие основните реторически модуси на репрезентация: мимесис в Платоновия смисъл като преразказана реч (*erlebte Rede*), както в изречението „Бог казал да стане светлина“, а използва и диегезис или непряка реч (*erzählte Rede*) в тясно преплитане с предишното, както в изречението „Бог нарекъл светлината ден...“. На това ниво разграничението между двата модуса на локуция не е важно, тъй като мимесисът и диегезисът са част от една

[10] В своята теория на речевите актове британският философ на езика Джон Остин различава локуция, иллокуция и перлокуция. (Остин, Дж. *Как с думи се вършат неща.* София: КХ, 1996.)

и съща система на репрезентация; мимесисът винаги може да бъде сметнат за наратив, представен в трето лице (и той каза „...“). Но никое от тези изказвания не е безмълвно в смисъла на това да бъде просто пасивно или лишено от рефлексивно познание. Цитатите могат да имат значителна перформативна сила и наистина, може да се твърди, че само цитатите имат такава сила. Дори скритите цитати не са безмълвни: един плагиат, който бъде уловен, може да е тъпоумен, но той (или тя) не са кукли. Те въпреки това са лишени от позиционна сила: да произнесем сватбените клетви, ни позволява да сключим брак, но не и да постановим брака като институция. А цитатите със сигурност носят значителна познавателна тежест: ако, както Лонгин намеква, възвишеният поет тук е самият Мойсей, тогава въпросът за достоверността на Мойсеевото свидетелство неминуемо възниква, тоест познавателното критическо изследване неизбежно е свързано с утвърждаването на езикова позиционна сила. Това води до факта, че в изречения като „Да бъде...“ *светлината* е привилегированият обект на предикация, по-скоро тя отколкото животът (Да има живот) или човечеството (Да има жена и мъж). „Светлината“ назовава необходимата феноменалност на всяко поставяне. Конвергирането на дискурса и свещеното, което не е поставено под въпрос в избрания пример и Хегеловия коментар върху него, се случва чрез феноменалното познание. Независимо колко силно е отречена автономията на езика, доколкото езикът може да заяви и да познае своята собствена слабост и да се нарече безмълвен, ние все пак оставаме в Лонгиновия модус. Парадоксът на Паскал важи: „С една дума, човекът знае, че е нещастен. Така той е нещастен, понеже това е, което той е. Но той е много велик, доколкото осъзнава нещастието си“. Диалектизираното възвишено все пак, както е и при Лонгин, внушава поетично величие и безсмъртие.

Малко по-нататък в текста Хегел споменава друг пример за възвишеното, също взет от Светото Писание, като този път е от Псалми. В този случай реторическият модус не е системата

за репрезентация мимесис-диегезис, а е директна апострофа. И казаното в апострофата е удивително различно от онова, показано и казано в репрезентацията, въпреки че – или по-скоро защото – има общо със светлината: „Дрехата, която имаш на себе си, е светлина, ти се разпростираш от небето като килим...“ (Хегел, „Естетика“, T1, 499)[11]. Съпоставката между двата цитата, белязана макар и дискретно от симетричното място на Бог и човек („von Seiten Gottes her“, „мястото на Бог“, с. 496 и „von Seiten des Menschen“, „мястото на човек“, с. 500), е удивителна. Дрехата е повърхност (*ein aüßeres Gewand*), външност, която прикрива вътрешност. Човек може да разбере това, както и Хегел го разбира, като изказване за незначителността на сетивния свят в сравнение с духа. За разлика от *логоса*, сетивният свят няма силата да постави каквото и да било; неговата сила или единственият му дискурс е познанието за неговата слабост. Но тъй като същият този дух, без опосредстване, *е* светлина („Естетика“, 496), явно съчетанието на двата цитата казва, че духът поставя себе си като нещо, което е неспособно да поставя, и тази декларация е или безсмислена, или лицемерна. Можеш да се преструваш, че си слаб, когато си силен, но умението да се преструваш, е решаващо доказателство за нечия сила. Можеш да познаеш себе си, както прави човекът, като някой, който е неспособен на познание, но с изместването от познание към позиция всичко се променя. Всеки си има позиция и нещо повече, за разлика от мисълта, заемането на място наистина се случва. Става невъзможно да бъдат намерени допирни точки между двата цитата, „Да бъде светлина“ и „Светлината е твоята дреха“. Да се преструваш, както прави Хегел, че първият, който би могъл да бъде наречен Лонгиновски, отговаря на възвишеното, видяно от перспективата, или от мястото, на Бог (*von Seiten Gottes*), докато вторият отговаря на възвишеното като видяно от перспективата на човека, не смекчава или суспендира несъвместимостта. В монотеистичното

[11] Хегел цитира Лутеранската Библия. Версията на крал Джеймс е по-малко категорична: „Покрил си се със светлина като с дреха“.

царство на *die eine Substanz* нищо подобно на човешка перспектива не би могло да съществува независимо от божествената, нито пък може да се говори за „място“ на боговете (както човек говори за „côté de chez Swann“[12]), тъй като *parousia-ma*[13] на свещеното не допуска никакви части, контури или геометрия. Единственото, което постига подвеждащата метафора за двете страни на света [божествена и човешка], е да радикализира разделението между свещено и човешко по начин, който никаква диалектика не може да превъзмогне (*aufheben*). Такава наистина е заявената теза на главата, но тя може да бъде четена само ако разсеем патоса на негацията, който прикрива нейната действителна сила.

Не е без значение, че четенето се появява само от съчетанието на два реторични модуса, този на репрезентацията и този на апострофата. Парадоксално, постигането на възхвала в Псалмите отменя основанията за възхвала в Битие. Апострофата е модусът на възхвалата *par excellence*, фигурата на одата. Силата на Хегеловия избор на пример разкрива, че което одата възхвалява, не е онова, към което се обръща („la prise de Namur“, Душата или Бог) – защото светлината, която позволява на назованата същност да се яви, е винаги било, – а винаги възхвалява булото, съоръжението на апострофата, което позволява илюзията за обръщение. Тъй като, за разлика от епоса (който принадлежи към репрезентацията), знае точно какво прави, тя изобщо не възхвалява, защото коя фигура на речта заслужава възхвала сама по себе си. Пасажът разкрива неадекватността на Лонгиновия модел на възвишеното като репрезентация. Апострофата не е репрезентация; тя се случва независимо от каквото и да било пресъздаване, пък било то цитат или разказ, и когато бъде поставена на сцена, тя ста-

[12] „На път към Суан“ е заглавието на първата част от многотомния роман на Марсел Пруст „По следите на изгубеното време“.

[13] *Parousia* е понятие на Аристотел и означава присъствие. В традицията на християнството то означава божествено присъствие или Второ пришествие. – Б. пр.

ва смешна и притеснителна. Докато репрезентацията може да бъде показвана като форма на апострофата, обратното не е вярно. Апострофата е фигура или троп, както става ясно от следващия цитат на Хегел от Псалми, при която дрехата става лице: „Скриеш ли лицето си, те се смущават“ (*Verbirgst du dein Angesicht, so erschrecken sie* – Ps. 104:29). Светлината от „Licht ist dein Kleid“ е запазена в немската дума *Angesicht*. Тропът олицетворение (*prosoponpoiein*) е изключително ефективен начин за въвличането ни в цялата трансформационна система от тропи. Когато езикът функционира като троп, а вече не само като репрезентация, изчерпването на Лонгиновото възвишено, както и на неговите значителни възстановителни сили, където се включва и силата за самоиронизация[14], е настъпило. С развитието на тази глава разграничението между Хегел и Лонгин става почти толкова абсолютно, колкото разграничението между Бог и човек, което Хегел нарича възвишено. И все пак двата дискурса си остават преплетени като във възел, който не може да бъде развързан. Хетерогенността на изкуството и свещеното, въведена първо като момент от една епистемологическа диалектика, е основана върху лингвистичната структура, в която е вписана самата диалектика.

У Хегел явно също е налице последващо въстановяване на заявената другост на божественото. То приема формата на преутвърждаване на човешката автономия като етическо самоопределение, „съждението относно добро и зло и решението в полза на едното или на другото е пренесено в самия субект“ (Хегел, „Естетика“, Т1, 501). От това произлиза „утвърдително отношение към бога“ (Хегел, „Естетика“, Т1, 501) под формата на законовата система от награда и наказание. Преди да изпращаме обвинения или поздравления по адрес на Хегел за този консервативен индивидуализъм, трябва да се опитаме да разберем какво е въвлечено в прехода от естетическата теория на възвишеното към политическия свят на закона.

[14] Hertz, N. *Lecture de Longin*..., 305–306.

Възстановяването е икономическо понятие, което позволява опосредстван преход или преминаване от негативно към позитивно оценностяване: „Мисли“ на Паскал по отношение на човешкото величие и нещастие, които току-що бяха цитирани, са добър пример за това как абсолютната липса може да бъде превърната в абсолютно предимство. Но определената загуба на абсолютното, преживяна във възвишеното, слага край на подобна икономия на стойността и я замества с онова, което бихме могли да наречем критическа икономия: закона (*das Gesetz*) винаги е закон на разграничението (*Unterscheidung*), не основа за определен авторитет, а разтърсване на онзи авторитет, който е разкрит като нелегитимен. Политическото у Хегел произлиза от критическата отмяна на вярванията, от края на настоящата теодицея, изпъждането на защитниците на вярата от делата на държавата и трансформацията на теологията в критическа философия на правото. Главният монарх, който би трябвало да бъде детрониран или десакрализиран в такъв случай, е езикът, матрицата на всички ценностни системи в нейната претенция да притежава абсолютната мощ на поставянето. *Setzen* (*поставям*) става *das Gesetz* (*закон*) като критическа мощ да бъде отменена претенцията за мощ, и то не в името на някаква абсолютна или относителна справедливост, а чрез своята собствена безименност, своята собствена обикновеност. За да проследим това движение, се налага да се обърнем към двата трактата, които трябва да се разглеждат заедно с и в светлината на „Естетиката“: „Философия на правото“ и „Лекции по философия на религията“. Онова, което има най-голямо значение за нашата тема, е, че необходимостта да бъдат разгледани тези две чужди помежду си политически сили, законът и религията, е установена в „Естетиката“ и по-специално, в естетиката на възвишеното. Че текстът ще бъде доведен до там да означава обратното на онова, което казва, само потвърждава силата на Хегеловия анализ. Същата съдба скоро ще сполети сходни твърдения у Киркегор и Маркс и в наше време, у Валтер Бенямин.

Не би могло да има по-добра подготовка за критическото четене на „Философиите“ на правото и на религията от непосредственото продължаване от теория на възвишеното към онова, което Хегел нарича някак енигматично „сравняваща“ художествена форма. Разделението, което е все още застинало в целенасочена амбивалентност при възвишеното, сега провежда закона на своето случване в следващата фаза. Езикът като символ е заместен с нов лингвистичен модел, по-близък до този на знака и тропа, но все пак разграничен и от двете по начин, който да позволява причинното свързване на семиотичните и тропологичните черти. Това усложнение е отразено в любопитната комбинация от форми на изкуството, които съставляват тази глава: някои от тях като метафора, алегория и нещо, наречено образ (*Bild*), са повече или по-малко откровени тропи, а други като басня, поговорка и притча са малки литературни жанрове, които изглежда са от изцяло различен ред. Онова, което се отменя във всеки един от тези случаи или с натрупване при тяхната последователност, не е двойната структура на означаването като съчетание от знак и значение, която се предполага да бъде преодоляна от символа. По-скоро това е хомологията, във всеки конкретен жанр тропи, между структурата, която ги дефинира, и структурата, която дефинира символа. Хегел първи повдига въпроса чрез традиционна полярност вътре – вън. Дори символът не съвпада просто със същността, която символизира; той изисква опосредстването на разсъдъка да премине границата, която го държи „извън“ въпросната същност. Все пак връзката между знак и значение при символа е диалектическа. Но сега „тази външност *сама по себе си* (*an sich*) е налице в символичното, тя трябва също да бъде поставена“ (Хегел, „Естетика“, Т1, 502) (*Diese Äußerlichkeit aber, da sie* an sich *im Symbolischen vorhanden ist, muß auch gesetzt werden*). Този *Gesetz der Äußerlichkeit* предполага принципът на означаване вече да не бъде движен от напрежението между неговите два полюса, а да бъде редуциран до предварително начертаното движение на неговото поставя-

не. Като такъв законът вече не е знакопроизводителна функция (която е начинът, по който Хегел оценностява знака в „Енциклопедията“), а цитат или повторение на отнапред установен семиозиз. Нито пък е троп, защото не би могъл да бъде отделен или заместен от знанието за неговото редуцирано състояние. Като заекване или като счупена плоча, той прави всичко онова, което повтаря, напразно и лишено от значение. Самият преход е най-добрата илюстрация за това. Напълно лишен от аура или от *éclat*[15], той не предлага нищо, което би могло да достави удоволствие на някого: той дълбоко смущава естетическата чувствителност на символист като Петер Сонди, но също така разваля забавлението на фриволни семиотици и редуцира до нула претенциите на сериозните, включително и патоса на реторическия анализ. Подобни преходи, разбира се, са тъкмо онези места, които да търсим в един пропит с патос канон като Хегеловия.

Пространствената метафора на външността (*Äußerlichkeit*) не описва адекватно знанието, което произтича от възвишеното. Възвишеното, както се оказва, е самоунищожително по начин, който няма аналог в никой от другите стадии на диалектиката. „Но разликата между сегашната степен и *възвишеността* трябва да се търси в това, че [...] отношението на възвишеност отпада напълно [*vollständig fortfällt*]“ (Хегел, „Естетика“, Т1, 503). Нищо не е останало за възвисяване или снемане[16]. Такъв е случаят с много малко термини от речника на Хегел, ако въобще има други, в „Естетиката“ или някъде другаде. Човек може би може да види по-добре, ако изрази процеса в темпорални термини. Това може също така да бъде начин да се установи контакт с теорията за символа и знака, за субекта и запаметяването, която се извлича от глава 20. на „Енциклопедията“. Успоредяването на буквален и фигурален дискурс във фигурацията чрез (например) подобие, в случая на метафората, сега се нарича от Хегел *сравнение*. Акцентът

[15] Éclat – блясък (фр.). – Б. пр.
[16] Aufhebung.

се поставя върху нарочния и съзнателен характер на този жест. Съпоставянето на двата аспекта на фигурата не е нито по природа, нито по договорена конвенция, а е „външно поставяне“ (*Nebeneinandergestelltsein*) (Хегел, „Енциклопедия“, Т3, 41). Функцията на изкуството е да го накара да изглежда като откритие, при положение че е всъщност предварително установено от онзи, който претендира да прави откритието. Илюзията на откритието е съзнателно и хитро скалъпена чрез способността, която Хегел нарича *остроумие* (*Witz*) и която е доста далеч от природния гений у Кант или Шилер. Остроумието не открива нищо, което е ново или пък скрито; изобретявайки, то служи само на редундантността и повторната поява. Казано в темпорални термини, то проектира в бъдещето онова, което принадлежи на миналото на неговото собствено изобретяване (на остроумието), и го повтаря все едно че е новоизнамерено, а го е знаело през цялото време. Тази очевидна размяна на минало и настояще (металепса) всъщност не е никаква размяна, защото симетричният еквивалент на пожертваното бъдеще не е разбрано минало, а тривиализирано минало. И все пак този разочароващ момент, при цялото си здравомислие, е също така моментът в „Естетиката“, когато ние се доближаваме най-много до фундаменталния проект за спекулативна философия. Както всички знаем от глава 20. от „Енциклопедията“, началната точка на философията, „доколкото това мислене е *моя* дейност, тя е също така *продукт на моя* дух, и то на моя дух като мислещ субект“ (Хегел, „Енциклопедия“, Т1, 134), е също толкова условно и претендира да верифицира своята легитимност в последователното разгръщане на своето бъдеще, докато достигне точката на самопризнание. Както и произведението на изкуството, субектът на философията е реконструкция *a posteriori*. Поетите и философите споделят тази яснота относно своето начинание.

Вместо да представяме нещата в термини, които предполагат измама и двуличие, можем просто да кажем, че поетът, както и философът, *трябва да забрави* онова, което знае от-

носно своето дело, за да се издигне до дискурса, на който принадлежи. Както всички писатели, които измислят някаква фигура твърде остроумно и после я складират или погребват, така да се каже, в ковчега на своята памет (или, в някои случаи, в действителна дървена кутия) до деня, в който ще съставят текстът, обявяващ откриването на онова, което сами са погребали, така и поетите знаят своите фигури само наизуст и могат да ги използват само когато вече не си ги спомнят или не ги разбират. В подобен процес няма никаква недобросъвестност, освен ако, разбира се, човек не си приписва трансцендентални заслуги за едно движение, което е част по-скоро от етиката на оцеляването, отколкото от някакво героично завоевание. В края на главата от „Естетиката“ върху символичната форма, след преобръщането на възвишеното, писането е структурирано като спомняне или, в термините на Хегеловата система, като мислене. Да четеш поетите или философите, мислейки, по-скоро на нивото на техните мисли, отколкото на своите мисли, или на нивото на техните желания, означава да ги четеш наизуст. Всяка (*Gedicht*) поема е *Lehrgedicht*[17] (Хегел, „Естетика“, Т1, 434), чието знание е забравено със самия ѝ прочит.

Можем да го кажем и по още едни начин, като предоставим подходяща условна връзка с политическите теми, споменати в началото на този доклад. Хегел описва неумолимото напредване от реторика на възвишеното към реторика на фигурацията като свиване от категориите на критическия език, които са способни да обемат цели произведения, като например „жанр“, към термини, които обозначават само накъсани сегменти от дискурса, както метафора или всеки друг троп. Езикът му става все по-презрителен към тези подчасти на естетическия монумент. Той ги нарича странични видове (*untergeordnete Gattungen*) (Хегел, „Естетика“, Т1, 507), само (*nur*) образи и знаци „без енергия на духа, или дълбочина на прозрението и субстанциален възглед, без поезия и философия“

[17] Дидактическа поема.

(Хегел, „Естетика“, Т1, 513). С други думи, те са изцяло прозаически. Все пак, те са такива не заради някакъв изначален недостатък на поета, който по-скоро използва тези художествени форми, отколкото главните видове на репрезентацията – епос, трагедия, – а като последствие от унаследената езикова структура, която неминуемо се манифестира. В цялото това развитие няма момент, който да бъде редуциран до преодолими акциденталности или случайности, а най-малко би бил такъв моментът, когато поетическите способности са показани като акцидентални и случайни. Инфраструктурите на езика, като например граматиката и тропите, са отговорни за възникването на поетически суперструктури, като например поетическите видове, и са отговорни именно като средства за потискането на тези суперструктури. Безмилостната тяга на диалектиката в „Естетиката“ разкрива същностно прозаичната природа на изкуството; и всичко това до степен, че за да бъде изкуството естетическо, то е също така прозаическо – както ученето наизуст е прозаично в сравнение с дълбочината на спомнянето, както Езоп е прозаичен в сравнение с Омир, или както Хегеловото възвишено е прозаично в сравнение с Лонгиновото. Все пак прозаичното не бива да се разбира в термините на противопоставянето между поезия и проза. Когато романът, както в интерпретацията на Лукач на реализма на деветнайсети век, се схваща като потомък, пък макар и като далечен и елегичен наследник, на епическото, тогава той изобщо не е прозаичен в Хегеловия смисъл. Нито пък версиите в проза на някои от стихотворенията на Бодлер от *Les Fleurs du Mal* биха били прозаични в сравнение с метричната и римната прозодия на оригиналите; всичко, което би могло да се каже, е, че те извеждат на преден план прозаичния елемент, който първо е формирал стихотворенията. Хегел обобщава своята концепция за прозаичното, казвайки: „У роба се слага началото на прозата“ (Хегел, „Естетика“, Т1, 513) (*Im Sklaven fängt die Prosa an*). Хегеловата „Естетика“, която е по своята същност прозаичен дискурс върху изкуството, е дискурс на роба, защото е дискурс

по-скоро на фигурата отколкото на поетическия вид, по-скоро на тропът отколкото на репрезентацията. В резултат на това той е политически легитимен и ефективен като отменящ узурпирания авторитет. Поробената позиция на главата за възвишеното в „Естетиката“ и поробената позиция на „Естетиката“ в корпуса на Хегеловите събрани съчинения са симптоми на тяхната сила. Поетите, философите и техните читатели губят своето политическо въздействие само ако на свой ред не се превърнат в узурпатори на господството. Един от начините да направиш това, е да избягваш, по каквато и да било причина, критическата тяга на естетическото съждение.

Превод от английски: Георги Илиев

Преводът е направен по: De Man, Paul. *Aesthetic Ideology*, “Hegel on the Sublime”. University of Minnesota Press, 1997.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Хегел 1997: Хегел, Г. Ф. *Енциклопедия на философските науки. Т. 1. Науката логика*. София: ЛИК. (Hegel, G. F. *Entsiklopedia na filosofskite nauki. T. 1. Naukata logika*. Sofia: LIK.)

Хегел 1998: Хегел, Г. Ф. *Енциклопедия на философските науки. Т. 3. Философия на духа*. София: ЛИК. (Hegel, G. F. *Entsiklopedia na filosofskite nauki. T. 3. Filosofia na duha*. Sofia: LIK.)

Хегел 2004: Хегел, Г. Ф. *Естетика. Т. 1.* София: Европа. (Hegel, G. F. *Estetika. T. 1*. Sofia: Evropa.)

ДЕБЮТИ

Гео Милев – теоретични позиции и творчески реализации

Geo Milev – Theoretical Positions and Creational Realisations

Иван Георгиев
СУ „Св. Климент Охридски“

Ivan Georgiev
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
wankoyr@gmail.com

The following text examines the figure of Geo Milev as aliterature theorist and as a writer. For the purpose of this research a comparison is made between some of the author’s articles and three of his works of fiction, all in different genres. This experiment has one particular goal: to find out how much the Bulgarian poet sticks to his theoretical positions when it comes down to practice.

Keywords: Interwar period, Bulgarian poetry, Geo Milev, expressionism, theory, practice

Гео Милев е сред водещите фигури в културното пространство в периода около Първата световна война. Неговите естетически позиции и художествени текстове остават в българската литературна история като лице на авангарда и именно те са централен обект на настоящия текст. Това, което ни вълнува, е динамиката на отношенията между теория и практика, т.е. доколко произведенията на твореца Гео Милев се вписват в постановките на естета.

За целта ще се опитаме да открои основните положения в теорията за изкуството, към която Гео Милев се придържа, като се опрем на някои от ключовите му критически статии, поместени в периодиката[1]. След като схематизираме разбиранията за творчеството, ще насочим вниманието си към няколко разножанрови произведения на поета[2], за да проверим различията и аналогиите в художествен план и да се опитаме да намерим отговор на въпроса, поставен в началото на текста и възникнал естествено при наличието на теория и практика в лицето на един и същи човек.

Обстановката в първите десетилетия на XX в. може да се характеризира с изключително интензивен идеен обмен, от който поетът несъмнено е част и влиянията върху него са откроими и сигурни, но не представляват интерес за настоящия текст. Няма да държим особена сметка за литературно-историческия контекст, в който се развиват идейните позиции на Гео Милев, а ще се спрем на автора като сравнително изолирано явление, съобразявайки се най-вече с вътрешната динамика на тези негови позиции. Затова няма да проследяваме хронологията на идеите, а ще се опитаме да ги организираме спрямо принципните положения, в които застават.

На първо място, трябва да се отбележи, че когато Гео Милев говори за творчеството, той визира творческия принцип

[1] Спрели сме се на „Модерната поезия“, „Против реализма“, „Фрагментът“, „Небето“ и „Поезията на младите“.

[2] Ще разгледаме „Главата ми“, фрагмента за месец септември от „Експресионистично календарче за 1921“ и поемата „Септември“.

в онова, което нарича „модерно изкуство“, „модерна поезия“, която „*не е рожба на една тясна съвременност*, а рожба на една пространна исторична универсалност“. На свой ред всичко, групирано в този творчески принцип, се свежда до поставеното в неговата основа – „новият трепет“, обновил поезията и произведен от „модерната душа“. Именно „модерната душа“ е крайъгълният камък на еманципиралото се „ново изкуство“ и предопределя особеностите на неговия характер, затова нейният генезис се оказва ключов за осмислянето ѝ. Тя е възникнала „чрез едно продължително изтезание на старата езическа душа“, именно „*душевният терор*“ на Средните векове, чийто постоянен натиск върху човека цели да го откъсне от света и природата, да възпита „старата езическа душа, сурова и жестока по рождение“, в „смирение, търпение и любов към врага“, в крайна сметка деформира душевния свят на индивида. Под този натиск обаче в новосъздаващата се душа успява да се просмуче нещо ключово за християнската философия – понятието за вечност и отношението на индивида към него, „онзи могъществен *блян към Вечност*“. Ренесансът предизвиква връщане назад към езичеството, т.е. онова, което Средновековието не е успяло да задуши, започва да поема все повече въздух, а с него и сили, и съумява да се върне към живот. Пулсът на новата душа обаче се усеща и Гео Милев го откроява във фигурите на Данте, Вийон, както и в проявите на народната поезия от XV, XVI и XVII в., но истинското съживяване на душата завършва едва с раждането на „романтиката“ след краха на Просвещението и появата на символизма след „банкрутството на материалистичната философия“ от XIX в. Едва тогава, ако можем да обобщим, материята се заменя от духа, светът – от вечността, външното – от вътрешното.[3]

След като фундаментът на модерното изкуство е положен, трябва да се обърнем към последствията от него. Тъй като творческият принцип се свежда до „модерната душа“ и нейния

[3] Изложеното в този абзац се уповава на тезите в „Модерната поезия“ и всички приведени цитати са от: Милев/Milev 2007a: 76–92.

особен живот, то художествените реализации следва да бъдат обвързани с динамиката на вътрешния свят на човека, да представляват негов израз, а това по подразбиране ги лишава от реализъм, доколкото реализмът се свежда до някакво обрисуване на света отвън. Именно това е семантиката, която Гео Милев влага в понятието за реализъм, едно „впечатление отвън: impression“, и го противопоставя на „едно впечатление отвътре: expression“, което представлява „антиреализъм“.[4] За поета изкуството трябва не да копира или отразява действителността, а тъкмо напротив – да бъде изход от нея, „бягане от живота“, и „това... е изходното начало на всяка естетика“. Защото традициите в изкуството са свързани с изразяването на „душевни феномени чрез външни явления“, нещо, което новото творчество преобръща, обвързвайки изразните си средства, доколкото е възможно, с полетата на метафизичното и насочвайки фокуса си в интроспективен план. Накратко, новото изкуство идва и трябва да идва отвътре.[5]

Това означава, че творчеството е зависимо от душевната чувствителност на твореца, понеже, за да представлява възможно най-пълноценен израз на вътрешния свят, творчеството трябва да бъде по принцип интуитивно, т.е. директен плод на тази чувствителност. Интуицията е тази, която предопределя асоциативните способности на индивида, и тъй като асоциацията е маркер на душевната чувствителност, това я прави и израз на вътрешния свят. Асоциацията представлява „субективна алюзия“, като, от една страна, в поетически план асоциацията предопределя продукта си, т.е. образа, символа, и се превръща в елемент от сътворения свят, а от друга страна, асоциацията

[4] „... така нареченото изкуство за живота присъства като опонент на изкуството за изкуството във всяка обща и частна постановка на писателя по времето откъм 1914 докъм 1922 г. и съществува... с отрицателен знак, то се тълкува негативно, опровергава се и се отхвърля в името на модернизма... изкуството за живота и изкуството за изкуството са неделими...“ – Нанков/Nankov 2005.

[5] Твърденията ни се основават на „Против реализма“ и приведените цитати са от: Милев/Milev 2007б: 93–101.

представлява самия принцип на свързване, едно съчетание на елементите чрез интуицията.[6] И тъй като произведението е изградено въз основа на свързаните по асоциативен път елементи, а „съчетанието на далечни асоциации“ говори за силата на душевната чувствителност, то това прави произведението фрагментарно и го превръща в конструирана въз основа на свързаните фрагменти идея. Затова Гео Милев фокусира именно фрагмента като ключова част от модерното изкуство, а фрагментарността – като негова структурна предопределеност.

„Стилът довежда до фрагмент“, защото всеки стил е неизбежно елиптичен – винаги има липси, онези непроследими невидими нишки, които изтъкават индивидуално свързания текст. Именно тези зевове превръщат дори търсено аналитичната творба в своеобразна мозайка от фрагменти, подредена от авторовия индивидуалитет. Тъй като това е по подразбиране същността на всяко изкуство, Гео Милев поставя принципа на фрагмента на пиедестал, прави от него образец за всяко творчество.[7] Оттук следва, че изкуството трябва да се стреми към своята същност, т.е. към фрагмента, което означава да сведе своята изразност до „минимум от средства“, а това предполага „синтез“, или „сгъстяване“ на изразяваното до неговия възможен предел. На текста не е необходима логическата свързаност, по-точно казано, не е необходимо подробното представяне на логическата свързаност, понеже творението е рожба на авторовите психически операции, които, ако може да си позволим по-експресивен език, се опорочават в опита за обяснение. Аргументацията не е нужна – „аз казвам и нямам време да доказвам“.[8]

Аргументацията представлява обективизация, превръщането на психическата единица в част от действителността,

---

[6] Това, от една страна, се отнася до твореца, а от друга, до възприемателя.

[7] Изкушени сме да наречем едноименната му статия манифест, основавайки се на представеното и на начина на представяне в нея, както и на авангардистичния контекст от началото на XX в.

[8] Твърденията в горните два абзаца стъпват на „Фрагментът“. Цитати от: Милев/Milev 2007в: 114–118.

в „предмет“, тя „се разтапя във въздуха между Света и Аз“ и „Аз“ я проектира като реализъм. Гео Милев мисли творчеството като вдъхновен акт, който позволява „сливане на Аз с космическите елементи, с Платоновата идея“, т.е. превръщането на Аз в „божество – Абсолют“, и който се разпада в стремежа към обективност заедно с аргументацията. Сенките от пещерата трябва да бъдат грабнати и разтопени в „небето зад Света“, за да се превърне действителността в художествено средство, с което „ще рисува художникът“ върху плоскостта на космическото небе. Това е методът, чрез който творецът съумява да превърне реалната форма в художествена и реалния образ в символ, препращащ към Платоновия свят на идеите, в който се реализира истинското творчество. В статията на Гео Милев „Небето“ може да се проследи на практика това превръщане на действителността, на думите в изразно средство на абстракции – определени лексикални единици биват подбрани и наситени с потребната за посланието семантика.[9]

Както стана ясно, в естетическите позиции на поета ключово място заема творческата личност – творението става чрез нея и затова тя не бива да заглушава своята душевност с придържането си към действителността, т.е. творчеството трябва да бъде не отразяване на обективността, а израз на субекта – не епос, а лирика (Милев/Milev 2007в: 116). Гео Милев обвързва всичко, което разгледахме дотук, с лирическото начало като принцип в изкуството и в тесен план – в литературата. Това, разбира се, се отнася до целия спектър на литературните жанрове, но очаквано фокусът пада върху самата лирика като родово понятие. Организацията на произведенията зависи от един специфичен фактор, който се превръща в неин център – ритъма, той е онова, което „съединява форма и съдържание“ (Милев/Milev 1924: 67), т.е. цялата творба. Но ритъмът не се свежда до „метрически плетеници“, които биха го задържали единствено на формалното равнище на текста, а е зависим

[9] Всички цитати и твърдения в този абзац се основават на „Небето“ – Милев/Milev 2007г: 155–157.

от вътрешно присъщия пулс на душевната чувствителност на творческия субект и, така да се каже, вдъхва жив дух на произведението, превръщайки го в самостоен „спонтанен организъм“ с независимо съществуване и излъчване (Милев/Milev 1924: 67).

Това на свой ред отделя творбата като независима от своя създател единица, която, веднъж откъснала се от интимното пространство на творението, бива оставена в ръцете на своите възприемателите. Гео Милев има изисквания не само към творчеството, но и към рецепцията – онова, което е необходимо на писателя, т.е. обострената душевна чувствителност, е необходимо и на читателя, „съвременното изкуство е тъмно за тъмните души“ (Милев/Milev 2007: 117). Възприемателят трябва да участва в художествената ситуация, в известни отношения му се отделя място на съ-творец, който трябва да разгадае и така да досътвори произведението. По този начин изкуството произвежда определени рефлексии в културното пространство, рефлексии, които самият Гео Милев е възпроизвел. Можем да наблюдаваме идейното му развитие от „трепета“ на новите поетически търсения, към които се обръща в „Модерната поезия“, до „вика“ и призива към „оварваряване“ в „Поезията на младите“. С относително идейно постоянство той обвързва изкуството с първичния и своеобразен вътрешен свят на твореца и обуславя художествените средства именно спрямо тази грубовата и непреработена първичност.

През ключовите положения в естетическите позиции на поета ще се опитаме да изведем основните понятия, с които той си служи:

– предпоставка за *модерната поезия* е *модерната душа*;

– изкуството е *антиреализъм* и *експресионизъм*, израз на *душевната чувствителност*, т.е. *субективно* и следователно *лирика*;

– творчеството е *интуитивно, асоциативно, символично* и *фрагментарно* и представя *идеи* от полето на *абстракцията*;

– в основата на *фрагмента* са *стилът* и *сгъстяването*, което води до *минимум от средства*, т.е. до *синтез*;

– това прави произведението *алогично*, организирано според собствения си *ритъм*;

– накратко, изкуството трябва да бъде *първично*.

След като изведохме модела на Гео-Милевите теоретически постановки, ще обърнем внимание на творческите им реализации в произведенията на автора. Понеже в основата на литературното художество поетът поставя лирическото начало, нека започнем от лирическите стихотворения. Да вземем за пример[10] „Главата ми“. Връзката на стихотворението с биографичното батално преживяване на Гео Милев е ясно проследима[11]: на образно равнище аналогиите между кървавия „фенер с разтрошени стъкла“ и разбитата челна кост са отчетливи, особено при сравняването на главата с разбития фенер; в този ред може да се впише и разкъсаната „мрежа от кървави капки“, също слепотата и мракът от текста; още по-директна връзка с действителното преживяване представляват референциите към дойранския фронт „кота 506“ и към възкръсването „в Берлин и Париж“.

На равнището на художествената композиция обаче може би най-силно натоварена с преживяването на автора се оказва темата за смъртта, пред лицето на която лирическият говорител се изправя.[12] Тя е представена в засрещането на двата глагола „умирам“ и „възкръсвам“, т.е. в колебанието на границата между живота и смъртта, както и във времевите маркери „полунощни поля“, „Днес“ и „последната пролет“. И трите понятия могат да се обвържат в различни отношения с граничното положение. Полунощният час е настоящето на границата, „Днес“ представлява *„непосредствено предстоящото“* (Стоянова/Stoyanova 2015: 47), а „последната пролет“ – непосредственото минало. Освен това образни репрезентации на смъртта са шпагата и

[10] Цитатите от стихотворението са от: Милев/Milev 2006а: 71.

[11] Вж. Фурнаджиева/Furnadzhieva 2006: 346–347.

[12] Можем само да предполагаме какви са екзистенциално разтърсващите измерения за Гео Милев при подобно смъртоносно раняване.

Сфинксът[13], които са изравнени благодарение на синтактичния паралелизъм помежду си (обръщение! – многокомпонентно определение), като предметната аналогия (на шпагата и куршума) се надгражда от митологичната структура (Сфинкса) и това допълнително разширява значенията. На свой ред „главата“ (с нея и притежателят ѝ, т.е. лирическият Аз) и „Едип“ кореспондират помежду си отчетливо в текста: от една страна, заради лайтмотивния стих определение, прикрепен и към двете съществителни („загубен през вятър и дъжд, и мъгла“), от друга, „Едип е онзи, който разгадава гатанката на Сфинкса“[14] (Стоянова/Stoyanova 2015: 47), докато „главата“ се събира наново и побеждава смъртта, и от трета, слепотата се оказва в някакъв смисъл свързваща ги последица от надмогването на смъртта. Слепотата се оформя като централна в образното равнище на стихотворението – с нея се обвързват разтроеният фенер и загубването му, вятърът, дъждът, мъглата, полунощието, умирането, мракът (допълнително обвързан с вятъра, страшното и безкрая по фонетично асоциативен път)[15], слепият бог и Едип.[16] Комуникацията между тези понятия организира допълнително формалното и съдържателното равнище на текста и обвързва слепотата с темата за смъртта.

Единството на форма и съдържание, изглежда, се постига именно по пътя на специфичния за стихотворението *ритъм*. Той се обуславя от свободния стих, вътрестиховите отношения между отделните думи и относителната графична свобода на текста (отстъпа пред „и в мрака“, както и началното тире при „зам-

[13] „Тиванците често се събирали и обсъждали какво се крие в загадката, но все не успявали да отгатнат и затова Сфинкса грабвала и изяждала някого.“ – Аполодор/Apolodor 1992: 93–94.

[14] Разгадаването на гатанката, т.е. менталната операция спасява тиванците от терора на Сфинкса, т.е. от смъртта.

[15] За римата при Гео Милев вж. Велчев/Velchev 2006: 325–329.

[16] Друга подобна конотативна верига може да се проследи през кръвта и възкръсването, които говорят за победата над смъртта и някак се сближават със и противопоставят на другата конотативна верига от понятия на базата на корелативната опозиция широко–тясно между ударените гласни (а, ъ).

ръзнала, каменна...“[17]). Стиховата организация гарантира смисловата последователност. Динамиката между думите определя ритъма заедно с поетическата подредба и събира фрагментите в цялостно произведение. По тази вътрешна логика се свързват иначе отдалечените и постижими по пътя на специфичната *асоциация символни образи*. Това предопределя отношенията между главата, фенера, умирането, шпагата, мрака, слепотата, Сфинкса и Едип.[18] Конкретното авторово вдъхновение може да бъде аргументирано, но това не е нужно – въпросът е, че градивният материал, словото, се преработва, за да се превърне в *символ*, отпращащ към *експресивната* семантика. Целта остава репрезентирането на *идеята*, извадена от полето на *абстракцията* и реализирана в полето на творчеството, а в конкретния случай нашият прочит свежда идеята до срещата със смъртта и последиците от преодоляването ѝ.[19]

Сега ще обърнем внимание на *лирическото* в друг литературен род – епоса, за да видим доколко можем изобщо да говорим за епическо начало в прозаическите текстове на Гео Милев. Тъй като текстът ни впоследствие ще се занимае с поемата „Септември“, ще спрем вниманието си на *фрагмента* за месец септември от „Експресионистично календарче за 1921“[20], провокирани от една в общи линии повърхностна интертекстуална връзка. Преди това обаче трябва да отбележим няколко по-общи положения за този кратък прозаически цикъл. В него отделните

[17] Тук искаме да включим един коментар, отнасящ се като цяло до употребата на тиретата при Гео Милев. Те са един от основните инструменти (извън стиховете) за разкъсване на фразите, представляват по-силни пунктуационни и интонационни паузи, които водят и до смислово фрагментаризиране. В конкретната ситуация, освен че имаме отделен стих, той е обособен и с тирета от двете страни, което представлява една допълнителна изолация спрямо останалия текст.

[18] Може би в този ред е редно да впишем и „Египет“, римово обвързан с „Едип“, като репрезентация на дълбоката древност и следователно трансисторическа универсалия.

[19] Позволяваме си да защитим достоверността на прочита си, уповавайки се на Гео-Милевото функционализиране на читателя в творческата ситуация.

[20] Използваният текст е от: Милев/Milev 2006б: 167–181.

текстове се обединяват, от една страна, от *експресивния* творчески принцип, който лежи в основата им, от друга, от контекста на астрологията, природната и социалната цикличност и календарността. Посредством отделните месечни *фрагменти* се композира завършеността на годината, което идва да покаже завършеността на света, завъртането на природния кръговрат, антропологически подреден и съответно окултурен. Социалното обаче остава вписано в по-голямата картина на битието, цивилизованият човек бива поместен в универсалното време, онова, което е представено от природните феномени и обвързано с древните, *първични* кодировки на човешкото начало и отношенията му към божественото.[21] Налице е едно своеобразно успоредяване на човешкия и световния *ритъм*.[22]

Ще оставим настрана потенциалът на общите значения и връзките между отделните текстове от цикъла и ще се фокусираме, както вече уточнихме, върху *фрагмента* за месец септември. Вписвайки го в контекста на „календарчето", ще отбележим, че от него насетне в текстовете се появява темата за градското, забелязва се преход към едно по-антропоцентрично битие. По фигуративен път се представя своеобразният живот на града, който е някак си разцепен – от една страна, налице е всичко, илюстрирано светлинно-зрително, звуково-слухово и предметно-тактилно, докато от друга, „градът лежи като огромна" спотаена и необозрима „хидра на разплата". Казано иначе, представени са светът на цивилизационния комфорт и този на социалното недоволство. Говорителят разкрива сякаш предусетения и предстоящ бунт.[23]

---

[21] Вж. фрагментите за август и декември.

[22] „Календарът в своя сакрален вариант... полага човешкото време в ритъма на вселената. Календарчето в своя популярен вариант... придава човешка измеримост на природната цикличност." – Цочева/Tsocheva б.г.

[23] По това време Октомврийската революция вече е факт. В текстовете на Гео Милев могат да се открояят тясно идеологически маркери, но това не прави връзката с идеологията задължителна. Смятаме, че в контекста на бунта на масите той вписва по-скоро бунта по принцип, бунта като екзистенциална категория. Повече за динамиката между Гео Милев и идеологическите четения на автора вж. при Нанков/Nankov 2005.

Но как се постигат тези внушения? Отново можем да различим динамичните отношения между формалното и съдържателното равнище на текста, които се свързват в особен *ритъм* помежду си и взаимно разширяват хоризонта на значенията си. Надали можем да говорим за някаква метрическа ситуация при прозаично организиран текст, но няма как да не откроим една особена повторяемост на сричковите модели в зависимост от ударението. За илюстрация ще се спрем на подчиненото изречение, с което започва текстът и след което се поставя първата интонационна и пунктуационна пауза.[24] Редуването на неударени и ударени срички се свежда до разделянето чрез ударена на една или две неударени от група от три неударени, като се следва относителна повторяемост в този модел: една – три – една – три – една – една – три – две – три (тиретата илюстрират ударения). С известни нарушения, разбира се, подобни последователни модели могат да се проследят и в останалия текст, което говори за неговата фонетична *ритмизираност*.

Друг способ на фонетичната динамика се свежда до употребата на фонемите в текста – имаме предвид отново повтарящите се алитерации и особената употреба на римовия асонанс. „Когато... РазтвоРя душния пРозоРец високо над гРада – в безкРайността на здРачните кРъгозоРи тРептят Разсеяни безбРойни светлини – пРозорци, витРини, фенеРи, – гРадът лежи като огРомна хилядоглава, хилядоока хидРа... ще се изпРави стРашна и свиРепа...“ Позволихме си привеждането на този сравнително дълъг цитат, за да илюстрираме максимално точно алитеративното поведение на текста. Можем да проследим как преди и след кулминациите на натрупванията, т.е. пределното им *сгъстяване*, има повторяемост на акцентуваните съгласни с по-големи интервали помежду им. Това създава своеобразен *ритъм*, при който се произвеждат особени значения. Където има натрупване, се поставя акцент и по тази линия „прозорци“-те, „витрини“-те и „фенери“-те се оказват свързани с огромната

[24] „Когато в полунощ от седмия етаж разтворя душния прозорец високо над града...“

хидра, която „ще се изправи страшна и свирепа“. В текста могат да се проследят и други подобни отношения между съгласни.[25]

Що се отнася до гласните, в този прозаически фрагмент могат да се посочат сравнително дълги (на фона на краткия обем на текста) римови вериги, основаващи се преди всичко на асонансната свързаност, но често организиращи се и в относителна точност, прикрепяйки към гласната една и съща съгласна. Такива са например:

прозорец-високо-кръгозори-безбройни-огромна-хилядоока-прозорци-покриви-акорди-грамофони-панталони-фотьойли-роклички-разголени-погледи-похот

или

свирепа-осветени-завеси-екнат-оркестри

или

изтягат-бедра-изгладени-отоманки-цветя-естради-шампанско или *плюшени-забулени-тюл* или *град-час-луна*.

Освен фонетична, може да се проследи и семантична свързаност между думите от съответната верига. Лексемите от текста с ударени „о“-та се оказват своеобразна репрезентация на цялостния образ на града (неслучайно тази верига е най-дълга), т.е. на цивилизования свят, чиито две лица съществуват в особено единство помежду си – хидрата е в крайна сметка част от града на комфорта. Ударените „е“-та се обвързват от общата зрителна и слухова семантика, „а“-тата от първата верига представят света на удоволствието, „у“-тата – предметните тъкани, а връзката *град-час-луна* синтезира цялостното послание на творбата – часът на града настъпва и това е гарантирано от

[25] Вж. напр. „разГолени Гърди пред Груби поГледи, изТягаТ се ТлъсТи бедра“ и фонетичноанафоричната „ХИлядоглава, ХИлядоока ХИдра“. Така или иначе „р“ е акустично доста силна и ефектна фонема и се употребява най-активно.

природните закони. Последната ударена дума винаги е особено акцентирана и носи в себе си цялостното послание на веригата.

Творческият акт свързва думите по пътя на разнотипни *асоциации*[26] (субективни по своята същност, както е *субективен* и самият творчески акт на това свързване) и тези връзки пронизват и така организират като гръбнак целия текст. Връзките са от различни равнища и това ги прави силни, така да се каже, „аргументирани“, подкрепени, основателни. Всичко, което дотук откроихме, се отнася най-вече до силата на *лирическото* начало в този прозаически *фрагмент*. Структурната стабилност на текста се постига чрез похвати, употребявани най-вече в лирическите жанрове[27], но функциониращи пълноценно и в полето на прозата.[28]

Редно е да отбележим и чисто композиционната организация на текста – трите изречения, от които се състои. Първото изречение твърде обстоятелствено представлява илюстрация на градския свят. Второто, в по-патетичен тон, представя идеята за предстоящия бунт (загатнат още в началото от темпоралния маркер „полунощ“, който в края се връща като очаквания „дванайсети час“ и затваря композиционната рамка). Третото изречение е съответно най-кратко и представя своеобразното съгласие на природата с човешкия бунт, тъй като „новородената“ луна се ражда „кървава“. Това говори за естествеността на бунта, за неговото начало, което е в унисон с универсума. Историческата конкретика се разтваря във вселенския порядък и отново действителността се оказва само инструмент за репрезентация на *абстракцията*.

[26] Асоциативните свързаности са от различен порядък (фонетичен, семантичен, тематичен, образен и пр.) и обикновено се свеждат до относително съседство между думите.

[27] Имаме предвид фонетичните похвати от реда на алитерацията, асонанса и римата.

[28] Няма да отваряме дума за това доколко прозаическата форма е гарант за епическото начало.

След като разгледахме едно лирическо стихотворение и един прозаически фрагмент, ще проверим каква е ситуацията с реализацията на естетическите позиции в полето на лиро-епоса. За целта ще спрем вниманието си на поемата „Септември“[29] като най-разгърната реализация на жанра в творчеството на Гео Милев. Разбира се, текстът е провокирал огромни по обем изследвания; но настоящите ни търсения предполагат да се спрем по-скоро на определени елементи от структурата на произведението, доколкото тези елементи са обвързани с теоретическите позиции на поета.

Единството на поемата се удържа, на първо място, разбира се, от специфизиращия творбата *ритъм*, който, както е при „Главата ми“, се обуславя от метрическата свобода на стиха, динамиката между отделните лексикални елементи и графичната свобода на текста (относително повишена[30]). Трябва да се отбележи обаче, че стиховете се реализират в релативно по-освободени варианти на фона на разгледаното лирическо стихотворение – налице са много стихове, които се състоят от една-единствена дума или поредица от думи, въведени с един и същи предлог[31], и тези микрокомпонентни стихове се събират в нещо, което ще наречем стихови комплекси. Организацията на въпросните стихови комплекси се осланя на *асоциативни* връзки от различен порядък между думите. Определенията, приписани на въстаналия народ, например ясно могат да илюстрират това.[32] Първо, ще откроим фонетичната свързаност между другите, основаваща се най-вече на алитерацията на съскави съгласни в цялата верига и на свободните римови съчетания: *изпокъсани–навъсени*, *кални–гладни*, *труд–студ*, *гневни–бесни*

[29] Използваният текст е от: Милев/Milev 2006в: 127–148.

[30] Дори най-повърхностният поглед бързо откроява отстъпите, главните букви, особената (не)употреба на препинателните знаци като цяло и конкретно на тиретата и ремаркоподобните изрази „Глава първа:“ и „Започва трагедията!“.

[31] Вж. изброяванията още в първата част на поемата: „из всички балкани, из дебри пустинни...; хамбари, чифлици, воденици...; с пръти, с копрали, с търнокопи...“.

[32] „Изпокъсани/ кални/ гладни/ навъсени... диви/ гневни/ бесни.“

и пр. Може да се проследи как по линията на тази формална връзка се свързват думи от две тематични гнезда – такива, отнасящи се до външното страдание, и такива, които изразяват вътрешното недоволство, като последователността на думите предполага, че външното се превръща в предпоставка за вътрешното състояние, чиято реакция представлява бунтът (последната дума от стиховия комплекс *бесни* се оказва отново особено акцентирана). Лексемите се организират, веднъж, по пътя на семантичната асоциация и втори път, благодарение на фонетичната асоциация.

На второ място, обединителите на дванадесетте поетически *фрагмента* са в съдържателно отношение два – тематичният фактор, който може да се отнесе най-общо до темата за бунта, и композиционната организация, която, може да се каже, е от сравнително епически порядък. Макар и без същинска повествователна част (изключваме деветата част с поп Андрей), в поемата могат да се разчетат ключовите положения на класическия сюжетен модел: завръзка (народът се бунтува), кулминация (епизодът с поп Андрей, ще се върнем към това), развръзка (потушаването на бунта и последиците от него), епилог (идейното обобщение на творбата). Впрочем за *ритъм* можем да говорим и по отношение на самата композиция – той се определя от текстовото пространство и репрезентационните похвати, според които се организира отделен композиционен елемент. Така например именно епизода с поп Андрей определяме като кулминационен, понеже, от една страна, този епизод е единственият, който разчупва иначе неповествователния модел на представяне на текста (което поставя акцент върху него), от друга, единствено в него имаме индивидуализиран герой[33] (отново акцент), и от трета, в него се реализира едно от ключовите идейни послания на творбата – Богът (във възможно най-общ смисъл) не

[33] Поп Андрей се вписва в архетипните представи за културния герой – изразител на стремежа на социума, титаничен, действен, готов да се срещне със смъртта и пр.

се изчерпва с материалните гаранти за себе си, те са по-скоро инструмент на властта.[34]

На трето място, единството на поемата се удържа и от принципа на *фрагмента*, който се явява като организационен похват, функциониращ на поетически равнища от различен порядък. От една страна, са дванадесетте обособени части, всяка от които е изградена според свои собствени вътрешни разпределения и отношения между елементите, но така или иначе, различни взаимодействия могат да се открият и между различните части. Пример за това можем да изведем през огледално композираните втора и десета част: огледалната образност на „зората“ срещу „нощ“ и звуковата аналогия на „гръм от картечници“ срещу „трясък/ продъни небесния свод“, както и паралелният образ на бурята; освен това двете части са съседни съответно на първата част, въвеждаща образа на народа, и на единадесетата част, илюстрираща терора и явяваща се, условно казано, в наративен план последна, и представляват своеобразно лиризирано представяне на събитията от първата и единадесетата част.

От друга страна, поемата се реализира благодарение на огромното количество *фрагменти* от елементарен порядък. Изолирайки се от значенията, които произвежда при взаимодействието си с другите, всяка отделната дума (или поне всеки стих) влиза в ролята на конотативно микроядро, което разширява мащабите на текста до епически размери. Това е онзи *минимум от средства*, за който Гео Милев говори и който осигурява *синтезирана* репрезентация на *идеите*. Може би е твърде смело да твърдим нещо подобно, но ще се опитаме да го илюстрираме през няколко произволни думи: „картечници“-те например веднага извикват представата за тракащия шум, предполагат някой, който стреля с тях, и имплицират неговата воля за стрелба; „хиляди“ отвежда до мисълта за огромното множество, масата, която е обединена

[34] В линията на това идейно послание се вписва и централният въпрос „Прекрасно, но що е отечество?“, а то самото се разгръща най-изчерпателно в дванадесетата част, която влиза в ролята на своеобразен епилог и идейна поанта.

и която има причини за своето обединение, както и нещо, около което се обединява; „зареваха“ отпраща към идеята за силния и дълбок звук, както и за излизащото заедно с него, а заради полисемията на корена се свързва и с рева на страданието и т.н.

За да открои още по-ясно това, нека да разгледаме дума, която е по-силно *символно* натоварена, например „слънчогледите“. Тъй като са поместени в контекста на и без друго по-елиптичната лиризирана втора част, и то на два пъти, в контрастни положения и графично маркирани с по-голямо разстояние между буквите, а освен това са се появили малко по-рано като репрезентация на народа, вписани в изброяването на „снаряжението“ му, смятаме, че са поставени в по-натоварена позиция. От една страна, непринадлежността им към реда на „бойните инструменти“, откроена допълнително заради променения модел на въвеждането им (замяната на предлога „с“ от съюза „и“), а от друга, алегоричният прочит на етимологията им[35], ги представят като символ на вярата. Това означава, че в „снаряжението“ на народа освен уредите на труда, превърнати в уреди на смъртта, се включва и „оръжието“, т.е. силата на вярата. Така или иначе обаче слънчогледите представляват и своеобразна алегория на разбунтувалите се, гледащи слънцето и паднали в прах. Изхождайки от тези две вече опосредствани през символа значения, можем само да разширяваме семантичните хоризонти на този натоварен образ.[36]

За да се върнем на темата за *фрагментите*, искаме да отбележим, че освен изброените дотук, в поемата можем да открои и *фрагменти* на действителността от различен порядък. Такива са например идеологическите *фрагменти*, при които влизат всички словесни маркери на комунистическата идеология. Това са „червени/ знамена“, както и образите на масата, обвързани

[35] От дълбока древност слънцето се обвързва с божеството, около което хората организират културните си параметри. „В езическото вярване слънцето представя или въплъщава Бога.“ – Петканова/Petkanova 2000: 26.

[36] Впрочем в реда на символите от поемата искаме да впишем *септември*, *народ*, *бог*, *отечество* и др., но няма да им отделяме специално внимание.

със социалната принадлежност към пролетарската класа. От друга страна, можем да открием и исторически *фрагменти*, вписващи представеното в поемата в историческата действителност – „Отечеството е в опасност“, фигурата на поп Андрей и „Шуми Марица...“. На трето място, отчетливи са и културните *фрагменти*, репрезентиращи културната памет и вписващи текста в едно по-универсално антропологическо време. Това са референциите към Античността от последната част на поемата.

Ключово за *експресивните* средства на „Септември“ е и така нареченото *оварваряване*, което свеждаме до провокативната лексика, непринадлежаща на поетическата традиция, както и до употребата на „грозни“ образи, груби и необработени фрагменти от света, който лирическият говорител гради. За да е по-изразителна илюстрацията, ще маркираме поставените в съседство на слънчогледите „картечници“ и „заплющяха“ като пример за „грозна“ лексика, чиято първичност и нетипичност засилва *експресивността* на текста, но в реда на тези думи могат да влязат и „селяци“, „простаци“, „профани“, „хулигани“, „глигани“ и, разбира се, куп други. В порядъка на „грозното“ могат да се впишат и образите от картините на последствията от бунта и „доубивани“-те селяни. Присъствието на *оварварения* език не снижава поетическите възможности на текста, а тъкмо напротив повишава *експресивността* му.

„Септември“, естествено, съдържа много повече. Вниманието ни обаче се фокусира само върху онова, което доизгражда представата за Гео-Милевото творчество извън вече коментираните преди поемата текстове. Всичко анализирано е в крайна сметка само материалната реализация на *идейното* съществуване на текста, на идеята за бунта, разиграна в действителност и проектирана в *абстрактните* пространства на „небето зад предмета“.

По никакъв начин не претендираме за изчерпателност спрямо цялостното творчество на Гео Милев. Работата ни се свежда до проверка на теорията през примери от различните жанрове, в които твори поетът, и съответно твърденията, които извежда-

ме, са валидни само за конкретните произведения. Смятаме, че в другите му текстове изведените принципни положения варират, но все пак остават функционални. За да се потвърди това обаче, е необходим далеч по-подробен преглед на Гео-Милевите художествени произведения, който да провери тезата за идентифициране на теоретичните позиции и творческите реализации.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Аполодор/Apolodor 1992: Аполодор. *Митологическа библиотека.* Прев. от стгр. Мирена Славова. София: Наука и изкуство. (Apolodor. *Mitologicheska biblioteka*. Prev. ot stgr. Mirena Slavova. Sofia: Nauka i izkustvo.)

Милев/Milev 1924: Милев, Г. Поезията на младите. // *Пламък*, 1924, № 2, 67–70. (Milev, G. Poeziyata na mladite. // *Plamak*, 1924, № 2, 67–70.)

Милев/Milev 2006а: Милев, Г. Главата ми. – В: *Избрани съчинения в пет тома. Т. 1. Слънчогледите погледнаха слънцето*. София: Захарий Стоянов, 71. (Milev, G. Glavata mi. – V: *Izbrani sachinenia v pet toma. T. 1. Slanchogledite poglednaha slantseto*. Sofia: Zaharii Stoyanov, 71.)

Милев/Milev 2006б: Милев, Г. Експресионистично календарче за 1921. – В: *Избрани съчинения в пет тома. Т. 1. Слънчогледите погледнаха слънцето*. София: Захарий Стоянов, 167–181. (Milev, G. Ekspresionistichno kalendarche za 1921. – V: *Izbrani sachinenia v pet toma. T. 1. Slanchogledite poglednaha slantseto.* Sofia: Zaharii Stoyanov, 167–181.)

Милев/Milev 2006в: Милев, Г. Септември. – В: *Избрани съчинения в пет тома. Т. 1. Слънчогледите погледнаха слънцето*. София: Захарий Стоянов, 127–148. (Milev, G. Septemvri. – V: *Izbrani sachinenia v pet toma. T. 1. Slanchogledite poglednaha slantseto.* Sofia: Zaharii Stoyanov, 127–148.)

Милев/Milev 2007а: Милев, Г. Модерната поезия. – В: *Избрани съчинения в пет тома. Т. 2. Всяко изкуство е Експресионизъм*. София: Захарий Стоянов, 76–92. (Milev, G. Modernata poezia. – V: *Izbrani sachinenia v pet toma. T. 2. Vsyako izkustvo e Ekspresionizam*. Sofia: Zaharii Stoyanov, 76–92.)

Милев/Milev 2007б: Милев, Г. Против реализма. – В: *Избрани съчинения в пет тома. Т. 2. Всяко изкуство е Експресионизъм*. София: Захарий Стоянов, 93–101. (Milev, G. Protiv realizma. – V: *Izbrani sachinenia v*

pet toma. T. 2. Vsyako izkustvo e Ekspresionizam. Sofia: Zaharii Stoyanov, 93–101.)

Милев/Milev 2007в: Милев, Г. Фрагментът. – В: *Избрани съчинения в пет тома. Т. 2. Всяко изкуство е Експресионизъм*. София: Захарий Стоянов, 114–118. (Milev, G. Fragmentat. – V: *Izbrani sachinenia v pet toma. T. 2. Vsyako izkustvo e Ekspresionizam*. Sofia: Zaharii Stoyanov, 114–118.)

Милев/Milev 2007г: Милев, Г. Небето. – В: *Избрани съчинения в пет тома. Т. 2. Всяко изкуство е Експресионизъм*. София: Захарий Стоянов, 155–157. (Milev, G. Nebeto. – V: *Izbrani sachinenia v pet toma. T. 2. Vsyako izkustvo e Ekspresionizam*. Sofia: Zaharii Stoyanov, 155–157.)

Нанков/Nankov 2005: Нанков, Н. Баснята за блудния син: Гео Милев, европейският модернизъм и българската лява критика. // *Електронно списание LiterNet*, 2005, № 11. Извлечено на 19.06.2021 от: <https://liternet.bg/publish13/n_nankov/kritika/basniata.htm#10>. (Nankov, N. Basnyata za bludnia sin: Geo Milev, evropeyskiyat modernizam i balgarskata lyava kritika // *Elektronno spisanie LiterNet*, 2005, № 11. Izvlecheno na 19.06.2021 ot: <https://liternet.bg/publish13/n_nankov/kritika/basniata.htm#10>.)

Петканова/Petkanova 2000: Петканова, Д. *Средновековна литературна символика*. София: ВРЪМЯ. (Petkanova, D. *Srednovekovna literaturna simvolika*. Sofia: ВРЪМЯ.)

Стоянова/Stoyanova 2015: Стоянова, Н. *Възходът на слънчогледите. Българската литература от 20-те и 30-те години на XX век: опити с времето*. София: УИ „Св. Климент Охридски“. (Stoyanova, N. *Vazhodat na slanchogledite. Balgarskata literatura ot 20-te i 30-te godini na XX vek: opiti s vremeto*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.)

Фурнаджиева/Furnadzhieva 2006: Фурнаджиева, Е. Кратък летопис на живота и творчеството на Гео Милев. – В: *Избрани съчинения в пет тома. Т. 1. Слънчогледите погледнаха слънцето*. София: Захари Стоянов, 341–353. (Furnadzhieva, E. Kratak letopis na zhivota i tvorchestvoto na Geo Milev. – V: *Izbrani sachinenia v pet toma. T. 1. Slanchogledite poglednaha slantseto*. Sofia: Zaharii Stoyanov, 341–353.)

Цочева/Tsocheva б.г.: Цочева, Н. *Календарът в контекста на българския авангард („Експресионистично календарче за 1921 година“ от Гео Милев)*. Извлечено на 19.06.2021 от: <https://bgmodernism.com/Nauchni-statii/nadya_cocheva#N4>. (Tsocheva, N. *Kalendarat v konteksta na balgarskia avangard („Ekspresionistichno kalendarche za 1921 godina“ ot Geo Milev)*. Izvlecheno na 19.06.2021 ot: <https://bgmodernism.com/Nauchni-statii/nadya_cocheva#N4>.)

(Анти)християнското в поезията на Атанас Далчев

The (anti-)Christianity in Atanas Dalchev's Poetry

Барбара Митева
СУ „Св. Климент Охридски“

Barbara Miteva
Sofia University "St. Kliment Ohridski"
barbi.miteva@gmail.com

The text examines some of the poems of the Bulgarian poet Atanas Dalchev through the prism of Christian symbols and motifs used in the Bible and some medieval texts. The poet masterfully uses their already accumulated meanings but at the same time presents rather different ideas or at least ideas seen from a different perspective. The article is in no way comprehensive, it deals only with a fragment of Dalchev's work but aims to raise the issue of (anti-)Christianity in Dalchev's poetry.

Keywords: Atanas Dalchev, Christian symbols, Christian motifs, Bulgarian poetry, Interwar period

Настоящата работа има за цел да проследи християнските, или по-точно – антихристиянските образи, мотиви, елементи в някои произведения на Атанас Далчев, а именно в „Повест“ (1925), „Дъжд“ (1925), „Нищий духом“ (1926), „Камък“ (1927).

Това, което текстът ни ще разгледа и ще се опита да докаже, е, че Атанас Далчев работи с християнската символика, дълбоко вкоренена и вплетена в българското (но и европейското) човешко съзнание, и я преработва, пречупва по начин, изненадващ, дори провокиращ. Той преобръща общохристиянските представи за разбиранията на света, които са ни познати от библейски и средновековни текстове, за да разтърси установилата се статика. Така Далчев създава от стари и износени сюжети нови принципи, според които да се мислят животът и битието; той събаря, за да изгради нещо ново със старите съставни части.

Нека да започнем с „Повест“[1] – стихотворение, което разказва историята на един (не)заминал от къщата си човек. Парадоксално е на пръв поглед избраното заглавие, което обозначава епичен жанр, а наименува стихотворение. С това заглавие читателят се настройва, че лирическият текст, който следва да прочете, има епическо начало, т.е. сюжет или поне елементи на такъв. Тези очаквания, разбира се, остават излъгани – трудно може да се говори за наличието на сюжет в това стихотворение, още по-малко за някаква история или случка. Нещо повече – всъщност цялата драма в произведението се завърта около това дали едно събитие се е случило, или не – заминаването на лирическия Аз. Заглавието „Повест“ е поставено именно за да подразни читателя, да го настрои за нещо, което няма да се случи, да го излъже и да му каже истина. В някакъв смисъл заглавието „Повест“ функционира по сходен начин като надписа „Стопанинът замина за Америка“, но на паратекстово равнище – то означава, озаглавява една идея, която следва да бъде както отречена, така и потвърдена.

[1] Всички цитати от „Повест“ са от <https://chitanka.info/text/12102>. [прегледан 30.06.2021].

Заглавието „Повест“ би могло да събуди и друга аналогия: „В конотативните пластове на неговото заглавие [на стихотворението „Повест“] отчетливо стоят и значения като „живот“, „жизнен път“. Това е стихотворение за живота като повест, за повествованието „живот“ (Стефанов/Stefanov 2000: 299). В този смисъл названието дава своеобразен ключ, през който да четем стихотворението, което назовава – то е създадено, за да разкаже един живот, едно битие. Противно на традиционните повествования за един живот, които обикновено започват с раждането на човек, сетне разказват жизнения му път, негови падения и възходи, за да завършат с кончината му[2], в „Повест“ съществуването на лирическия Аз се свежда до въпроса за (не)заминаването му за Америка. С въпроса за (не)заминаването започва и завършва текстът, и то без да даде на читателя ясен и категоричен отговор. „Повествованието“ е конструирано на принципа на уроборос – началото като че е захапало края на текста, завъртайки читателя в безкраен кръговрат на неяснотата.

Как е изградена и в какво се състои тази неяснота, следва да разгледаме. „Повествованието“ на това стихотворение всъщност отрича онова, което преди малко е потвърдило. Първоначално то говори в 3 лице за стопанина, който е заминал, само за да се отрече от това твърдение в следващите стихове, и то в аз-форма. Още по-парадоксално зазвучава този „разказ“, когато в края на стихотворението лирическият Аз се отказва от идеята за своето съществуване, за да може в същинския край на текста да остане надписът „Стопанинът замина за Америка“. Тази (а)логика следва да покаже липсата на възможност за самоидентификация на лирическия Аз със себе си. Това е подсказано, на първо място, от играта с граматическото лице и, на второ място, от шизофреничното разцепване на „себе си“ – част от Аз-а „замина за Америка“ (за нея се говори третолично), докато друга част от Аз-а не излиза „никога от къщи“ (за нея се говори първолично). Тази идея е допълнително подплатена от затворе-

[2] Тук визираме форми от типа на житието, биографията и под.

ното пространство на къщата, в което се намира лирическият Аз и което репрезентира човешката личност, човешкото съзнание в неговата цялост.[3] Следователно напрежението, което се установява в стихотворението по повод на заминаването на лирическия Аз, идва да изведе като част от основната проблематика на текста именно невъзможността за самоидентификация, деконструкцията на Аз-а.

Ако разгледаме къщата като алегоричен образ на самата личност на лирическия Аз, следва да ни направят впечатление черните и затворени врата и прозорци. От една страна, така „на човешкото пространство са отказани преходите, праговете, които отварят връзките между дома и света“ (Стефанов/Stefanov 2000: 304). От друга страна, можем да мислим тази самоизолираност като своеобразна изолация от Бога. Негов основен символ в християнските и средновековните религиозни текстове е именно светлината (Петканова/Petkanova 2000: 24), която озарява духовно хората и която не би могла да премине през черните прозорци и врата. Нещо повече, в религиозен контекст черният цвят „е равнопоставен с тъмнината и става символ на дявола, на ада, на порочността и на греха“ (Петканова/Petkanova 2000: 56). Чрез тази символика се скицира образът на личността, която е затворила своя път към вярата, към Бога, т.е. на невярващия, безверния Аз, онзи, който не допуска „Божията светлина“, съответно Божията промисъл в себе си.

В „Повест“ обаче откриваме своеобразен заместител на Божията светлина. Не бихме могли да го наречем „кумир“, понеже към този обект не се наблюдава вяра, страхопочитание, преклонение или подобни, той по-скоро запълва онова пространство в личността на лирическия Аз, която има необходимост да се запълни. Това е именно часовниковото „слънце от метал“. Слънцето „се явява и като символ, един от най-устойчивите и широко разпространени символи на Бога като най-ярък израз на светлината“ (Петканова/Petkanova 2000: 28). Това е така още в

[3] Така например се разглежда символът „къща“ в психоанализата, вж. Фройд/Froyd 2013: 120–121.

предхристиянските вярвания, където „слънцето представя или въплъщава Бога... Често самото име на божеството означава слънце – гръцкото Хелиос, акадското Шамаш и др.“ (Петканова/ Petkanova 2000: 26)[4]. В „Повест“ единственото слънце, което лирическият Аз вижда, е направено „от метал“. Това придава идеята за неестественост, ненатуралност, изкуственост на светлината. В къщата на лирическия Аз липсва действителното слънце, то е заместено с изкуствено такова. И ако за слънцето в християнски контекст се мисли като за Божие творение, което Бог е сътворил на четвъртия ден (Битие/Bitie 1:14), то тук слънцето е сътворено от човека – то е механична част от устройството на часовника. В този смисъл лирическият Аз не следва естественото време, мерено с естествения, сътворен от Бога „часовник“ – слънцето, а разчертава дните си според това изкуствено създадено от човека „слънце“, т.е. според вътрешното си субективно време. Нека си припомним обаче, че по-рано в „Повест“ като своеобразни „часовници“, мерещи времето, са упоменати и пожълтявалите градини – те са вече нещо обективно, външно за къщата на лирическия Аз, природно и в този смисъл божествено. Съответно и при измерването на времето е налично раздвояването, разединяването на лирическия Аз. От една страна, той мери времето субективно, а от друга страна – обективно. Това обяснява и разликите в начините на мерене на времето. Ако градините, т.е. обективният часовник, отмерват времето циклично („много пъти пожълтяваха градините“ – имперфектът обозначава итеративност), то „слънцето от метал“, или субективният часовник, измерва времето нециклично („часовникът/ люлее свойто слънце от метал“). Люлеенето като движение, като фигура на практика представлява частичен, незавършен цикъл. Още повече, цикълът

[4] Слънцето още се използва и като символ за човек, прославящ Бога. Ето някои примери: „Със своето благочестие и красота той изгря на земята като слънце, просвещавайки целия свят чрез зарите на триипостасния Бог“ (Охридски/Ohridski 1995а) и „Радвай се, Димитре, светлозарно слънце, ти, който прогонваш греховния мрак от тия, които с топла обич те почитат!“ (Охридски/Ohridski1995б).

се движи еднопосочно, той не се обръща назад, а продължава напред, за да стигне отново същата точка. При люлеенето е обратното – посоката се обръща и пътят, който се изминава, е същият, но с променен знак. И двата вида движение представляват някакво повторение, но докато при цикъла има промяна от едно състояние в друго, то при люлеенето такава липсва, то е закотвено вечно в една и съща амплитуда, в една и съща точка на теглене, невъзможно да се освободи от неговата притегателна сила.

На фона на тези два налични варианта за измерване на времето впечатление прави осезаемата липса на линейната перспектива на времето, каквато всъщност е и християнската. Християнското летоброене има за основна отправна точка раждането на Исус Христос, която се счита за нулева година. От нулевата година като лъчи излизат години, съответно преди и след Христа. Такава линейност обаче при „Повест“ липсва. Разказаното в текста борави единствено с идеята за повторяемостта, но не и за събитието – уникалното събитие, което ще накара времето да затече в някаква посока.[5] Тук се крие парадокс – обикновено „повестта“, а в този случай животът, се състои от поредица от събития, от уникални случки, докато „Повест“ е изградено от повторяеми, незначителни случвания. Липсата на събитийност, нативност осакатява лирическия Аз от възможност да изгради историята за себе си, а съответно и самия себе си. Това се дължи именно на липсата на вяра[6], без каквато човек няма възможност да помести света в някакви рамки, граници, обозрими за собственото му съзнание, а съответно и да намери своето място в света. Следователно без наличието на вяра, човек не може да се идентифицира.

---

[5] Фразите „никога“, „много пъти“, „и ден и нощ, и ден и нощ“, „понякога“, „винаги“ имплицират именно идеята за повторяемостта, обичайността. Единството, което би могло да се разгледа като уникално събитие и което е обозначено с наречието „случайно“, е влизането на някой в къщата, но то е поставено в рамките на условното, а може би дори и на невъзможното.

[6] Тук не визираме конкретно християнската вяра, а вярата изобщо като някакво убеждение, което не се нуждае от доказателства.

Да отделим още малко време за „слънцето от метал“. Любопитно е, че „слънцето от метал“ е човешко творение, а тук то заменя истинското слънце, схващано като Божие творение в християнските разбирания. Това заместване може да се разчете като буквално изместване на Бога от човека. Така човекът влиза в ролята на демиург – на света си, на времето си и пр. Какви са последствията от това? Липса на връзки. Капсулиран в своя малък свят, в своята къща, лирическият Аз не успява нито да реализира себе си като личност, нито да се протегне към другиго. Неговата самоизолация се е превърнала сякаш в самоцел. Той не е способен да извършва целенасочено движение, а само безцелни повторения. Това и неспособността му за самоидентификация са взаимосвързани, защото без повествование не би могло да има развитие и съответно откриване на себе си. В същото време Аз-ът не би могъл да избере посоката си на тръгване, без да знае кой е той.

В „Повест“ има следи за неуспешните опити за идентификация на лирическия Аз – чрез книгите, чрез пътищата на спомена, ала те се оказват безуспешни, понеже самите те не излизат от границата на къщата, което е пространството на личността. Липсата на обективна външност, на която Аз-ът да се упове (каквато е вярата), саботира опитите за саморазпознаване. Впоследствие се появява и образът на огледалото, в което лирическият Аз се оглежда, „за да не бъде винаги самотен“. Огледалото „е използвано като илюзорен ресурс за набавяне на някакво „ти“ (Стефанов/Stefanov 2000: 315), разбира се, неуспешно. Трябва да се вземе предвид, че това огледало е вътрешно огледало, онова, с което човек оглежда себе си интровертно. Тук е мястото да уточним, че през Средновековието се различават два типа поглед, един от които е духовният, вътрешният[7], който може да се

[7] „Човекът през Средновековието различава два вида зрение – телесно и вътрешно зрение. Телесно зрение притежават всички обикновени хора. Вътрешният поглед е духовен. Той е метафора и означава проумяване, проникване, прозрение, достигане до истини чрез ума и сърцето“ (Петканова/Petkanova 2000: 46).

разглежда като своеобразно про-зрение на себе си. Оглеждането на лирическия Аз в „Повест“ не е нищо друго, освен безуспешен опит за разпознаване на себе си, за конструиране на себе си. Почти иронично е, че с този жест лирическият Аз иска да избегне самотата си, понеже той следва да му покаже неговата собствена същност. Образът, който оглежда лирическият Аз, явно му е дотолкова чужд, че той усеща това присъствие като несобствено, несвойско, чуждо. В Библията срещаме „огледалото“ по-скоро като израз на непълно, неясно и нетрайно знание.[8] Образът, който едно огледало дава, всъщност е повърхностен и обърнат. Съответно, когато човек наблюдава сам себе си в огледалото, той вижда свой двуизмерен образ, образ, смачкан и плосък, който не репрезентира в дълбочина обекта, който отразява. Обърнатостта на образа в огледалото също е от значение, защото това значи смяна на полюсите. В огледалото лявото става дясно и дясното – ляво. Според културните традиции на различните народи лявото и дясното като страни са натоварени с положителни или отрицателни качества спрямо ритуалната стойка на човек – така например при китайците лявата страна е добра, а при християните е дясната (Петканова/Petkanova 2000: 49–51). Тази смислова натовареност на страните обаче липсва при лирическия Аз в „Повест“, понеже той не успява да се свърже с някаква общност, която да им придаде подобна семантика. Следователно образът в огледалото нито би го шокирал заради своята обърнатост, нито би му донесъл ново знание за себе си. Нещо повече, липсата на семантична натовареност на ляво и дясно всъщност отразява един по-дълбок проблем на лирическия Аз – отсъствието на

[8] Яков/Yakov 1:23–24: „Защото, ако някой бъде слушател на словото, а не изпълнител, той прилича на човек, който гледа естественото си лице в огледалото; понеже се огледва, отива си, и завчас забравя какъв бе.“ – образът в огледалото се свързва с нетрайността, непостоянството, той е мигновен, а не вечен и съответно не носи истинното; 1Кор/1Kor 13:12: „Защото сега виждаме нещата неясно, като в огледало, а тогава ще ги видим лице с лице; сега познавам отчасти, а тогава ще позная напълно, както и съм бил напълно познат.“ – огледалата по онова време се правят от метал, поради което образът в тях е бил неясен, затова и се прави подобно сравнение.

пълнеж на етическите понятия за добро и зло, които във вярата по принцип са добре разграничени и уплътнени.

Единственият обект, който в текста е определен с пояснението „зла“, е собственото съществуване на лирическия Аз – „И сякаш аз не съм живеел никога,/ и зла измислица е мойто съществуване!“. Но дори тук „зла“ няма толкова морален привкус, не отпраща към етическите категории добро и зло така, както се разбират те в християнски контекст[9], а по-скоро има смисъла на „злокобна“, „зловеща“, т.е. плашеща и страховита. Идеята, че съществуването на себе си е измислица, ужасява лирическия Аз, понеже от това следва да съществува демиург, който да роди, сътвори тази измислица – това само по себе си е ужасяващото. Защото идеята за висш творец, който е надпоставен и извън човешкото битие, но в същото време го контролира, наказва, дава заповеди и пр., плаши човека, който по презумпция трябва да влезе в ролята на подпоставен, дори в някакъв смисъл на подчинен. Затова и лирическият Аз остава затворен вътре в себе си, той нито иска да се усъмнява в Бога, нито иска да го отрича, само се опитва да намери смисъл без, извън Него.

Всъщност лирическият Аз се усъмнява в своето собствено съществуване. Фокусът от Бога се снема отново към човека. На първо време, този въпрос може да се разгледа като „Съществувам ли аз, човекът творец, след като нищо не сътворих през живота си?“. Липсата на път, съответно и на разказ, стига до там, че накрая „повестта“ на човешкия живот е празна. Единствените думи, записани в нея, са „словата: „Стопанинът замина за Америка“ – едно (не)случило се събитие, приключение, което да даде посока, смисъл на живота на лирическия Аз. На второ място, усъмняването в собственото си съществуване може да е онтологичното запитване „Съм ли аз“?. Разбира се, този въпрос е свързан с първия, понеже, ако живееш, неимоверно оставяш

[9] Могат да се изведат изброявания, които съответно се свързват с доброто и със злото според християнските разбирания. Например Бог, светлина, дясно, живот и пр. за добро и дявол, мрак, ляво, смърт и пр. за зло.

някаква следа от твоя живот. В случая обаче лирическият Аз не върши нищо, с което да бъде запомнен – животът му минава „без ни една любов, без ни едно събитие“. Любовта, която в християнството е най-висша ценност[10], не е постигната от лирическия Аз – нито към себе си, нито към другиго, нито към Бог. В този смисъл не е изненадващо, че всяко действие на Аз-а остава безсмислено, несъстоятелно.

Нека да обърнем внимание на думите: „Стопанинът замина за Америка“. Любопитно е, че именно тези думи са единствените „записани“ в тази „повест“ – на лист, закачен на вратата. В някакъв смисъл те са единственото слово, което възприемаме от историята на текста[11], а това само по себе си е значещо заради творческата сила на словото[12]: щом нещо е изречено, то е. Следователно би трябвало да приемем, че действително стопанинът е заминал за Америка, ала по протежение на стихотворението това твърдение е отхвърлено и потвърдено неколкократно. Как следва да тълкуваме това?

По-горе вече изяснихме, че у лирическия Аз има някаква шизофреничност заради това, че разцепва конструкцията на „себе си“ както буквално – твърди взаимоизключващи се твърдения за себе си („И аз съм сам стопанинът на къщата,/ където не живее никой“), така и фигуративно – говори за себе си и първолично, и третолично („Стопанинът замина за Америка“). Ключова дума в надписа на вратата е именно думата „стопанин“, с която лирическият Аз се назовава. „Стопанин“ в християнските текстове често идва да замени алегорично Бога[13], подобно на лексеми като „баща“, „отец“ и подобни. „Америка“, от своя страна, идва да означи далечната земя,

[10] Доказателства за това виждаме при Матей/Matey 5:43–44; 1Петрово/1Petrovo 4:8; 1Кор/1Kor 13:1–3 и др.

[11] Текстът споменава още „всички книги“ и разговорите „със портретите“, които се състоят от слово, но ние нито разбираме какви книги всъщност изчита лирическият Аз, нито какви разговори води.

[12] Най-емблематичният пример за това е Йоан/Yoan 1:1.

[13] Например в Матей/Matey 20:1; Лука/Luka 20:13 и др.

онази, която е на цял океан разстояние и която съответно заради далечината си е радикално по-различна от познатото. В този смисъл надписът на вратата може да бъде разтълкуван като „Бог замина надалече“. Разбира се, твърде крайно би стояло твърдението, че лирическият Аз в „Повест“ е самият Бог, тук става дума за нещо друго – заминала си е онази част от Аз-а, която съхранява, държи концепцията за Бог (респективно концепцията за вярата). Затова лирическият Аз говори за тази част от себе си в трето лице – тя е чужда, заминала, дори забравена. Така Аз-ът, който остава в къщата, който е обречен да доживее живота си в пространството без изход, всъщност е осакатен от възможността да изпитва вяра, да повярва в Бога. Това е и причината „повествованието“ да завърши с повторното „прочитане“ на надписа – накрая остава само словото, което в случая свидетелства за безверието, единствено то е значещо. Безверието, невъзможността да се вярва в нещо, резонира както в шизофреничността на Аз-а, така и в болестносмъртните нотки, които се прокрадват в текста – линеенето на лирическия Аз, липсата на разказ за живота му, отсъствието на любов, безсмислието, което го е обзело, дори цветовете на обкръжаващата го среда.[14]

В заключение „Повест“ представя онова Аз, което е изгубило своя усет за вярата и следователно няма на какво да упове своята същност. Така Далчев използва част от християнските представи, но ги пречупва, за да изследва личностното, интровертното у човека.

Стихотворение, в което също се откриват (анти)християнски идеи, е „Дъжд“[15]. Заглавието само по себе си назовава именно образ, често използван символично и алегорично – заради напоителната си способност, в текстовете, свързани с християнската религия, той се ползва като даващ сила, живот, но не

[14] Черно и жълто – свързвани съответно със смъртта и с болестта – Петканова/ Petkanova 2000: 56, 59.

[15] Всички цитати от „Дъжд“ са от <https://chitanka.info/text/12101-dyzhd>. [прегледан 30.05.2021].

на растенията, а на душите (Петканова/Petkanova 2000: 54)[16]. В едноименната Далчева творба обаче дъждът не носи подобни послания, той „трака лудо“, „бие шумно“, „разсипан“ е и прави „локви от мръсна вода“ – картина натуралистична, дори гротескова. Дъждът тук не носи пречистване и катарзис, той по-скоро създава зловещ природен дисбаланс, понеже заедно с класовете пониква още „черни чадъри“, сравнени в текста с „дяволски гъби“. В този смисъл дъждът не помага да израсте само доброто, природното, напротив – с него нараства и чернилката, тъмнината в света.

Ситуацията, представена в стихотворението, препраща към притчата за сеяча, разказана в Новия завет (Матей/Matey 13:3–23). За разлика от притчата, където зърната падат на четири различни места и четири различни изхода, тук вариантите за съдбата на зърната са два – или са изядени от „изгладнелите петли“, или израстват от тях „дъги класове“, но и двата имат своя аналогия в притчата. Според тълкуването в Библията семената, изкълвани от птиците, са образ на онези, при които „дохожда лукавият и грабва посеяното в сърцето му“, а семената, които са пораснали, са образ на всекиго, „който чуе словото и го разбира, който и дава плод“. Дали подобно тълкувание бихме могли да направим за стихотворението? Аналогия на грабването от „лукавия“ е изкълваването от петлите – ако дяволът се свързва с мрака, залеза, смъртта и пр., то петелът е неговата противоположност – той е соларен символ, известяващ изгрева, т.е. раждането на деня, живота и пр. Ако в притчата тези семена са обречени на тъмнина и е осуетен техният живот, то тук ги поглъща буквалният аналог на Бог[17] и техният живот в някакъв смисъл е продължен от живота на петлите. В стихотворението обаче петлите са наречени „зли“

[16] Примери: „на тях пък трябва дъжд от букви божии,/ та плод божествен да покълне много“ (в „Проглас към Евангелието“, Преславски/Preslavski 1995) и „дъждовният облак на богопознанието“ (Охридски/Ohridski 1995б.).

[17] Нека да припомним, че слънцето се явява като символ или въплъщение на Бога – вж. бел. 4.

и „ненаситни“, което е в противовес на традиционните разбирания за техния образ. Нещо повече, те „кълват цяла нощ“, т.е. от соларен, светъл, раждащ, техният образ е изкривен в тъмен, мрачен, убиващ. Върху символа на петела е насложена една зловеща, почти гротескова обвивка, парадоксална спрямо обичайните представи. Семената, които поникват, в стихотворението, също са гротесково изобразени – те поникват „до високото сиво небе“ и сред тях „израстват много черни чадъри“. Хипертрофията на покълналите растения ужасява, ужасява и техният устрем към сивото небе, което не вещае нито живот, нито надежда. Сивотата на небето идва да означи бедността, реалността, смирението (Петканова/Petkanova 2000: 60), което в комбинация с достигналите небето класове, създава усещането за слезлия почти до земята небосклон, понижаването на височината му. Всъщност текстът изключително майсторски играе с вертикалата на своето пространство – наредени са земята и дворовете, чадърите, стрехите и покривът, небето, но всички сякаш са нагъсто наредени, смачкани – класовете стигат до високото небе, но сред тях израстват черните чадъри (не „под“ тях), а това създава впечатление, като че класовете и чадърите са със сходна височина. Още по-натоварена е тази картина и благодарение на сравнението на чадърите с гъби[18], които са по своята природа ниски. Сраствaнето на високото и ниското е аналогично на сраствaнето мрак-светлина при образа на петела.

Още нещо, което прави впечатление при сравняването на притчата за сеяча и стихотворението „Дъжд“, е образът на самия сеяч. Ясно е, че в притчата сеячът е алегоричен образ на Бог, който е наречен „сеяч“ заради лексикалната връзка със „семе“, която поражда и функционална обвързаност между Него и семето. В стихотворението обаче лексемата „сеяч“ не се

[18] Чадърите гъби влизат и в своеобразен противовес с поникналите класове – те израстват от семена, хранят се със слънчева енергия чрез фотосинтеза, докато гъбите не са растения, те са прикрепящи се или паразитиращи организми, а чадърите сами по себе си са вещи, изработени от човешка ръка.

използва, тук този, който хвърля семето, е „някой“ – лишен от човешкото образ, безформена и безплътна сянка. Нещо повече дори – цялата ситуация в текста изобщо е лишена от човешко присъствие, макар и белезите за него да са налице (чадърите, стрехите, дворовете и пр.). Наличието на този „някой“ съвсем не оживява, не одухотворява тази картина, напротив – прави я тревожна и плашеща, понеже неговото присъствие по-скоро се усеща като значещо отсъствие.

Финалът на стихотворението представя изгряващото слънце, което би трябвало да носи някаква утеха на читателя, но тя категорично му е отказана. Слънцето тук е сравнено със слънчоглед, чиито зърна са изкълвани. Ако слънцето символизира или въплъщава Бога, то слънчогледите следва да са вярващите в Бога. Слънчогледът в случая сякаш е изпразнен от съдържание, от същина заради своите липсващи зърна, които и в други притчи на Исус са алегория за вярата, и то силната и искрена вяра. Това пряко може да се обвърже със сеяча в стихотворението: както той е „някой“, който няма лице, така и слънцето „няма лице“. И понеже онзи, който е хвърлил семената, е безплътен, безсъдържателен, то също е безплътно, безсъдържателно и безнадеждно идващото утре.

В „Дъжд“ по любопитен начин се обвързват лицето на вярата и нейната същност. Вследствие на тяхната липса образът на който и да е светъл символ се изкривява по гротесков начин.

Следващото Далчево стихотворение, което ще концентрира нашето внимание, е „Нищий духом“[19]. Това заглавие реферира към човек, който е беден по дух, с беден духовен живот, т.е. още преди зачитането на текста читателят е подготвен за тематиката му, която явно тясно е обвързана с вярата. Нещо повече, заглавието директно препраща към една от Исусовите проповеди, гласяща: „блажени нищите по дух, защото е тяхно царството небесно“ (Матей/Matey 5:3). Тези думи благославят

[19] Всички цитати от „Нищий духом“ са от <https://chitanka.info/text/12110-nishtij-duhom>. [прегледан 30.05.2021].

онези, които имат най-чиста, най-пълна вяра в силата на Бог, понеже осъзнават своята собствена безпомощност.[20] Така заглавието настройва читателя в очакване да прочете нещо за нищия духом човек, за вярващия, осланяващ се на Божията промисъл, ала това очакване бива излъгано.

Почти всички изречения в стихотворението са в кондиционал, изразяващ иреална ситуация, с изключение на първото, което е подчинено обстоятелствено изречение за условие. Съответно схемата на изложението е ясна: лирическият Аз посочва онова условие, при което биха се случили тези и тези неща. В този смисъл нищият духом човек е поставен в една имагинерна, несъществуваща реалност, понеже самият лирически Аз не се идентифицира като такъв. В рамките на няколко строфи лирическият Аз въобразява един друг, недействителен живот за себе си, а благодарение на отрицателните изреченски структури, читателят успява да надникне към онова, което е реално в битието на Аз-а и от което всъщност е избягал Аз-ът в своето бленуване („Ако не бях останал глух към/ повелята на любовта...“ и „Не би сивеела тъй леко/ тогава моята коса...“).

„Блаженството на нищий духом“ според лирическия Аз се спечелва с наличието на любов, за която в действителност той е останал „глух“. „Блаженство“ тук може да се разчита както буквално като „щастие“, така и иронично, за да се подчертае наивността на бедните по дух. За лирическия Аз тези две четения са силно обвързани, дори неделими, той в някакъв смисъл изпада в самоирония за собствения си живот. Със сигурност той не е щастлив, предвид че бленува за друга реалност, друг живот, но в същото време и не би могъл да се откаже от истинския си такъв, в който любов няма. Аз-ът е заместил любовта с „любовта към знанието“, което е подсказано на финала на творбата от „мъката“ и „праха на библиотеките“. Мъката, тъгата, всъщност е обвързана със знанието

[20] Повече по темата може да се види при Кураев, А. *Кои са бедните духом*. Прев. от рус. Евгения Николчева. <https://www.pravoslavie.bg/Беседи/Кои-са-бедните-духом-%281-част%291>. [прегледан 02.06.2021].

и в християнските представи[21], вероятно още от историята за първородния грях, където се изгражда връзката между греха и знанието, респективно между невинността и наивността.[22] Понеже лирическият Аз я е познал, единственото място, в което той би могъл да намери утеха, веселост, е въображението – там той си се представя необременен от тежестта на знанието. Следователно, като противопоставяме реалния на имагинерния свят, противопоставяме още и знанието на вярата. Неслучайно единствената лексема в текста, която назовава вярата, се явява в представянето на бленувания живот – „вярвам“. Тя е обвързана с виждането „на рая портите разтворени“ – образ, който не просто предполага светла вечност, а някакво бъдеще изобщо, прекрачване на някаква граница отвъд. Райското пространство обаче е двойно въобразено в случая – веднъж, в самите мисли в условно наклонение на лирическия Аз и, втори път, в съня му („виждал бих в съня“). Заради това удвоено опосредстване райският топос се отдалечава още повече от лирическия Аз, той е двойно по-непостижим. Всъщност в някакъв смисъл пространството на рая е противопоставено на пространството на библиотеките. И ако раят е двойно въобразен и все пак недостижим (единствено портите му са видими), то библиотеките са място, в което лирическият Аз не просто влиза, но и прекарва живота си. Нека да припомним, че „царството небесно“ е отредено за „нищите по дух“, докато явно на познаващите е отреден „прахът на библиотеките“.

Така лирическият Аз поставя проблема за знанието и къде то стои в човешките разбирания, какво значение има то. Важно е да отбележим, че освен знание и невинност, друга ключова дума както в осмислянето на Аз-а, така и в християнските текстове има любовта. Заради това именно тя стои като ключово

[21] Еклесиаст/Eklesiast 1:18: „Защото в многото мъдрост има много досада; И който увеличава знание, увеличава и печал“.

[22] Отхапвайки от плода на познанието, Ева и Адам губят невинността си, защото познават, но с това нарушават Божията заповед, заради което са наказани и изгонени от Едем (Битие/Bitie 3:3).

условие в началото на стихотворението – наличието на любов за лирическия Аз носи „блаженството на нищий духом“. Имагинерната му любов е изразена по три начина, през които ще се опитаме да разкодираме какво той влага в това понятие: първо, приемственост на всекиго („бих със песен на уста/ ковал обущата на всеки“); второ, семейство („своите деца, жена“); трето, някаква любов към Бога, изразена по-скоро в оскъдна мечта за рай, за по-добро място („виждал бих в съня/ на рая портите разтворени“). И на трите аспекта бихме могли да открием някакви аналогии в християнството, които са съответно: любовта към ближния, любовта към жена си, любовта към Бог (Матей/Matey 13:5). Но ако в християнството любовта към Бог носи познанието за Бога и това е достатъчно за вярващия, то за лирическия Аз не е така – той е искал в някакъв момент да опознае и е опознал всичко онова, което е извън Бога.[23]

Като обобщение, Аз-ът в „Нищий духом“ на Далчев индиректно повдига въпроса за отношението между знанието и вярата. Той поставя ясна граница между вярата (респективно любовта) и познанието и с това категорично отрича възможността двете да пребъдат ръка за ръка.

Последното Далчево стихотворение, което ще разгледаме, е „Камък“[24]. В него лирическият Аз говори на камъка и в този монолог той разнищва неговата същност. На камъка са противопоставени живите същества и техни части и характеристики – остаряване, жили, нерви, плът, съвест, грешка, жажда и др. На фона на промяната, формоизменението, раждането и умирането на „хора и дървета“, камъкът стои „все същ“. Освен че не се изменя, камъкът не изпитва потребност от това, всъщност той няма никакви потребности, желания и пр., той просто е. Заради това в един момент лирическият Аз нарича камъка с

[23] В притчата на Исус, и по-точно в изреждането на блажените (Матей/Matey 5:3–11), не се споменава нищо за знаещите. Вярата, кротостта и др. са изредени като ценности, но не и познанието.

[24] Всички цитати от „Камък“ са от <https://chitanka.info/text/12117-kamyk>. [прегледан 30.05.2021].

двусмислената лексема „свят“: от една страна, може да се схване като прилагателно в смисъла на „свещен“, а от друга – като съществително в смисъла на универсум, различен от човешкия (Стефанов 2000: 300–301). Тези две разночетения можем да открием обвързани и в християнската литература и изкуство, където „камъкът се утвърждава главно като знак на: Исус като крайъгълен камък; на вярващите като живи строителни камъни; на твърдостта във вярата“ (Петканова/Petkanova 2000: 47). Нека припомним, че именно на каменни плочи са изписани десетте Божи заповеди (Изход/Izhod 31:18) – обект, който е свещен едновременно като идващ от Бога и като „крайъгълен камък“ за всеки вярващ. И понеже каменните плочи са „написани с Божия пръст“, стигаме до извода, че Бог единствен може да модифицира, променя принципно непроменящия се камък.

Освен като твърдост във вярата, камъкът се схваща и като Исус, т.е. Бога. В някакъв смисъл можем да мислим Далчевия камък като къс репрезентация на Божественото. Както вече казахме, камъкът, определен като „свят“, препраща и към идеята за друг универсум – друг тип битие, очертано с качества като вечност, трайност, непроменливост – характеристики на Бога. Лирическият Аз като че ли прави сравнение между Божественото и човешкото битие. И ако човекът е податлив на времето, променлив, тленен, роден, сещащ жажда, способен на грешки и пр., то камъкът, респективно Богът, е вечен и свят. В поантата на стихотворението лирическият Аз извежда и още една ключова характеристика: „вечно и свето е само мъртвото,/ живото живее в грях“. Парадоксално звучи подобно изказване както, ако се отнася до камъка, така и ако се отнася до Бога, понеже единствено живото би могло да умре и така да бъде определено като „мъртво“. „Мъртъв“ обаче може да се схване още като „лишен от жизненост“, т.е. изначално нямащ живот. Следователно според лирическия Аз хората (и изобщо живите същества) са по подразбиране грешни заради наличието си на жизненост, докато камъкът, съответно и Бог са свети, безгрешни именно защото са лишени от такава. По този начин се достига една приемстве-

ност, една утеха за Аз-а – изначално хората са грешни, независимо от персоналния им житейски път, защото безгрешието е предзададено за неживото, за камъка, за Бога. От друга страна, се стига до извода за съвършено различната същност на човека, на Бога и на камъка, поставен, така да се каже, по средата – част от човешкия свят, но с божествени характеристики. Може би именно поради тях хората избират именно камъка, за да „ваят свойте богове“ и за да пазят Божия закон (Десетте Божи заповеди). Косвено тук би могло и да се повдигне проблемът за това доколко законът, даден от Бога, е правдив, адекватен спрямо човека, предвид толкова различната им същност.

В „Камък“ лирическият Аз открива Божественото в камъка и през него формулира истината за онтологичната разлика между Бога и човека.

Като разгледахме „Повест“, „Дъжд“, „Нищий духом“ и „Камък“, успяхме да докажем, че има християнски символи и идеи в тези произведения на Атанас Далчев. Изследването ни, разбира се, не настоява за изчерпателност – вярваме, че такива биха могли да се открият и в други Далчеви стихотворения.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Библия: *Библия*. <https://biblia.bg/index.php>. [прегледан 01.06.2021]. (Biblia. <https://biblia.bg/index.php>. [pregledan 01.06.2021].

Далчев: Далчев, А. *Дъжд*. <https://chitanka.info/text/12101-dyzhd>. [прегледан 30.05.2021]. (Dalchev, A. *Dazhd*. <https://chitanka.info/text/12101-dyzhd>. [pregledan 30.05.2021].

Далчев: Далчев, А. *Камък*. <https://chitanka.info/text/12117-kamyk>. [прегледан 30.05.2021]. (Dalchev, A. *Kamak*. <https://chitanka.info/text/12117-kamyk>. [pregledan 30.05.2021].)

Далчев: Далчев, А. *Нищий духом*. <https://chitanka.info/text/12110-nishtij-duhom>. [прегледан 30.05.2021]. (Dalchev, A. *Nishtiy duhom*. <https://chitanka.info/text/12110-nishtij-duhom>. [pregledan 30.05.2021].)

Далчев: Далчев, А. *Повест*. <https://chitanka.info/text/12102>. [прегледан 30.05.2021]. (Dalchev, A. *Povest*. <https://chitanka.info/text/12102>. [pregledan 30.05.2021].)

Охридски 1995а: Охридски, К. Похвала за св. Димитър Солунски. – В: Иванова, К., С. Николова. *Тържество на Словото. Златният век на българската книжнина*. София: Агата-А. <http://macedonia.kroraina.com/zv/index.html>. [прегледан 02.06.2021]. (Ohridski, K. Pohvala za sv. Dimitar Solunski. – V: Ivanova, K., S. Nikolova. *Tarzhestvo na Slovoto. Zlatniyat vek na balgarskata knizhnina*. Sofia: Agata-A. <http://macedonia.kroraina.com/zv/index.html>. [pregledan 02.06.2021].)

Охридски 1995б: Охридски, К. Похвала за св. Кирил Философ. – В: Иванова, К., С. Николова. *Тържество на Словото. Златният век на българската книжнина*. София: Агата-А. <http://macedonia.kroraina.com/zv/index.html>. [прегледан 02.06.2021]. (Ohridski, K. Pohvala za sv. Kiril Filosof. – V: Ivanova, K., S. Nikolova. *Tarzhestvo na Slovoto. Zlatniyat vek na balgarskata knizhnina.* Sofia: Agata-A. <http://macedonia.kroraina.com/zv/index.html>. [pregledan 02.06.2021].)

Преславски 1995: Преславски, К. Проглас към Евангелието. – В: Иванова, К., С. Николова. *Тържество на Словото. Златният век на българската книжнина*. София: Агата-А. <http://macedonia.kroraina.com/zv/index.html>. [прегледан 02.06.2021]. (Preslavski, K. Proglas kam Evangelieto. – V: Ivanova, K., S. Nikolova. *Tarzhestvo na Slovoto. Zlatniyat vek na balgarskata knizhnina.* Sofia: Agata-A. <http://macedonia.kroraina.com/zv/index.html>. [pregledan 02.06.2021].)

Петканова 2000: Петканова, Д. *Средновековна литературна символика*. София: ВРЬМѦ. (Petkanova, D. *Srednovekovna literaturna simvolika*. Sofia: VRЬMѦ.)

Стефанов 2000: Стефанов, В. *Участта Вавилон. Лица, маски и двойници в българската литература.* София: Анубис. (Stefanov, V. *Uchastta Vavilon. Litsa, maski i dvoynitsi v balgarskata literatura.* Sofia: Anubis.)

Фройд 2013: Фройд, З. *Лекции за въведение в психоанализата*. Прев. от немски М. Дилова. София: Колибри. (Froyd, Z. *Lektsii za vavedenie v psihoanalizata*. Prev. ot nemski M. Dilova. Sofia: Kolibri.)

Проблемът за миналото в романа „Времеубежище“ на Георги Господинов – чудовище или спасител пред лицето на неясното бъдеще

The Problem of the Past in the Novel “Time Shelter” by Georgi Gospodinov – a Monster or Savior in the Face of Uncertain Future

Владислав Тиков
СУ „Св. Климент Охридски“

Vladislav Tikov
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
vtikov@abv.bg

The text explores the problem of the past in the postmodern novel “Time Shelter” by Georgi Gospodinov, seen as an ambivalent phenomenon – with it’s advantages and disadvantages in today’s pandemic world. The topic is particularly relevant, because of the link between being “stuck at home”, imposed by the Covid pandemic, and the “return” to the past, due to natural, – and nostalgic reasons. The author reveals the “presence” of the past in the present and – the future, as well as the humanity’s inability to let go – off it forever, because although harrowing, it is a source of historical and life experience. The article also touches on the problem of the cosmopolitan man, who is “looking” for a home in many “pasts”.

Keywords: past, pandemic, Covid-19, postmodernism, novel, monster, savior

В края на 2019-та година едно явление разклати нормалното функциониране на света. То тръгна от Китай, провинция Хубей, и по-конкретно – от административния ѝ център, град Ухан. Нещо, което разтревожи останалата част от света в малка степен, защото хората вярваха, че това е ефимерно явление – днес го има, утре вече е минало. Новините за този феномен, ако можем да го наречем така, обезпокоиха човечеството, но той още не бе засегнал целия свят, затова твърденията за опасността му останаха далечни и някак нереални за хората. Животът продължи постарому.

Няколко месеца след това проблемът обхвана цял свят, а у нас той официално бе обявен на 13 март 2020 г. – въвеждането на епидемиологичната ситуация в страната. Хората изпаднаха в паника пред огромната заплаха от неизвестния вирус. Вълнуването му в света стори няколко неща, освен че отнемаше (и още отнема!) животи – раздели хората така, както никога досега, задълбочи неразбирателството им и засили омразата помежду им.

Световните бедствия служат често като съединяващ или сплотяващ елемент за хората, които се сближават, поради съществуващата опасност, грижат се и си помагат едни на други. В сегашната ситуация с коронавируса се случва обратното – отдалечаваме се от Другия не само поради неразбирателството с него, но и защото самата зараза предполага да „бягаш“ от човека. Близостта му застрашава здравето, респ. живота. Държавите затвориха границите си, хората се затвориха по домовете си. Космополитният свят, или общество, е на прага на изчезването. Днешният човек, който е свикнал да пътува и да живее на много места, беше принуден да се ограничи в рамките на собствената си територия, след това да ограничи до минимум и контактите си. Понеже голяма част от бизнесите преустановиха дейността си, икономиката е в застой, увеличи се и безработицата, която достигна огромни нива. Човекът е принуден да стои вкъщи и да жадува да дойдат по-добри времена, пък били те и доскорошните, които вече изглеждат като някаква утопия.

В тези условия на самота и затвореност огромно влияние придобиха старите филми, книги и музика. Литературната творба винаги е играла огромна роля в развитието на обществата, но сега нейното влияние и значимост се увеличиха многократно. Както каза веднъж Светослав Иванов в предаването си „120 минути“ по повод пандемията: „Какво по подходящо време за четене от това?“. Така или иначе, светът регресира „по задължение“, обстоятелствата го налагат. В тези смутни и несигурни времена литературата играе още по-значима културна и социална роля. Освен множеството книги, които хората четат или препрочитат, се появяват и много нови заглавия, някои от които определено заслужават вниманието на читателя, поради силата на въздействието си слово и най-вече – поради актуалността си спрямо съвременната усложнена ситуация. Едно от тези заглавия е новият роман на Георги Господинов – „Времеубежище“.

Георги Господинов, безспорно, е от най-талантливите български писатели. Автор е на три романа (силният дебют „Естествен роман“, последван от „Физика на тъгата“ и „Времеубежище“, който е и тема на настоящия текст) и множество сборници с разкази, есета и поезия. Творчеството му получава силен и положителен отзвук в чужбина, или ако цитираме Амелия Личева: „И тук отново няма как да не спомена името на Георги Господинов, който не просто е най-превежданият български писател, но който има и много сериозна рецепция в чужбина. Текстове за него излизат в най-реномираните вестници и списания – „Ню Йоркър“, „Република“, „Ел Мундо“, „Ди Велт“, а критиците са свръхласкави в отзивите за романите и разказите му“ (Личева/Licheva 2019: 266).

Доказателство за таланта на Господинов е, че той е първият български писател, който спечели в края на 2021 г. и най-престижната литературна награда на Италия – „Стрега Еуропео“, и то тъкмо с последния си роман „Времеубежище“, преборвайки се за отличието със сериозна конкуренция в лицето на румънската писателка Ана Бландиана и французинът

Ерве льо Телие. Тъкмо френският писател е носител на наградата „Гонкур“ през 2020 г. за романа си „Аномалията“, и точно този негов роман беше фаворит и за „Стрега“, но в крайна сметка, творбата, която получи наградата, е на българина. Това е голямо отличие, тъй като носители на този приз през годините са били автори като Чезаре Павезе, Алберто Моравия, Примо Леви, Умберто Еко и др.

Романът на Господинов се появи „пророчески“, самият автор е като „пророк“ на тези времена, макар че книгата е писана по-рано. Той не е единственият писател, който е направил подобно „предсказание“. Стивън Кинг пише романа си „Сблъсък“ през далечната 1978 г., в който смъртоносен вирус изтребва човечеството, без изобщо авторът да си дава ясна сметка какво ще се случи след малко повече от 40 години. В романа на Господинов, писан през последните няколко години, аналогична роля на вирус играе миналото, което е тема на настоящия текст.

Още самата корица на романа говори много. Недко Солаков е нарисувал човече, което върви, а следите от стъпките му са не зад него, както е обикновено, а пред него. В сегашните времена, нациите по-скоро „буксуват“, отколкото да вървят напред, но това буксуване изглежда точно като връщане назад. Фикционалният персонаж в романа на Господинов – Гаустин, който се явява алтер его на писателя, – създава клиники за минало, в които са настанени предимно възрастни хора с проблеми на паметта (алцхаймер, деменция и др.), и трябва да си спомнят своето минало, своите близки, но най-вече – да си спомнят кои са, да възвърнат собствената си идентичност, защото човек без идентичност не е личност. Човек по природа е същество на спомените и връщането му към тях е нещо съвсем нормално. Но никога не се е наблюдавало такова масово връщане назад, както във „Времеубежище“ и както във днешните времена на социална изолация. Затова именно смятам, че книгата е „пророческа“. Но това завръщане полезно ли е, или е вредно? Чудовище или спасител се явява миналото в света? Необходимо ли е, или можем без него? Може ли да има бъдеще без минало?

На пръв поглед не може. Миналото не само е необходимо в някои случаи – то се явява спасително, не само заради възвръщането на идентичността, да си спомниш кой си в буквалния смисъл на думата, както прави Гаустин с пациентите си. Блестящ пример за полезността на връщането в миналото (което, разбира се, носи и тъга в случая) е невероятният роман на Виктор Пасков „Балада за Георг Хених“. Там се наблюдава връщането назад, в детството, когато един човек оказва огромно влияние върху формирането и развитието на личността на героя – пораснал, сблъскал се с несгодите на битието (несгоди, които е имал и като дете), той изпитва потребност да се върне назад, да си спомни онези години, в които срещите и разговорите с един старец са оформили характера му и са му показали кой е той всъщност: „Чета сега двете му последни писма и виждам, че в тях отново се обръща към мен така: „цар Виктор“ (Пасков/Paskov 2017: 9).

Разбира се, има се предвид „цар“ в духовен смисъл. Тъкмо затова „връщането назад“ понякога е не само полезно, но и спасително. Това прави непрестанно по своеобразно автобиографичен начин и Господинов в романа си, защото има нужда да се срещне с другия Георги, този от „едно време“ – неразпадналият се, все още целият, с младежките преживявания и мечти, с любовите си:

> *Истината е, че на нито един от онези някогашни ангели вече нямаше как да се обадя, дори на Ема, най-малко на нея. Отвратителното беше, че не можех да ги забравя и (никога не бих го признал пред тях) ми липсваха. Липсвах си аз от времето с тях.* (Господинов/Gospodinov 2020: 192)

Ясно личи и любовта към литературното минало, преживяно от Господинов – печатът, който прочетените велики книги е оставил у автора. Например фразата: „Всички случили се истории си приличат, всяка неслучила се история е неслучила се посвоему“ е обобщаваща спрямо историята на персонажа Мирча от Турну Мъгуреле, който си е спомнял само онова, което не

се е случило в живота му, всъщност е интертекстуална спрямо началото на големия роман на Толстой „Ана Каренина“, който започва с думите: „Всички щастливи семейства си приличат. Всяко нещастно семейство е нещастно посвоему“. Съвсем съзнателно, според мен, Господинов заиграва с романа на руския писател като почит към творчеството му, или ако трябва да отидем още по-надалеч – връщане към времето, когато го е прочел и му е направил огромно впечатление. Освен възхищение от мощното литературно минало, този момент във „Времеубежище“ би могъл да бъде отчетен и като асоциативен спрямо миналото на самия автор – би могъл да бъде свързан със ситуация, в която Господинов е имал приятни преживявания и си спомня за тях с усмивка.

Това личи и от онзи момент в книгата, в който говори със стареца, когото нарича „дядо Матейко“, по време на манифестацията на движението за социализъм. Очевидно има общо с героя на Елин Пелин от разказа „На оня свят“ – съдбата на двата персонажа донякъде е сходна – и единият, и другият цял живот са се борили с трудната съдба. Господинов се връща към литературното минало – минало, което той обича от цялото си сърце. Това е подчертано още по-ярко от образа на другия старец, подобен на първия, когото авторът пак нарича „дядо Матейко“:

> *Той се опитваше да си запали луличката с огниво и удряше чакмака в кремъка да си вземе искра. Имаше нещо от цялата българска литература и народни приказки в този жест.* (Господинов/Gospodinov 2020: 223).

Проблематиката за миналото в романа на Господинов е особено актуална. Тя не е въпрос, който може да получи еднозначен отговор. Самият автор е раздвоен – от една страна, не може без миналото, от друга страна – иска да го отсече от себе си, да приключи с него веднъж завинаги. Впечатляващото в книгата е тръгването от долу нагоре, от малкото към голямото, което, в крайна сметка, е Европа. Всеки народ, всяка държава

има своя история, с която малко или много се гордее, исторически периоди, от които малко или много се срамува. В днешния XXI в. – време на хибридна култура и масово дигитализиране на повечето области от живота – от началото на новото десетилетие, с разпространението на опасния вирус и последвалото затваряне на националните граници, спадът на производството на културна продукция и пр., индивидите все повече се връщат към миналото. Това се случва по необходимост, но опасно ли е толкова, че Господинов да „проповядва“ нещо подобно на нихилизъм или „нищовремие“ по отношение на миналото, ако мога да използвам тази дума?

Каква е основната разлика между минало, настояще и бъдеще, те ясно разграничени ли са, или границите им са размити? В настоящето присъстват множество компоненти от миналото, те ще присъстват и в бъдещото, затова можем да кажем, че миналото е най-голямото от трите. Всяка човешка дейност е белязана от някакъв минал опит. Не може да се съгради нещо ново, без преди това да са използвани стари схеми за конструкция. Дори и да се мисли, че се създава нещо радикално ново, т.е. оригинално, несъзнателно ще се ползва стар опит, това особено ясно личи във всяка сфера на живота, личи и при литературните произведения, в които авторите, съзнателно или несъзнателно, употребяват „пастиш“ – имитация на чужд стил или жанр. Ако се мечтае за някакво бъдеще, небелязано по някакъв начин от миналото, то тези копнежи влизат в известна степен в красивите, но неосъществими полета на утопията.

Особено интересен е моментът на масовото завръщане в миналото, или ситуацията, в която държавите от Европейския съюз трябва да проведат референдуми за минало, т.е. да изберат някакво десетилетие или конкретна година от XX в., в което са били щастливи, и в което да живеят постоянно в бъдещето. Още по-ярко е изразена тази ситуация у нас чрез превъзходното използване на ирония и сатира, в които има и немалка доза носталгия. Това е характерно за писателя, или както казва Иван Иванов за творчеството на автора: „Господинов изхожда от твърде лич-

ната споделеност на реално преживени неща, което неизменно извиква актуалността на лиризираните дискурсивни елементи, които много бързо се примесват с пародийно иронични акценти в свободното движение между пространствата и времената. Релативизираните наративни инстанции освобождават повествованието от логиката и каузалността и предпоставят изобилието от микросюжети, есеистични коментари и директни цитати от вестници или извадени от праха на забравата тоталитарни клишета“ (Иванов/Ivanov 2015: 160). „Потъването“ в национализма, мислен погрешно като патриотизъм, изобразен чрез Движението на Юнаците, и връщането към времето на Соца от Движението за Социализъм, са двете полюсни състояния, в които можем да открием мисловните и поведенческите модели на съвременния българин. „По времето на Соца имаше...“ – така започват много истории на по-възрастни хора за времето отпреди 89-та година. Но дали социалистическото минало и въобще всяко друго минало, всеки исторически опит не присъства по някакъв начин в настоящето? Няма ли да присъства и в бъдещето? Не започва ли основата на бъдещето тъкмо от миналото? Това, че ще заменим едно понятие с друго, едно наименование с друго, даден термин с друг, означава ли, че съдържанието му ще се промени или ще остане същото, макар и леко нюансирано, както постмодернизмът е бил обявяван за „мъртъв“, давани са му различни наименования, но в сърцевината си той си остава постмодернизъм, поради практиките, които ги има и до ден днешен.

Нищо не изчезва завинаги. Индивидът се връща назад, в спомени, през всеки период от живота си. Човешката личност търпи промени по време на развитието си – днес съм един, утре друг, макар основните черти на характера да се запазват цял живот. Възприемането и усещането на действителността от хората е динамично през годините – днес не мисля така, както съм мислил преди 10 години, дори не изглеждам по същия начин. Обектите ми на интерес са се променили. Защо изпитваме нужда обаче да се връщаме назад? Защото с всяка крачка, която правим напред, наивното, детското, чистото остава в следите назад:

Винаги има една такава минута, когато човек рязко остарява или рязко узнава това. Вероятно в такива моменти хукваш панически да тичаш подир последния вагон на миналото, който се стопява в далечината. Тази тяга назад е една и съща както за хората, така и за държавите. (Господинов/Gospodinov 2020: 249).

Именно това е причината да бягаме обратно – да си припомним или по-скоро да се приютим в „онзи", който не е бил много разумен или мъдър на младини, но е бил по-добър и е гледал света през розовите очила. Способността му за обичане е била по-голяма. Самият факт, че се връщаме в миналото, означава, че то не е изчезнало, има го в нас, някъде в подсъзнанието останките му са живи, и би могло да се проявява понякога. В този ред на мисли миналото винаги присъства. Дори и ако един човек умре, той продължава да присъства в настоящето, когато е в паметта на близките си. Спомняйки си за него, те го съживяват. Ако не мислят за него, най-вероятно ще се появи в сънищата им – ще проникне в несъзнаваната зона. Дори хипотетично да приемем, че за даден индивид никой не си спомня нищо (такъв случай, разбира се, няма), все пак, има Един, който за нас, хората, има „вечна памет" (това се пее на погребения) – знае всичко за нас и ни помни. Докато има спомняне, има и минало, което е живо.

Думата „космополит" означава буквално в превод от старогръцки „гражданин на света". Някои хора, поради професията си, живеят и работят на различни места. Други хора са „космополити" по различни духовни причини, могат да бъдат наречени и „бездомници" именно поради парадоксалното си „гражданство" на света. Бидейки граждани на света, те опитват да намерят дом, извън родния си, но се получава така, че нито едно място не им е дом, макар и буквално да е: „*Толкова много ме няма. Светът е пренаселен с отсъствието ми. Животът е там, където не съм. Където и да съм...*"; „*Човек не е направен да живее в затвора на едно тяло и едно време*" (Господинов/

Gospodinov 2020: 294–295). Дълбоко в себе си, тези хора са в някаква степен „чужденци“ в света. Могат да се намират в различни точки от земята и да обичат всяка от тях, но никога не могат да пуснат корен, все нещо не им е достатъчно, затова търсят друго място, но там се получава същото. Приблизително такъв е персонажът Гаустин – вечно скитащ и странстващ, опитващ се да намери дома, с който да се идентифицира самият той. И намира навсякъде нещо свое, но това „свое“, парадоксално, му е и чуждо. От тази гледна точка, връщането в множество „миналости“ е приятно, но и болезнено. В този смисъл връщането назад едновременно носи сладост, но и измъчва. Миналото е чудовище, което разкъсва, но и спасител, който спасява:

> *Никое време не ти принадлежи, никое място не е твое. Това, което търсиш, не търси теб, онова, което съществуваш, не те съществува. Знаеш, че нещо е било твое на друго място и в друго време, затова все прекосяваш минали стаи и дни. Но ако си на вярното място, времето е друго. Ако си във вярното време, мястото е различно. Нелечимо.* (Господинов/Gospodinov 2020: 363).

Съвременният свят е бързо развиващ се. Той е гъвкав и динамичен. Политическите, социалните, икономическите и културните взаимовръзки между държавите се засилват. Обикновеният човек все повече се замисля дали не става играчка в ръцете на невидими кукловоди, опитно мишле в лаборатории на могъщи невидими сили? Бъдещето става все по-неясно и не знаем не само какво ще бъде след няколко години, но и какво ще е буквално утре. И на човек не му остава нищо друго, освен да се върне в миналото, за да избяга от всепоглъщащото всекидневие и работни ангажименти. Вдълбаването в миналото, за което става дума в романа на Господинов, макар и осмиващо гордостта на нациите от „славната история“, макар и всяка държава да счита себе си за по-велика от другите, има за цел да приобщи отново континента, да придобие той колективно минало.

Миналото е предопределено да се повтаря, и то го прави постоянно – в настоящия момент, ще го прави и в бъдеще. В бъдещето, колкото и да е неясно, в държавите ще продължават да бушуват конфликти от всякакъв порядък, ще има войни, макар и да се водят по друг начин. Ще има и хора, които ще пишат книги, чрез които ще се опитват да въздействат на хората – да мислят и, в крайна сметка, да преосмислят живота и ценностите си. Колкото и да се развива светът в технологично отношение, той ще бъде изграден на базата на стар опит, а човешките отношения ще повтарят миналите. В днешното се съдържа „вчера“, „вчера“ ще го има и утре.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Личева 2019: Личева, А. *Световен ли е „Нобел“?.* София: Колибри. (Licheva, A. *Svetoven li e “Nobel”?.* Sofia: Kolibri.)

Пасков 2017: Пасков, В. *Балада за Георг Хених.* София: Сиела. (Paskov, V. *Balada za Georg Henih*. Sofia: Ciela.)

Господинов 2020: Господинов, Г. *Времеубежище*. Пловдив: Жанет 45. (Gospodinov, G. *Vremeubezhishte*. Plovdiv: Zhanet 45.)

Иванов 2015: Иванов, И. *Българският постмодерен роман в културната ситуация през новото хилядолетие.* София: УИ „Св. Климент Охридски“. (Ivanov, I. *Balgarskiyat postmoderen roman v kulturnata situatsia prez novoto hilyadoletie*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.)

ОТЗИВИ

Новите територии на теория на литературата в XXI век

Literary Theory's New Territories in the 21st Century

Мартина Недялкова
СУ „Св. Климент Охридски“

Martina Nedialkova
Sofia University "St. Kliment Ohridski"
nedialkova.martina@yahoo.com

В края на 2021 г. излезе вторият том на учебника по теория на литературата, под съавторството на Евгения Панчева, Амелия Личева и Миряна Янакиева. Шестнайсет години след отпечатването на първия том, посветен на литературната история и теория от Античността до постмодернизма, новата книга на добре известния авторски колектив обхваща много по-тесни времеви рамки, но предлага също толкова висока образователна стойност и задава многобройни нови посоки за размисъл и дискусии.

По своеобразен начин новопубликуваният труд може да се разглежда като естествено продължение на работата на трите авторки, избрали различни сфери от литературата и литературознанието за свое поприще и призвание. В съответствие с формàта и характера на поредицата „Теория на литературата. Новият век“ отразява широк набор от теми и се определя с познатата от първия том информативност. В този

смисъл, независимо дали се чете като учебник, справочник за новите тенденции в литературознанието, или просто като обогатяващо четиво, той изисква концентрация при прочита. „Статиите“ (както бихме могли да наречем отделните глави) в книгата са доказателство за дългосрочната работа на изследователките, които са съумели да приведат колосални количества информация в един впечатляващо сбит формат.

Новата книга на Панчева, Личева и Янакиева заема важно място в българската хуманитаристика, като предлага продължение на вече започнатия проект по въвеждане на непрофесионалисти в основите на литературознанието. „Теория на литературата. Новият век“ изпълнява ясната цел да просвещава и макар и да е написана на характерния за това поле висок стил, и да изисква известна понятийна подготовка, всяка глава в нея е оформена като своеобразен увод в избраната тематика и се стреми да създаде цялостно усещане за проблематиката ѝ. Колкото до стилистичния профил на текстовете в книгата, създава се впечатление за хомогенност на цялото – вероятно целенасочено търсена. Допускам, че погледът на читател, незапознат с имената и работата на авторките, не би се спъвал в четенето, докато прескача от тема на тема, а вместо това целият му фокус спокойно би се насочвал към представяното съдържание. При по-внимателно вглеждане, разбира се, ненатрапчиво се открояват някои особености в писането на всяка от съавторките – обвързани с техните езикови и тематични компетенции или с изследователските им предпочитания: напр. френскоезичната критика и теория – специалност на Миряна Янакиева, англоезичната – на Евгения Панчева, най-новите глобални тенденции в културологията, социологията и литературното производство – запазено пространство на Амелия Личева, и др.

Въпреки че вторият том от поредицата носи подзаглавието „Новият век“, той не се ограничава до периода на последните две десетилетия, а започва от там, където е свършил предходният – от условната граница на постмодернизма.

Така в Първа глава, „След постмодернизма“, Амелия Личева ни запознава с едно почти какофонично разнообразие от нови идейни течения – *хипермодернизъм*, *псевдомодернизъм*, *космодернизъм*, *перформатизъм*, *екокритика* – всяко от които претендира да изразява най-съществено в културните тенденции на света от новото хилядолетие. Това е само една от главите, посветени на най-новите събития и посоки на глобалната хуманитарна мисъл. Подборът и подредбата на „статиите“ в настоящата книга обаче се различават от опита за тематично единство и хронологична линейност, направен в предишния том от поредицата. И така, в новия том, разбираемо, вниманието е насочено вече не толкова към литературни епохи и отчетливи течения, колкото към появата на нови теоретични обрати във вече познати полета (*етически*, *афективен*, а би могло да се каже дори *феминистки обрат* – в лицето на постфеминизма), към продължаването на някои теми, подети още в първия том (напр. някои аспекти от мисълта на Ж. Дерида, Ж. Дельоз и Ф. Гатари, М. Фуко и др.), или пък към очертаването на нови, незасегнати досега тематични области (напр. тези за хаоса, травмата, афекта, призрачното и др.). Книгата не пропуска да отбележи и приноса на българските теоретици към общите тенденции и течения на световната мисъл. Особено достойнство на новия том е, че въпреки многообразието от разисквани теми, той не стои като безразборна амалгама от разнородни части. Тъкмо обратното – неговото съдържание е добре премислено и общият труд на авторките работи автореференциално, като препраща към глави от първия том или насочва вниманието на читателя към теми, доразвити в други глави от втория том. Иначе казано, авторките общуват помежду си, като с това спомагат за по-доброто навързване на отделните теми в едно гъсто оплетено цяло.

Предвид вече споменатата нелинейност на подредбата на статиите, а и липсата на обособени раздели в новата „Теория на литературата“, тяхната тематична класификация представ-

лява известно предизвикателство. Напълно възможно е предложеният тук прочит да не съвпада със замисъла на авторките, или ако напротив – той да не му кореспондира в достатъчно задоволителна степен. И все пак моето виждане е за потенциално, макар и не строго, разделение на три типа попълнения: а) статии, отразяващи теорията от последните десетилетия на XX в. до днес („Етическият обрат“, „Биополитиката. Мишел Фуко и Джорджо Агамбен“); б) статии, центрирани в събитията от най-новото време („След постмодернизма“, „Постчовешкото“, „Новите медии, или постмедиите“, „Киберкритика“, „Постфеминизмът“, „Извънлитературното. Отношения между литературата и други области на културата“); и в) статии от типа „тематично поле“ („Теория за възможните светове“, „Пространствата и местата“, „Травмата“, „Афектът“, „Хаосът“, „Призрачното“, „Световната литература“).

Първата категория прокарва своеобразен мост между миналия и настоящия век: „Етическият обрат“ представя идеята за „ценността на Другия и неговата роля в конституирането на Аза“, разгледана последователно през представителите на френското, британското и американското литературознание; а „Биополитиката“ застъпва еволюцията в разбиранията за *биовластта* (през философията на Фуко и Агамбен), разглежда актуалния проблем за нормализацията на политиката на „извънредното положение“ в контекста на пандемията и разбира се, очертава и някои от приложенията на това идейно течение в литературата.

Втората категория, от своя страна, насочва вниманието изцяло към промените в света на творчеството и в глобалното общество, настъпили в условията на ускорен технологичен напредък, дигитализация на културните полета, виртуализация на общуването, и т.н. Частта, озаглавена „Постчовешкото“, ни въвежда в темата за *постхуманизма* и неговото подзвено, *трансхуманизма*, чиито последователи предлагат къде оптимистични, къде песимистични предсказания за прехода към едно бъдеще, привилегироващо биоинженерството, генната

селекция, изкуствения интелект и сливането на човека с машината – в тялото на киборга. Тази глава интересно си кореспондира с „Киберкритика“, представена от Евгения Панчева, която пренася представите за киборга към съвсем други полета на интерпретация, но не преди да разходи читателя през територииите на хипер- и кибертекстовете и през дебрите на киберпространството, обитавано от „потопения“ (във виртуалното) реален субект или от свързания „мрежов Аз“. Частта „Новите медии“ излага болезнено актуалната проблематика за промените в медиите и творчеството от XXI в., водещи (измежду другото) до профанизирането на идеята за авторството и до депрофесионализацията на критиката. „Постфеминизмът“ пък разказва за отцепването от традиционния феминизъм на едно ново направление, което в опита си да се разграничи от традицията, попада в капана на консуматорската култура, доверявайки се на нейните илюзорни обещания за формиране на свободен субект посредством потребление. И т.н., и т.н.

Ако втората тематична категория прави впечатление със своята актуалност към настоящия момент, то третата носи очарованието на нестандартните и вълнуващи тематични търсения. В съответните статии е направен опит за цялостно проследяване на еволюцията в разбиранията във всяка област, заедно с което е онагледено тяхното вписване в литературното пространство. Така например „Теорията на възможните светове“, положена като теоретичен фундамент от Лайбниц, е заимствана и доразвита от съвременната модална логика, от теорията на фикцията, както и от литературните изследвания (представени от изследователи като М.-Л. Райън, Т. Павел, Л. Долежел). Частта „Травмата“ започва своя преглед от първите опити (З. Фройд) за анализ на травматични събития – на индивидуално или колективно ниво, за да достигне до съвременните постановки на *теорията на травмата.* Такова е например виждането на К. Карут за времевото отместване на преживяването на травмата напред в бъдещето, поради неспособността на съзнанието да

асимилира травматичното изживяване в момента на неговото случване. Не по-малко интригуваща е *теорията на хаоса* (в главата „Хаосът“), представена като начин за „преодоляване на тотализиращите наративи“ (напр. опозицията ред – хаос) или като средство за разглеждане на физическите феномени не през отделната единица, а на нивото на системата. Нейни основни понятия, като „ефектът на пеперудата“, „фракталът“ или „странни атрактори“, са използвани за литературоведски анализ от автори като Х. Хокинс, Б. Дрейн, П. Брейди и др.

Както става ясно от досега представеното, новата книга на Панчева, Личева и Янакиева утвърждава теория на литературата като наука, жадна за растеж – отворена широко като ветрило и готова да добавя нови и нови отделения към своята повърхнина. Някои критици вероятно биха възразили, че тази теория твърде много се фокусира върху изконните територии на философията, политологията, природните науки и твърде малко върху самото литературно производство. В качеството си на наука, изследваща пресечните точки между литературата, начините за мислене на света, творчеството, природата (и т.н.) и мястото на човек в тях обаче, литературознанието съвсем естествено се стреми към това да открива нови и нови начини за разглеждане на пъстроцветната палитра от въпроси по този идеен спектър. Ако обърнем поглед назад към XX в., без затруднение можем да откроим редица научни направления, които вече са влезли в съприкосновение с теорията на литературата: такива са философията, историята, езикознанието, социологията, антропологията, културологията, етиката, изкуствознанието, политологията, психоанализата, феминизмът и други. Това е продуктивен процес, който е довел до двустранното обогатяване на засегнатите научни полета и респективно до умножаването на изследователските перспективи към всеки обект на анализ. Както красноречиво илюстрира „Теория на литературата. Новият век“, този процес не е забавил ход и през XXI в., като в своето неуморно търсене на ново познание вече е въвлякъл и средствата на информа-

ционните технологии, кибернетиката, физиката, биоинженерството, епигенетиката, географията, екологията. Този списък несъмнено ще продължава да расте.

Всъщност новият том директно адресира този проблем. В предпоследната глава – служейки си с въведеното от семиотика Иван Младенов понятие за „извънлитературното“ – Миряна Янакиева насочва вниманието ни именно върху казуса за взаимодействието на литературознанието с други области на културата. Тук тази, нека да я наречем „иманентна“ склонност на теорията на литературата да общува с „извънлитературното“ е защитена и онагледена чрез няколко научноизследователски хибрида: напр. т.нар. *имагология* (обединяваща различни видове изследвания върху литературните образи на чуждото – в неговите взаимодействия със своето и с националното), или пък разнопосочните вариации, произлизащи от симбиотичното сливане на литература с философия, с антропология, с политика.

Не на последно място, следва да се спомене и работата на издателя върху оформлението на книгата. Както подобава при публикуването на поредица, форматът и паратекстовото пространство са запазени практически без изменения. Онова, което привлича внимание обаче, е новата корица – дело отново на художника Стефан Касъров. Докато на корицата на „От Платон до постмодернизма“ са изобразени красиво струпани едно върху друго дебели, стари хартиени издания, с износени от употреба кожени корици, тази на „Новият век“ видимо отразява завършения преход към една нова ера на познанието. Ярко оцветените гръбчета на нови книжни издания, размиващи се в пикселизирани цветни петна, много добре предават усещането за преливането към виртуалното, за встъпването в епохата на дигитализацията. Този плавен артистичен преход може да се чете и като метафора за замъгляването на границите между човека и машината, за началото на един нов световен модел на интеграция – в който Другото е приветствано в себе си, а чуждото – в своето, и обратното.

Новата „Теория на литературата“ на Е. Панчева, А. Личева и М. Янакиева, без съмнение, е едно от важните литературни събития за изминалата 2021 г. Нейното място като ценен справочник за бъдещите студенти в хуманитарните среди ще се запази дълго занапред, но стойността и приложимостта ѝ далеч не се изчерпва с тази аудитория и тя би представлявала интерес за всеки любознателен човек, който обича да чете и който се интересува от новите течения в световната мисъл.

Панчева, Евгения, Амелия Личева, Мирослава Янакиева. *Теория на литературата. Новият век*. София: ИК „Колибри“, 2021. 216 с. ISBN 978-619-02-0934-8.

Отвъд каноничното: в центъра на периферията

Beyond the Canonical: in the Center of the Periphery

Поли Муканова
Университет по библиотекознание и информационни технологии

Polly Mukanova
University of Library Studies and Information Technologies
p.mukanova@unibit.bg

Сборникът „Литературните поредици – конструиране и деконструиране на канона“ е резултат от проведената онлайн международна научна конференция на 26–27 ноември 2020 г. Това е и вторият форум, който се организира по проекта „Текстове от маргиналията: памет и употреби“ от 2019 г. към Факултета по славянски филологии на Софийския университет „Св. Климент Охридски“.

Тематичният подход в обособяването на разделите в сборника показва богатата палитра от пластове, която може да бъде разчетена като важна за литературния процес. По различни причини тези теми са неизследвани, задочно споменавани или удобно маргинилизирани през годините. Така участниците в сборника третират нивата на привидно периферни литературоведски явления, които всъщност са основната движеща част от големия литературен процес.

В първия раздел се разглеждат библиотечните поредици и литературният канон в контекста на големите прояви на литературоведския исторически масив. В статията си „Литературата и войната: случаят „Походна войнишка библиотека“ Милена Кирова се фокусира върху приноса на тази поредица в един сюблимен за българската история период, а именно – прякото участие на България в Първата световна война. По идея на Павел Орешков се създава книжовната поредица „Походна войнишка библиотека“ с четива, които да обхванат една „компактна и многобройна публика... българската войска“ (с. 15). Като „в своята цялост Библиотеката е замислена така, че да конструира **Литературен канон на националния дух**“ (с. 16). Важното наблюдение, което прави Кирова, е, че за първи път е преоткрит и включен в българския литературен канон Захари Стоянов. По този начин, както твърди авторката, „канонът – дори когато е създаден под натиска на извънлитературни събития и с институционални средства... може да произвежда събития...“ (с. 21).

Светла Черпокова в изследването си „Забравените издания, забравени преводачи“ разглежда поредиците на книгоиздателство „Ив. г. Игнатов и синове“ в контекста на рецепцията на Е. Т. А. Хофман в България. Авторката талантливо разплита сложната съдба на изданията и техните преводачи от времената на подем в частните книгоиздателски практики от началото на XX столетие до пълната им забрана в средата му, свързана с отчисляване на книгите от библиотеките и репресията над преводачите. Трагичната съдба на произведенията маркира неравния път на литературата, съизмерима с човешката съдба. Забраната и забравата са два диапозитива, от които прозира истинската стойност на литературата, която през перипетиите на българския контекст и конюнктура в крайна сметка оцелява и отново е готова да се вплете в тъканта на канона, от който е измъкната принудително. Черпокова прави заключението, че издателските инициативи имат безспорно влияние върху конструирането и деконструирането на литературния канон в рамките на един век.

В интригуващия текст „Поредици и жанр. Около една анонимна поредица“ Пламен Антов спира вниманието си на една поредица на пловдивското издателство „Хр. Г. Данов“, която съществува в периода 1986–1987 г. и за това време реализира четири заглавия. Разгледани са техните признаци, които определят поредицата и всъщност могат да предефинират жанра ѝ, така „една и съща творба може да се озове ту в зоната на фикционално-романовия, ту на документално-пътеписния дискурс“ (с. 44).

Светлана Стойчева разглежда „Черната поредица“ на изд. „Сребърен лъв“ на писателя Георги Марковски в опит за концептуален анализ. Това е и едно от първите частни издателства от 90-те г. на миналия век, което показва стремеж към оповестяване на стойностна литература от българската и световната класика, както и на непопулярни български автори. Според Стойчева именно със своята поредица Марковски остава „най-важното послание... – той се опитва да преобрази „мизерното време“ в „световно“ (с. 53) в онези смутни десетилетия, когато хаосът в книгоиздаването дава качествени резултати като литература, към която жадно се връщаме и днес.

Тематичният раздел завършва Снежана Жигун с изследването си „Мартиролог или попкултура? Как литературные серии влияют на общественную память“, в което тя разглежда украинската литература в периода 1920–30-те год. и промените, които настъпват в украинския литературен канон под влиянието на различни литературни поредици и антологии.

В раздела „Литературните поредици за деца през новия век“ е отделено място на изследователки от Хърватска, Полша и Украйна. Диана Залар разглежда развоя на детския роман и жанрово развитие. Алиция Фидович спира вниманието си на съвременни полски автори на детска литература и по-специално – на поредицата за „Мая и нейната баба“ на Марчин Шчигелски в контекста на културните и обществените промени в Полша след 1989 г.

В раздела „Поредици и световна литература“ се разглежда концептът световна литература и влиянието върху българ-

ските автори и серии. Периферният център на националното понякога намира успешно сцепление с вечно актуалните световни литературни процеси, които всъщност правят центъра същностен маркер, по който се разчита световният литературен канон. Изследователката Анна Остапчук разглежда минипоредицата на книги с картини на украински „Аграфка“ арт студио в световния литературен контекст.

Статията на Камелия Спасова „Световната литература от корабите: литературните поредици на Калимах“ се фокусира върху един различен аспект на литературния канон – неговия генезис, натрупването на истории, каталогизацията на литературните творби, която продължава и до днес. Авторката използва метафоричното назоваване на всемирната библиотека на Борхес, която е възможно да бъде събрана в един каталог, да обедини всички възможни прочити и авторови отпечатъци. В това прозира и вечното завещание на Калимах – създателят на първия библиотечен каталог.

В текста „Игнатовите издания“ – амбициозен книгоиздателски проект от времето между двете световни войни“, Маргарет Поппетрова изследва мащабната издателска дейност, свързана с популяризирането на българската и преводната литература. Авторката спира вниманието си на различните поредици, събрани в около 450 заглавия, и категорично обосновава твърдението, че „Игнатови издания“ се превръщат в нарицателно за издателска дейност“ (с. 108), ориентирани освен към масовия читател, но и към различните читателски групи.

Съавторите Маргрета Григорова и Кристиян Янев дават своя изследователски принос към сборника с текста, за полските броеве на „Литературен вестник“ с оглед на тяхната антологична концепция и рецепция. Изтъква се ролята на тези публикации особено за „догонване на липсващите преди западни постижения на литературната мисъл и явления отвъд бившата политическа бариера“ (с. 114). Полонистичните броеве заемат своето достойно място като своеобразни антологии и сред другите специализирани периодични издания. Григорова и Янев

проследяват тематичните броеве на „Литературен вестник“ с идеята за типологичната устойчивост, която акцентира върху съвремените полски автори, жанрови специфики и тенденции, както и контекстуалират културния живот на полската литература като част от световната карта, достояние и на българския читател.

Лора Динкова насочва своя изследователски прочит върху поредицата на издателство „Труд“ „Златна колекция XX“ и по-специално, на сборника „Алилуя“ на Виктор Пасков. Идеята ѝ е да обвърже повестта „Мартина“ от сборника със знакови романи от поредицата. В настоящия текст е направена основополагаща стъпка с анализирането на повестта „Мартина“ през темите за любовта, религията и човешките взаимоотношения в дълбоката архитектонична връзка на тяхното функциониране. Анализът показва възможностите да се търсят нови ключове за творби, чиято непреходност във времето показва „майсторството – онзи единствен наличен шанс, с който все още разполагаме“ (с. 126).

Разделът завършва с изследването на Евгения Канчура върху фантастичната литература и нейното разглеждане в контекста на „поредици“ и „серии“, които рефлектират не само върху самата книгоиздателска практика, но и са една от важните характеристики, конституиращи жанра на фантастичната литература.

В „Поредици и мистификации – каноничност, идеология, психография“ Венцеслав Шолце представя документално-литературната поредица „Библиотека „Зидари“, като изследва границата канон – не-канон, която според автора създава поредния повод за „размишление пред *зидовете* на вечно убягливата словесност, която наричаме литература“ (с. 146).

В статията „Канично и апокрифно – за един поетичен самиздат“ Загоров и Муканова представят едно от проявленията на самиздата, а именно сборника „Отбрани стари песни и шлагери“ (1973), обединяващ в самостоятелен издателски продукт класически произведения – стихотворения и песни с шлагерен

фолклор. На базата на сравнителен анализ с първоизточници на творбите в него са разгледани модификациите на текстовете, както и е изследван подборът на произведения и техническите характеристики на изданието. По този начин се установява водещата роля на читателя-съставител в конструирането на субективен канон, разрушаващ границите между отделни жанрове и културни пластове. Проучването подлага на анализ един интересен творчески акт, в който читателят детронира съставителя, редактора и издателя, за да репрезентира индивидуалните си представи за канон. Самият самиздат търси убежище от официално наложеното, една микроинституция, която дава живеца на литературните процеси или „подрива естетическите устои на литературата, но пък я спасява от самоизчерпване“ (Ракьовски 2009: 20).

Росица Чернокожева представя емблематичните и наложилите се със своя психографски и психоаналитичен ключ за тълкуването на авторовата личност литературни анкети. Дългосрочността на проекта, ръководен от Института по литература – БАН, показва и неговата стойност във времето – от средата на 70-те г. на XX в. до последното публикувано издание от 2021 г. на анкетата с Радой Ралин, проведено от Вихрен Чернокожев.

В текста на Кристиян Янев се разглежда антологията „Когато ми отнеха времето“ (2015), съставена и редактирана от Зейнеп Зафер и Вихрен Чернокожев, в контекста на травматичния „възродителен процес“ в литературата на мюсюлманските общности. Обективизирането на травмата с художествени средства прави от болката паметова следа, една историческа тъкан, пропита от хиляди човешки съдби, от гласове, изговарящи невъзможното, което остава отвъд преодолимостта на времето.

Голямата тема за мемоаристиката, посветена на лагера „Белене“, застъпва Ив-Кристиан Ангелов като особена жанрова форма на колективната памет, обхващаща трудовите лагери от 50-те до късните 80 г. на XX в. в България. По този начин

мисленето на мемоарите за Белене като поредица помага да разберем значението им за техните автори и читатели, тъй като автобиографичното писане за лагера е възможно само като мемоар или свидетелство, доколкото травмата не позволява генерирането на цялостен автобиографичен разказ (с. 174). Това е важното заключение, което прави Ангелов – че генерирането на паметови липси е възможно единствено като колективна рефлексия, чрез която ще се запълнят липсващите парчета от пъзела в пукнатините на една история, която все още на индивидуално ниво е неизказана.

Темата за колективната памет и травмите от близкото минало е застъпена и в статията на Недялко Желев „Сребреница в постюгославския свят“ чрез представянето на три романа от началото на XXI в. (Иваци Джикич „Беара – документален роман за геноцида в Сребреница“, Ясмина Тешанович „Скорпиони – дизайн на престъплението“ и Емир Сулягич „Картичка от гроба“). Повествованията за събитията в Босна и Херцеговина от 1995 г. преплитат в своята жанрова тъкан фикция и история, чрез които се разкриват кървавите следи и тежките подбуди на жертви и палачи за клането в Сребреница. Според Желев, предвид техните наративни и тематични сходства, тези романи могат да бъдат четени като своеобразна „сребренишка антология“, която заляга в основата на канона на съвременната босненска и постюгославска литература. Големият въпрос „защо?“ продължава да стои, тъй като историята не винаги дава еднозначни отговори.

Завършващата тематична рубрика в сборника „Неслучилите се поредици на XIX век“ се фокусира върху специфични книжовни феномени, които, обединени освен от хронологията, дават и възгледа за личностното отстояване и принос – мощта на индивидуалния глас, който създава облика на литературата и същностната ѝ ценност.

Олга Новик разглежда частната колекция от книги като белег на епохата и личен читателски канон. Авторката изследва случая с киевския протоиерей Иван Леванда, чиято книжна

колекция разкрива културните интереси на хората от края на XVIII – началото на XIX в., също и стремежа към преосмисляне на новото знание – ценност не само за отделната личност, а за интелигенцията от това време.

Две от статиите в настоящия сборник се фокусират върху Неофит Бозвели и емблематичното списание от епохата на Българското възраждане „Китка“ (1875) с неговата специфична съдба като вид *антология*. В своето изследване Мария Пилева изтъква мисията на един от родоначалниците на възрожденската поезия и диалога – Неофит Бозвели. Неговите възгледи за борбата с духовното и политическото робство отекват в цялата българска литературна традиция.

Владимир Игнатов представя концепта за възрожденска *антология* и по-специално, „Китка“ със съставител Иван Зринов. Авторът разглежда съдържанието и посланието в литературното списание, като разгръща умело тяхната просветителско и нравствено-дидактична линия. Именно поради спецификите на възрожденската литература и изразените чрез нея импулси към *цветосъбиране* (с. 218) може да се търси антологична същност в списанието и неговата ясна тематична линия, свързана с личното усъвършенстване чрез просвета и наука. Така според Игнатов „Китка“ придобива неочакван смислов потенциал – „да устои на условния синор между импровизираната антология и своеобразната христоматия“ (с. 222). А това са важни маркери в едно предосвобожденско десетилетие, когато се проектира бъдещата жанрова карта на българската литература.

Настоящият сборник успешно заявява своя тематичен принос в процеса по „конструирането и деконструиране на канона“, в търсенето на обединителен център, канава, ракурс, който да съхрани и разкрие литературната тъкан в различни исторически епохи и литературни традиции. В технологичния XXI в. все по-ясно се открояват маргинализираните поредици, чието було на тайнственост е време да бъде отместено с библиографиране, типологизиране и създаване на дигитални колекции, които ще влязат в обучителния, изследователския

и в по-широк обществен спектър на употреба. Канонът е привидно устойчив, той е податлив на флуктуации, на нови откривателства, които да позиционират в неговата структура привидно маргиналното. In peripheria est.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Ракьовски 2009: Ракьовски, Ц. Когато литературата спре да охранява хоризонтите си, започват да я четат войници и слугини (предговор). – В: Борисова, Е., Я. Милчаков, П. Шуликов. *Паралитературата: текстология, социология, медиатори*. В. Търново: Фабер. 308 с. ISBN 978-954-400-149-0. (Rakyovski, Ts. Kogato literaturata spre da ohranyava horizontite si, zapochvat da ya chetat voynitsi i slugini (predgovor). – V: Borisova, E., Ya. Milchakov, P. Shulikov. *Paraliteraturata: tekstologia, sotsiologia, mediatori*. V. Tarnovo: Faber. 308 s. ISBN 978-954-400-149-0.)

Литературните поредици – конструиране и деконструиране на канона. Сборник с доклади от международна научна конференция, проведена в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, 26–27 ноември 2020 г. Съст.: Ноеми Стоичкова, Надежда Стоянова, Владимир Игнатов. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021. 231 с. ISBN 978-954-07-5355-3.

Играещият разказ за „едно време“ и „носталгичните сюжети“ през кодовете на фотографията

The Playing Story of “One-Time” and the “Nostalgic Plots” through Photographic Codes

Ноеми Стоичкова
СУ „Св. Климент Охридски“

Noemi Stoichkova
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
nasivanova@abv.bg

Появата на книгата „Имало едно време в България“. Фотографски кодове и носталгични сюжети“ от Валери Стефанов е повече закономерност, отколкото изненада. Тя доказва както трайния интерес на професора към модерната епоха и нейните многоаспектни измерения, конструиращи и антропологически разноликости, така и авторското нестихващо любопитство към осмисляне на света и постоянното му разширяване в области от хуманитарното познание. Тази книга обаче е изненада с намерения обект – фотографията, който така продуктивно и сполучливо създава своеобразен компендиум на културната ни история и на структурирането на социалното поле у нас откъм последните 30 години на XIX докъм 30-те години на XX в. Защото фотографията, станала по-масово българско достояние непосредствено след Освобождението, „маркира пътя от приватния към публичния човек“, „съдейства за формиране на

нови идентификационни формати“ (с. 21–22), запечатва разписаните социални роли и йерархични статуси на мъжа, жената, децата; „проблематизира представата за реалност“ (с. 23), моделирайки я чрез конструираните образни вселени и кодирайки както природата, така и вещния свят. Защото извършва „нова решителна стъпка към... визуалната комуникация“ (с. 21) и занаятчийската комерсиализация на изкуствени образи, които конкурират тези на изобразителните изкуства; участва в създаването на тъй важната култура на родовите спомени и на колективната памет. Едновременно с този исторически поглед, изследването мимоходом, но системно извежда проекции на тази „перцептивна революция“ (с. 14), които гравитират поотчетливо към съвремието ни със своите негативни лица на тревогите, травмите и агресиите.

Изследователят стъпва върху емблематичните книги от края на XX в. „За фотографията“ (1977) на Сюзан Зонтаг и “Camera lucida” (1980) на Ролан Барт, но и дискретно на места спори с тях. Например още в началото (с. 16) се осъмнява в позицията на френския семиолог, че фотографията преди всичко и най-вече създава „свят без разлики (безразличен), от който тук-там може да избликне крясъкът на анархизмите, маргинализмите и индивидуализмите“, а и в разгръщане на изложението доказва по-скоро изключенията. Текстът работи и с издадената на български през 2011 г. книга „Теории на фотографията“ от Петер Гаймер като коректно реферираща конкретни „фотографски“ дебати във времето. Разширяваща теоретичните хоризонти според Стефанов е и „Философия на фотографията“ (2014) от Цочо Бояджиев. В родния исторически ракурс за изследването са продуктивни трудовете на Дора Попсавова „Фотографските снимки като исторически извори“ (1984) и особено двутомникът на Петър Боев „Фотографско изкуство в България“ (1983, 2000), обхващащ развитието му от средата на 50-те години на XIX в. до средата на 90-те години на XX. Изрично обаче искам да отбележа характерната, известна ерудиция на проф. Стефанов, която надскача цитира-

ното и щрихира богатство от детайли. За нея в случая са допринесли както дългогодишните му библиотечни пътешествия из литературата от Възраждането до Втората световна война, така и колекционерството като професионализирано хоби, заради знанията при подбора на притежание и каталогизиране на снимките. Именно това личи в обилието от фотографии в книгата, които, по собствените му думи, са само малка част от личната му колекция. По мое мнение фотографиите на министър-председателите на България от 1935 г. Пенчо Златев и Андрей Тошев, детската снимка от 1897 г. на двамата български князе Борис Търновски и Кирил Преславски, снимката на фотографа комик Стати Статев на ямболски авангардисти и семейната фотография на д-р К. Кръстев, както и на българските фигури, свързани с началото на фотографията, са пример за рядкост и ценност, но има и такива, които със своята неизвестност са истинско публично откритие като тази на Найчо Цанов с майка му и снаха му. Прави впечатление както доброто състояние на фотоархива, така и качествената му обработка. В този смисъл може би тук е мястото да спомена и сполучливото художествено оформление, дело на Антонина Георгиева – с решението за изчистена стилизирана визия в бяло-черно и с формàта на албум.

В. Стефанов акцентно показва със своя текст, че фотографията е само привидно „няма“, а всъщност нейните изображения имат свой език и своя писменост – позирането на снимания и координирането на снимащия са техните кодове. В този смисъл авторът е интерпретатор на тези фотографски образи, които едновременно са и „документално“ изобразени, и улавящи скритото, и създаващи привидности, а в известна степен са и въобразени в рецепциите. Направените от Професора обаче са много премерени и пазещи се дори от свръхинтерпретативни нюанси.

Книгата е разделена на пет части, без те да са озаглавени, макар че авторът е познат сред колегията с уменията си да „заковава“ паратекстове. Самата структурираност на изследване-

то обаче е логична, стройна, в известна степен индикирана във въведението „Фотографията – магията на XIX век“ чрез петте плана на фотографското послание (с. 18–19). Първата част исторически проследява реакциите на хората в ранните времена на „кадросването“ – от страха към това „дяволско дело“, през колебанието, до осмеляването, заради опознаване на непознатото, заради това да станат като другите, заради това да бъдат запомнени и в крайна сметка, за да се идентифицират с престижния статус на „първенците“. Следват фрагментите за „Фотографското ателие“ и „Фотографът“. Първият фрагмент обръща внимание на аранжировката и режисираността на пространството, тръгнало от палатките и бараките, минало през панаирните приспособления (дори във волска кола) и стигнало до добре (по виенски) оборудваните ателиета в големите градове. Важният извод е, че то претендира да е интимен интериор, но едновременно подбира и композира клишета за света и ценностите, заедно с фантазии на индивида за самия себе си. А от тези разминавания често се получават пропуквания между фалшивата изисканост и фактическата мизерия. В типичната си метафорична стилистика Стефанов типологизира функциите на фотографското ателие като „фабрика за образи“, „магазин за фотографии“, „депо на произведените продукти“ (с. 31–32), подчертаващи производително-търговските конотации на новия чуждеещ топос, разчитащ в този смисъл естествено и на рекламата. А центърът му – фотоапаратът – е анализиран двойствено в социално-психологически план като всяка машина, която е технологическо откритие, но и антропологическа опасност. Затова и фотографът е „неординарен персонаж в социалния пейзаж“ (с. 36) със своята честа етническа чуждост и икономическа прагматичност, със своя магически и мистичен потенциал като фокусник и магьосник. Изкушавам се да изведа и изкушението на изследователя, който през социокултурни и антропологически проблеми се завръща към литературноисторическите им реализации. Имам предвид уместното посочване на образа на Муратлийски/Бързобегуне-

ка от „родоначалническото“ (в много аспекти) „Под ига“ като парадигматична фигура на чужденеца със странен занаят. Авторът на книгата за „фотографските кодове и носталгичните сюжети“ привидно мимоходом доказва още веднъж социалния опит и художествената интуиция на Патриарха, а с това и принципната възможност на литературата да е бързо отзивчива на промените и новостите в човешкото битие, дори да ги конструира – отвъд времеви рамки – преди самото общество да ги е наместило в своето съзнание и да ги е разчело.

Фрагментът за фотографа показва фигурата му не само като прагматична и умееща да манипулира своя клиент, а и като психолог, който може да извлече от обекта си максимална „истина“, който „познава сугестивния и ценностен потенциал на посланията си“ (с. 40), който е „готов да се ангажира с казуси“ (с. 40), имайки предвид фотографската отзивчивост към патриотичния проект, особено в ретроспективното представяне на Априлското въстание, непосредствено след Освобождението и до края на XIX в.

Следващият фрагмент от първата част се фиксира върху рамката и декора, тъй като първата маркира границата между „настоящия“ свят и условния, а вторият – пряко моделира именно изобразеното и подготвя „производството на модни за времето глобални означавания от типа Красота, Романтика, Мечтание, Копнеж, Меланхолия...“ (с. 42), но и „анестезират плашещата пустота на живота, затулят разломите, причинявани от екзистенциалния страх...“ (с. 45).

Втората част обръща внимание на персоналистичните субекти във фотографията, на нейните действащи лица – на снимащия се и фотографа като специфичен автор. Първият фрагмент е посветен на портретувания, на портрета, който при „типосване“ едновременно е и индивидуален, и обобщителен през кодове като Достолепие, Благочестие, Невинност, Храброст. Най-голямото удивление на фотографията е, както образно се изразява В. Стефанов, че „Иванчо може да разглежда Иванчо от портрета и да моделира представа за себе си чрез

своя неочакван визуален партньор“...“ (с. 63). Комуникативният акт между живия човек и създадения образ се включва в сложния процес по конструиране на индивидуалната идентичност, която е сноп от интериоризирани персони. Именно фотографът със своя почерк и подпис се включва в този сложен двустранен процес. Без да притежава основните компоненти на всяко творчество – въображение и талант, той със своите концептуални решения, трансформации и диференциращи резултати притежава субективна активност. Така Стефанов застава срещу тъй наречените „негативни критици“ в теория на фотографията – Талбът, Бенямин, Базен, Арнхайм, Барт, които акцентират на автоматизма, на обективния детерминизъм, на непреднамереността, и потвърждава позициите на Зонтаг, че „дори когато фотографите действително се стремят да изобразят действителността, те се влияят от безмълвния диктат на своя вкус и своята съвест“, и на Ц. Бояджиев, че в заснемането също има херменевтичен залог да се тълкува. Авторският ракурс обаче на проф. Стефанов пада върху фундаменталната роля на човека в описаната херменевтична игра. Независимо от това дали е сниман, или снимащ се, и двамата участват в излаза от „валяка на делника“ (с. 66). Ако фотографът има дял в спасяването на Аза от принципно отреденото му анонимно битие, то името на майстора с течение на времето става знак за престиж, привличащ селектирана публика.

Третата част своеобразно продължава първата за фотографското ателие, но вече и съвсем плътно навлиза в конкретиката на социалните кодове – обсъжда тези на позирането, на мъжествеността, женствеността, детството, дрехите, предметните репрезентатори и реториката на груповите снимки – като самите те много плътно се допират и дори преплитат. Позата е елемент от невербалното поведение, но тя се вписва и в цялостно композираната обстановка. Двойствеността на позата е много силна, тъй като тя е характеристика на живия човек, но е и дисциплинирана от човека зад камерата; тя „скрива, за да покаже и показва, за да скрие“ (с. 71). В крайна сметка, тя

не е просто израз на тялото, но и претенция към него, за да се покаже не само най-доброто, но и това, което то иска да бъде. Финалът на този фрагмент хвърля мост към по-късните бохемски сюжети, които позволяват кодовете на други не социално одобрени пози, „посвоему „агресивни“ и провокативни боравения с телата и лицата“ (с. 72).

Във „Фотографски „техники на тялото“ (през едноименното съчинение на етнолога Марсел Мос) се разгръщат уникалните техники – походка, седене, хранене, пиене, гледане, различаващи отделните общности. Но авторът центрира внимание на лицето, което събира „физическите особености, психическите състояния, културните стереотипи“[1] и е „сцена на възможното субективно „разголване“, но и стена за прикриване“ (с. 72). Тук се прави и една типология на погледа на фотографирания, имащ особено значение в комуникацията. Той може да е преграда към нея, но може и да общува с камерата; може да е трансгресивен, но и да е насочен към конкретен обект – най-често в ранните години, за които става дума, това са списания, книги като репрезентатори на модерната епоха, уповаваща се все още на учението и знанието[2]. Като противовес на лицето и погледа, които имат потенциала да индивидуализират, авторът на разглежданото изследване включва и ръцете, и краката като елементи от цялостната чинност на снимания тяло. Духовитите надписи под две съседни фотографии: „В патриархалния свят жената „няма крака“, но има ветрило“ и „Скръстените (мъжки) крака – „Знаем си цената“ (с. 87), синтезно разкриват водещите еманципаторски жестове, присъщи основно на мъжете, на „лудите глави“[3], и социалната

[1] Например оформянето на косите, брадите и мустаците при мъжете, както и дамските прически са исторични, социално класифициращи.

[2] Различните аспекти на книгата като партньор във фотографското ателие В. Стефанов анализира във фрагмента „Предметите репрезентатори“, с. 124–125.

[3] С каузи, с еклектично събрани хайдушки одежди и саби първоначално, покъсно с храбростта на армейските униформи, които постепенно са заменени от костюмите, бомбетата, широкополата артистична шапка, чадърът, бастуните, кюстеците за часовници като знаци за изисканост на новия елит.

санкционираност на женското тяло, при което всичко „морално възмутително е старателно напъхвано в заличаващия калъф на дрехата“[4] (с. 87). Фрагментът обаче завършва с навлизането на сецесионната култура в България в началото на XX в., когато плахото разкрепостяване на нравите допуска и разпространяващи се пощенски картички със заснети голи женски тела, разгръщащи силата на чистата красота.

На кодовете на детството във фотографските ателиета е отделено сравнително малко внимание, може би поради твърдението, че те документират 3 исторически концепции за детството. Първата, доминиращата, е свързана с представата, че децата са непораснали възрастни, които следва да бъдат третирани в конвенциите на „големия“ свят. Втората – отстояваща сравнително късното разбиране за детството като специална възраст, която иска разбиране и внимание. И третата, с най-редуцирана част в изображенията, която сантиментално утвърждава детството като уникален свят на невинност, спонтанни желания и игри. Кодовете на детството обаче намират обогатяващо продължение в следващите фрагменти – за кодовете на дрехите и предметните репрезентации, както и в предхождащия ги – за реториката на груповата снимка.

Те са другото на портретните фотографии, и именно затова тази трета част обръща сериозно внимание на тях, защото сюжетират множество отношения и емоционални връзки. Изненадващо, от съвременна гледна точка, е наблюдението, че от сватбените снимки от „едно време“ не се излъчва радост и щастие, а по-скоро тревога и умисленост, които не са свързани само с притеснението от позирането пред обектива, а и поради неяснотата на битийно случващото се след биографичното

[4] Тя при жените е откроено терапевтична и силно подвластна на модата, чиито емблематични атрибути са бижутата – маркер на индивидуалния вкус; шапката – силен знак за финансово разточителство, но и за символични ползи; ръкавиците, отразяващи благородни статуси или участие в специално събитие; атрибутът на градската дамска култура – ветрилото, което говори сложни езици и с кавалерите, и с конкурентките.

събитие. „Кадросаното“ семейство най-често представя едно „социално ритуализирано семейство, пред което основните цели са твърдо поставени от природата и социума“ (с. 92) – раждането и отглеждането на децата. В този смисъл и логично вече идва обобщението, че сравнително редки и хронологически по-късни са „снимковите“ жестове на взаимна близост и нежност между семейните двойки. Затова пък приятелството е запечатано в голям брои фотографии. То е основна и публично експонирана ценност на „мъжкия“ свят, защото създава споделена общност. Разбира се, макар и по-периферно, са представени женските групови снимки в същото мащабно означаемо, но и с други подобни – Съученичество, Моминство.

Четвъртата и петата част се занимават със социалния живот на ликовете. И ако първата е по-обобщаваща, втората е по-конкретна, по-персоналистична. Тя разглежда, ако така мога да се изразя, няколко различни подкодове, конструиращи биографичния, който се оказва и травматично екзистенциален (през „почернената“ снимка с отсъстващата съпруга/майка), и институционален (през портретите на Джордж Уошбърн и българските принцове Борис и Кирил), и социално-исторически (през снимката на неизвестните казанлъшки туристи от зората на туристическото движение у нас), и културноестетически (през бохемската групова фотография на ямболски авангардисти).

От четвъртата част ще откроя само две неща. На първо място, заключението, което е натрупвано неусетно в предходните части, че фотографските изображения работят като идеологически кодировки, обслужващи една или друга социална и(ли) политическа конюнктура – от времето на Османската империя, в която снимките на комитите са използвани от тайните преследвачи, през идеолози като Кръстьо Раковски (чийто портрет е включен в книгата) и Георги Кирков до престижни писатели и артисти. На второ място откроявам фрагмента за писмените текстове на гърба на снимките. Тук също се долавя диалогът с Р. Барт и тезата на Стефанов, че „надписът не па-

разитства, а задейства и усилва комуникативния потенциал на фотографското изображение. То може да работи за идентификацията, но това не означава, че унищожава интерпретацията“ (с. 143). В типичния си аналитичен модел авторът извежда и една синтактична парадигма, в която се движи алгоритъмът на посветителските послания (с. 147).

За петата част, ще подчертая, че тя продължава да обогатява изследването, отчитайки спецификите на посланията в различните видове фотографски изображения – например на портретни и репортажни. Тя показва характерните умения на Валери Стефанов да наблюдава и анализира през своята вече изградена мрежа от ракурси и кодове, да съзира множествеността и противоречивостта на идентификационните маркери у разглежданите субекти, а често и апоретичността на цялостта им като рожби на историческите времена, социалните контексти и културните норми.

Книгата „Имало едно време в България“. Фотографски кодове и носталгични сюжети“ е парче от общата история на сенките, на старите диаболични огледала, на магическите живописни портрети, които създават мегасюжета за колебливата, неясна и податлива на кражби идентичност – теми, трайни за академичните интереси на автора. Към тях се присъединява и тази за технологизиращата се модерна епоха, създаваща профила на човечество, което се е фиксирало върху образите и е зависимо от тях. Историческата поява на фотографията и съвременното фиксиране върху нея с един интердисциплинарен подход показва как протезиращо се моделират компенсаторни идентичности, които влизат в конструирането на модерната публичност, на разноречивите послания. Те всъщност са в обектива на изследователя с неговия сериозен херменевтичен афинитет. Виждащ снимката като текст, вкоренен в множества контексти – исторически, социален, идеологически, културен, той прави многомерни интерпретации, засягащи както миналото и паметта за него, така и настоящето ни. Вещ в реторичните възможности на посланието, литературоведът

Валери Стефанов тук се реализира (не за първи път) като културен антрополог, който обаче непрекъснато разширява терените на своите проучвания. Теоретично диалогизиращ с един от най-престижните философи на културата, той конкретно „нагледно“ доказва тезите си. Все повече става ясно, че в професионалните му занимания се включват обогатяващо и житейските му хобита. Това ни убеждава, че науката и битието на изследователя могат да си сътрудничат ползотворно в обследването на човеците, които, заставайки пред камерата, едновременно създават и се прощават с „обективистичната илюзия“ за себе си, стремят се да „запечатат“ ликовете си в мига и отвъд времето, по-скоро несъзнавайки властната и властова ръка на фотографа, която работи също синхронно за каузи и ползи – икономически и символически, създавайки нови (комерсиални) (пост)модерни представи за изкуство и авторство и осигурявайки социален живот на образите. Така, че играещият разказ за „едно време“ в известен смисъл е митологичен, подсигуряващ един възможен легитимиращ разказ в съвремието. „Носталгичните сюжети“, превъртени от миналото, са трансформирани и носят универсални проекции за човешкото съществуване.

Валери Стефанов. *„Имало едно време в България“. Фотографски кодове и носталгични сюжети*“. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021. 175 с. ISBN 978-954-07-5279-2.

Съдбата и поезията на Иван Цанев (За „Изковаване на шедьовъра: Иван Цанев“ от Пламен Дойнов)

The Fate and the Poetry of Ivan Tsanev (About “Forging the Masterpiece: Ivan Tsanev” by Plamen Doinov)

Яница Радева
Национална библиотека „Св. св. Кирил и Методий“

Yanitsa Radeva
National Library “St. St. Cyril and Methodius”
yanitsa.radeva@gmail.com

„Не е ли все едно за поета кога и в каква последователност ще се появи книгата му. Какво би станало например (посочвам случайни, но типични примери) с Мича Данойлич, Любомир Симович, Драган Колунджия, ако бяха чакали пет-шест години? Само толкова. Ако късметът не беше на страната на таланта им? А колко такива млади талантливи поети са изчезвали безследно – само заради игрите на случайността.“[1]

Избрах да започната своето представяне на новата книга на Пламен Дойнов „Изковаване на шедьовъра: Иван Цанев“ по този нестандартен за академична рецензия начин, защото ми се струва, че цитатът от есето на Данило Киш от 60-те години на

[1] Киш, Д. Съдбата на книгата. – In: *Homo poeticus*. Прев. от сръбски Л. Миндова. София: Факел експрес, 2014, 46.

миналия век описва в изключително висока степен онова, което се случва и през българските 60-те години. Иван-Цаневото шестгодишно забавяне на дебютната му стихосбирка „Седмица“ е предходено от преддебютна ситуацията, чието начало е поставено през 1962 г. с брошурата „Поетическо вероизповедание“. Затова и не е случайно, че именно със студията „Случаят „Поетическо вероизповедание в Русе и литературните ефекти на размразяването“ започва „Изковаване на шедьовъра: Иван Цанев“. Шестгодишното забавяне на Иван Цанев, както ще научим от най-новата книга на Пламен Дойнов, в края на краищата е щастливо, защото благодарение на него, поетът успява да избегне, както в „Незавършеният, ранният Иван Цанев“ Пл. Дойнов пише, „капана на колективни номинации („априлско поколение“, втора априлска вълна“ и пр.), но и успява да изработи своя почерк на нова предметност“. Освен това появата на дебюта – стихосбирката „Седмица“ – е във възможно най-подходящото време на 1968-а. Наред с безспорните художествени достойнства на стихосбирката, тя получава положителни отзиви и заради това, че изпреварва с няколко седмици стагнацията и прекратяването на „размразяването“, нещо, което книгата на Николай Кънчев „Колкото синапено зърно“ няма шанса да избегне.

Това са част от темите, залегнали в новоизлязлата в Библиотека „Присъствия“ на издателство „Кралица Маб“ и Нов български университет книга на Пламен Дойнов. Авторът няма нужда от представяне. Той е сред най-отдадените български литературоведи. Всеки, който познава неговите проучвания върху най-новата ни литературна история, няма да бъде изненадан от тази книга. И тук, както в предходните му изследвания, проличава изключителната преданост на изследователя към факта, към причината и следствието, към жестовете на всеки от неговите обекти. Особеност на „Изковаване на шедьовъра: Иван Цанев“ е, че е може би най-дълго писаната книга на автора. Отделни студии и статии от нея са били публикувани в периода 1996–2021 г. Това по думите на Пламен Дойнов я прави свое-

образен *личен критически сборник*. Авторът обаче не се е ограничил до това да събере текстовете в книжно тяло, а ги е подредил така, че да функционират като цялост. Непосредственият повод за събирането на корпуса от текстове в „Изковаване на шедьовъра: Иван Цанев“ е 80-годишният юбилей на Иван Цанев, честването на когото се състоя в края на миналата година в Американския център на Столична библиотека, където беше представена и настоящата книга на Пламен Дойнов.

Как е организиран *личният критически сборник*, озаглавен „Изковаване на шедьовъра: Иван Цанев“? Още озаглавяването ни дава посоката на прочит. Събрани в единство, думите „изковаване“ и „шедьовър“ напомнят, от една страна, за трудоемкото достижение до финала, от друга страна, за създаването и майсторството, с което свързваме ковашкото изкуство на бог Хефест. Накратко, пред нас е книга за раждането на майстора, но и за (само)създаването му. Тръгвайки от нишката, която Пламен Дойнов изтъкава за читателя, за да го преведе през лабиринта на 60-те години на XX в., първо пред по-общата първа част, която оформя контекста на времето, а после, към втората – която поставя Иван Цанев пред самия себе си и пред стремежа му към съвършенство, не можем да не поставим въпроса за цената. Каква е цената да постигнеш шедьовър? Тук отговорите на въпроса се удвояват. Единият е да се освободиш от диктата на властта. Сложните отношения на младите поети с властта намират израз в първата част на книгата на Дойнов. Втората стъпка към създаването на шедьовър е непрекъснато да търсиш по-човешки рими и да не считаш отпечатана в книга творба за окончателно завършена. На това търсене и шлифоване на стихотворенията е обърнато значително внимание във втората част на книгата чрез сравнителните прочити на няколко Иван-Цаневи редакции.

В първата студия от сборника, споменатата вече „Случаят „Поетическо вероизповедание в Русе...“, Пламен Дойнов разглежда преддебютната съдба на Иван Цанев, но и на поетите от неговото поколение (Веселин Тачев, Здравко Киськов, Тодор

Копаранов и др.) и проследява онова, което властта, политическата ситуация, наложения от нея компромис, им отрежда. Така студиите „Случаят „Поетическо вероизповедание“ в Русе и литературните ефекти на размразяването“ и „Политика на тишината“ могат да бъдат четени не само като част от рецепцията на този период, а и като част от методологията на властта за справяне, опитомяване, влияние. Пламен Дойнов проследява как русенската брошура „Поетическо вероизповедание“ се превръща в негативен пример за поетическо самоопределяне през първата половина на 1963-а и какви избори прави всеки от пишещите млади хора.

Втората част на сборника, „Волята за шедьовър“, проследява пътя на Иван Цанев до жеста на самоустояването, на не бързането, а на търпеливото търсене от книга в книга на най-подходящата дума, която да събере и изрази смисъла в най-висока степен и по неповторим начин. Волята за шедьовър, както я дефинира Пламен Дойнов, за Иван Цанев е „воля за постигане на съвършен текст, поместен в конкретната книга, поставяща се в определена литературноисторическа ситуация“ (с. 133).

„Езикът на нещата: литературноисторическият ефект на Иван Цанев“ е най-дългият текст в сборника. Той е и най-късно написаният. В цялост се публикува за пръв път в „Изковаването на шедьовъра“. В него Пламен Дойнов се спира на човешката и поетическата връзка Иван Цанев – Атанас Далчев, чрез която откроява, от една страна, приемствеността между големите поети, а от друга – показва как Иван Цанев доразвива и обогатява „завещаното“. Когато Иван Цанев влиза в дисонанс със соцреалистическото световъзприемане и изразяване на действителността, тогава достига до наследството от Далчев. Това е не само „новата предметност“, но и утвърждаването на „простотата на съзидателното съществуване“ (с. 172), деидеологизацията на смъртта, дома и родината, но може би най-важната точка, в която диалогът Иван Цанев – Атанас Далчев намира своята пълнокръвна среща, е погледът. Изследователят пише: „... тъкмо *погледът* изгражда лирическите светове и на двамата.

Защото чрез зрението се конструира пространството, населено с образи на хора и предмети. Така се постига и „предметността“ на Далчев, и новата предметност на Цанев“ (с. 160). В края на студията Пламен Дойнов обобщава новия език в поезията на Иван Цанев в четири пункта. Това са: разширяване и динамизация на статичния „обективистичен“ лирически свят на Далчевата предметност, изземване на елементи от обичайната социалистическа предметност и нейното преобразуване, заличаване на героичното като изключително поведение, утвърждаване на разколебания лирически аз.

Книгата за Иван Цанев завършва с няколко послеписа, единият, от които, текст за друга книга за Иван Цанев, функционира като своеобразна затваряща рамка на сборника, съставен именно, за да почете големия поет. Но коя е тази друга книга *за* Иван Цанев, за която „говори“ настоящата книга *за* Иван Цанев? Послеписът е озаглавен „Самородена“ и е за една особена сама по себе си книга – „Между два разговора с И. Ц.“. Тя най-кратко би могла да се нарече автоантология от Иван Цанев, но автоантология от особен порядък. Пламен Дойнов я определя като важна с тематичния си фокус, но най-вече със своята солидна платформа, от която „най-после цялостно може да бъде обгледано и интерпретирано присъствието на Иван Цанев в българската литература“ (с. 190). Книгата оформя специфична територия на духа и обсъжда по свой начин не само поезията на Иван Цанев, но и самото поетическо писане. Със своята композиция „Между два разговора с И. Ц.“ на съставителя Иван Цанев е още един жест по изковаването на шедьовъра – да бъде събрано на едно място и подредено възможно най-добре написаното за Иван Цанев.

„Изковаването на шедьовъра: Иван Цанев“, както и повечето от предходните изследвания на Пламен Дойнов, завършва с приложения, които биха били полезни за следващите изследователи на темата. Библиографията включва всички 27 издадени стихосбирки от Иван Цанев и 72 заглавия критика за поета, публикувана в периода 1968–2021 г. Така книгата става нещо

повече от издание в почит към Иван Цанев, тя се превръща и в учебно пособие, чрез което, заедно с излезлите по-рано сборници: „Иван Цанев – в българската литература и култура“ (отново в съставителство на Пламен Дойнов) и „Поетическото полувековие на Иван Цанев“ – стари и нови прочити“ в съставителство на Симеон Янев, студентите, докторантите, а и всички изследователи на съвременната българска литература ще могат да се ориентират по-лесно в литературноисторическия контекст, а младите поети – да (на)учат най-важното – как се кове шедьовърът.

Пламен Дойнов. *Изковаване на шедьовъра: Иван Цанев.* София: Кралица Маб, Департамент „Нова българистика“. 2021. 208 с. ISBN 978-954-533-200-5.

Песен за „Никой“
Song for “Nobody”

Димитър Радев
СУ „Св. Климент Охридски“

Dimitar Radev
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
radevdimitar@yahoo.com

В книгата на Морис Фадел „Детективи, разузнавачи, Студена война: Криминалната и шпионска литература в сравнителна перспектива“ се срещаме с един ловък и смел протагонист, който заблуждава опонентите си както с поведението, така и с името си. Детективът разузнавач на мен много ми прилича на Одисей, защото досущ като него може да впечатли и очарова нежния пол, но и умело да изиграе играта на Давид в битката с Голиат, да се изправи срещу наистина импозантен противник и напълно да го подчини, или с думи, или с разум, или с физическата си сила. Емил Боев/Джеймс Бонд имат редкия талант изцяло да анихилират противника си, така, че читателят/зрителят напълно да забрави името на злодея.

Одисей се представя като „Никой“ пред циклопа Полифем, когато великанът го пита за името му. После, когато Полифем отказва поисканото му гостоприемство от царя на Итака, „Никой“, като вещ детектив, решава загадката. А тя е – как да излезе от пещерата на Полифем, без да събуди яда на останалите циклопи, а след това да мине през кръвожадния великан,

който макар и ослепен, залага последен капан в желанието си да открие и убие „Никой“. Одисей завързва другарите си и себе си под коремите на овцете и така избягва смъртта, заблуждавайки умело циклопа и подражавайки на класическите детективски сюжети. На „Никой“ като че ли му е по-важно да излезе от трудната ситуация, да прояви хитрост и съобразителност и чак след това да унижи своя враг. Загадката е по-важна от личността на съперника.

Емил Боев е разузначвач в „Господин Никой“, един от романите на Богомил Райнов, творбата е филмирана по-късно със същото заглавие. „Ти си Никой и си заминал заникъде“ го убеждава едно от момичетата на българския Джеймс Бонд във филма „Господин Никой“. Да, Емил Боев прилича на Одисей. Напуснал е собственото си „царство“, странства в близки и в далечни страни с мощната си кола, разказва небивалици, за да заблуди враговете си, сякаш самата Атина Палада му нашепва засуканите истории и ловки хипотези. Истинското име на „Никой“ не е важно. Дали е Емил Боев или Авакум Захов, важното е да се смесва лесно с тълпата, да бъде един от многото, да е безòбразен: „той е само „глас“, който постоянно „чуваме“. Да, той действа като упоителен ромон, когато Коста Цонев е в ролята на Емил Боев, или по-грубо, или дори заплашително, когато ролята на Боев се играе от Георги Георгиев – Гец, но Полифем, този идеологически гигант, роден на Запад, е еднакво „свиреп“ с „Никой“, без значение от персоната, която го представя.

Агент Боев е едно от галените деца на комунистическия лагер. Боев е дете, или поне четиридесетгодишен вдетинен мъж, защото обича да играе на криеница с враговете си. Него Морис Фадел назовава „буквално „никой“ – няма произход (не знае родителите си, отгледан е от други хора), няма и име („Емил“ не е рожденото му име), няма, както всеки детектив, семейство, жена, деца (спи по служба с врагове от женски пол)“ (с. 175). Всъщност този „Никой“ е толкова умел в своето прикритие, в своята маскировка, че понякога се опитва да избяга дори и от себе си. В „Денят не си личи по заранта“ – „Боев не

може да познае себе си в огледалото, защото там вижда Сеймур: „Понякога, когато заран се бръсна пред огледалото, изпитвам недоумение: този човек насреща, това аз ли съм?“ (с. 182). Каква ирония! Представете си, Боев вижда в огледалото образа на своя идеологически враг – американеца Уилям Сеймур, но иронические прилики не свършват дотук.

Колко пъти, макар и неуспешно злодеите във филмите за Джеймс Бонд се опитват да сугестират „агент 007“ с фрази от типа: „Ние сме еднакви, само дето сме от двете страни на барикадата?“. Или пък в нашумелия нео-ноар криминален филм – „Малките детайли“, детектив Бакстър (Реми Малек) преследва серийния убиец Албърт Спарма (Джаред Лето) с помощта на опитния шериф Дийкън (Дензъл Уошингтън). В една от кулминационните сцени престъпникът Спарма се обръща към младия детектив с думите: „Двамата с теб много си приличаме. В друг живот... можеше да сме приятели. Не е ли шантаво?“. А малко по-късно отровните думи на престъпника се сбъдват. Спарма е убит от разгневения детектив Бакстър, след като провокира многократно ченгето с пиперливия си садистичен хумор. Бакстър става убиец, досущ като мразения от него закоравял престъпник Спарма. Бакстър заравя Спарма в пясъците, на същото място, където са погребани жертвите на серийния убиец. Не е ли шантаво, наистина? Тъй като и бъбривецът Одисей също е орисан да бъде психологически „сдвоен“ с Полифем, а името на циклопа идва от гръцки: Πολύφημος – „този, който говори много“. Така легендарният герой и умел разказвач Одисей изцяло заслужава името на едноокия си събрат.

Съпоставките между Одисей и Емил Боев могат да продължат дотам, където се чуват чайките и грохотът на вълните. Във филма „Господин Никой“ на режисьора Иван Терзиев, Емил Боев се качва на българския кораб „Родина“, подгонен от бързоходната лодка на крайбрежната „вражеска“ полиция, за да се прибере в България, след като успешно е завършил поредната шпионска мисия. Одисей, след 20 години на скиталчество, се

прибира в своята скъпа Итака, гонен и преследван от нестихващи бури, ветрове и врагове, и дори от самия Посейдон.

И така, неминуемо препускайки по следите на Емил Боев, но и на Одисей, вече се намираме на територията на четвъртата, последна глава, именувана „Ирония и идеология“, от книгата на Морис Фадел „Детективи, разузнавачи, Студена война: Криминалната и шпионска литература в сравнителна перспектива“.

Избрах нарочно да започна отзад напред, за да може първо да проследим постмодерните и модерните разузнавачески наративни сюжети и да се движим към корените на криминалния жанр, свързани и с архетипната същност на детектива/протагониста, на този нестроен и меланхоличен „Никой“, който за мен е най-вълнуващ и интересен за изследване.

Започнах текста си с „Никой“, с името, с което се представя Одисей пред Полифем, за да мога да очертая една тънка червена нишка, която свързва отделните глави на книгата на Морис Фадел и особено четвърта и първа глава. Разрояването на „Никой“ във втора и трета глава на изследването засяга дори и авторите на романите, както и техните литературни критици, които отговарят за идеологическия дискурс на социалистическия реализъм в България по времето след 1944 година. Но нека се върнем на основната идея в четвърта глава – травмата/белегът и меланхолията на главния герой.

„Никой“ „постоянно се намира на границата на изпадането в безразличие. Тя се символизира от неговите чести сънни състояния“. Фадел дава пример с откъс от „Голямата скука“: „Из такива безкрайни и пусти коридори човек броди обикновено в кошмара на съня, но аз, напротив, имам чувството, че едва сега се събуждам...“ или от „Господин Никой“: „Иска ми се да се отпусна, да забравя, да заспя“. Авторът на разглежданата монография описва психологическото състояние на героя много точно: „Онова, което го събужда, което го вади от безразличието, е само поредното разузнаваческо приключение. Но след него отново го оборва липсата на интерес към живота.

Едно леко преместване от пустинята сред хората и после пак завръщане в пустинята“ (с. 175–176).

Съчленяването на четвърта и първа глава от книгата на Морис Фадел идва от сродното състояние, в което се намират шпионите Боев и Захов, дори и Бонд, но и героите на Конан Дойл, Агата Кристи и Едгар Алан По. В първа глава изследователят дава фройдистката обосновка на меланхолията, а именно: „Защо е така? Кой е изчезналият любим обект на детектива? Това не е никак лесно да се открие, защото, докато при траура или скръбта – състоянието, с което Фройд сравнява меланхолията – обектът е ясен, не е така при самата меланхолия. Скръбта не засяга Аза, тъкмо той обаче страда при меланхолията. Детективът никога не назовава онова, което е загубил“ (с. 68).

Но при Емил Боев и в случая с Джеймс Бонд има ясни заявки за травмата от детството. Боев не познава родителите си и е отгледан от други хора, а Бонд ги губи като съвсем малко момче. Това споделя лесничеят Кинкейд, който е свидетел на смъртта на родителите на Бонд във филма – „007 Координати: Скайфол“. И тук отново излиза на преден план архетипната същност на героя Одисей. Ерих Ауербах отделя специално внимание на белега на Одисей в първа глава на „Мимезис: Изобразяването на действителността в западноевропейската литература“ (Ауербах/Auerbah 2017). Белегът на Одисей, който има на крака си, е получен при лов на глигани още като момче. Белегът според Богдан Богданов е „оригинална само за него щета, която го прави именно Одисей“. Тоест белегът, травмата едновременно ранява, но и прави от Одисей „Някой“, обдарявайки го с войнска чест и име пред старейшината на рода – дядо му Автолик.

Но нека обърнем по-голямо внимание на случката, под вещия коментар на Богдан Богданов: „В началото се казва нещо за Одисеевия дядо по майка Автолик, за неговото гостуване в Итака, където той дал Име на Одисей, и за поръката му, когато порасне, да отиде в Парнас, за да си получи определените дарове“. Друг откъс от текста на следващата страница в книгата

на Богдан Богданов „Култура, общество, литература“ (Богданов/Bogdanov 2007) дава детайлна концепция и за връзката на травмиращия инцидент/инициацията с концепцията на Джоузеф Камбъл за приключението на героя: „... глиганът е свиреп, Одисей – храбър и с щастлива ръка, той убива звяра, но бива ранен. Последица от традиционните събития – лекуване, надаряване, заминаване и пристигане“.

Травмата от детството на Одисей е незабравим подарък, защото го обдарява с име. Одисей става „Някой“, както по-късно Боев трябва да се завърне с кораба „Родина“ на родния бряг и да получи бащинското одобрение или потупване по рамото от генерала от ДС. Генералът е „единствената опора на неговата психологическа структура“, той е самата институция, на която служи безропотно, но и едновременно властовата фигура на липсващия баща. Институцията прави от Боев „Някой“. Тъжно и дори трагично изглежда заключението на Морис Фадел за финалните акорди от живота на Боев: „Когато в последния роман на Райнов, писан след промените от 1989 г. – „Ченге втора употреба“, – институцията си отива, Боев отново става „господин Никой“ (с. 186).

Затова мога да се съглася с твърдението на Морис Фадел: „Детективът не е „завръщащ се герой“, не е Одисей, той е единствено задачата, която разрешава, след това просто изчезва, за да се появи пак със следващата загадка“ (с. 79), но когато става въпрос за шпионския роман, нещата са различни. Да, може би в шпионската и особено в криминалната литература липсва стройната структура, описана от Джоузеф Камбъл в „Героят с хиляди лица“, а именно трите фази на странстването на героя – „отпътуване“, „посвещаване“, „завръщане“, но със сигурност определени елементи и състояния, през които минава детективът, могат да бъдат съотнесени към архетипната рамка на „героя“, в която, макар и „пръв сред равни“, изпъква Одисей. А и нека си спомним отново един от емблематичните филми от поредицата за Джеймс Бонд – „007 Координати: Скайфол“, където Бонд (Даниел Крейг) води финалната битка със злоде-

ите, предхождани от Силва (Хавиер Бардем), в родния си дом в Шотландия – имението „Скайфол“. Там, където, според Кинкейд, Бонд е станал мъж след смъртта на родителите си, като е получил раната на преждевременната загуба. Кинкейд влиза и в ролята на инициращия, на дядото на Одисей – Автолик, който дава войнско име на бъдещия цар на Итака и го утвърждава в родовата наследствена рамка като достоен приемник. Кинкейд от „007 Координати: Скайфол“ споделя за Бонд: „Когато му казах, че родителите му са мъртви, той се скри тук, в тайния тунел на замъка за два дни, но когато излезе навън, вече не беше малко момче“. Всъщност Кинкейд играе тройна роля. Той е едновременно разказвач, но и инициращ, който напомня на Бонд за белега му, за това кой е той и че със сигурност принадлежи и на себе си, и на рода си, тоест е „Някой“. Така третата роля, която Кинкейд изпълнява, е на Евриклея, която удостоверява истинността на избрания герой, който е и спасител на рода.

Ето го завръщането у дома в шпионския жанр, този трети етап от играта на героя според Джоузеф Камбъл. И дали е метафорично, на кораба „Родина“ за Емил Боев в „Господин Никой“, или съвсем буквално като при Джеймс Бонд, шпионинът все пак достига своята „Итака“. Още повече, че шефът на МИ-6, „М“, в ролята е Джуди Денч, може да бъде припозната като една постмодерна Пенелопа, която не губи доверие в Бонд, въпреки неговите гафове и опити да бъде дискредитиран, дори от съюзниците си. А „М“ е също и представител на институцията, подобно на генерала от ДС в поредицата за Емил Боев, както впрочем и самата Пенелопа е станала царица и управителка на Итака след заминаването на Одисей, тоест тя е самата институция, пред която странстващият герой трябва да сведе колене. Пенелопа е цензорът, който може да се произнесе дали Одисей е вече още „Някой“ в родовата памет.

Обръщайки поглед към първа глава на книгата на Морис Фадел, виждаме, че героите на детективския роман – Холмс, Дюпен и Поаро, не са пряко обвързани с институцията на по-

лицията. „Мегре формално е полицейски началник, но рядко използва възможностите на институцията, от която получава заплата. Сименон обича да показва героя не като агент на организирана система, а като личност, която се опира на собствените си възможности“ (с. 62). Жак Дюбоа вижда в образа на детектива проекция на модерността – „Бодлеровият и Бениминовият „денди“ и „фланьор“ – човекът без произход, реещият се сред тълпите на капиталистическия град самотник, пътникът, който пътува за никъде, при никого, борейки се неуморно със злото“ (с. 63).

Меланхолията на детектива е също толкова явна като тази на разузнавача, но ако при Боев и Бонд имаме постоянен флирт и успехи сред нежния пол, то Холмс, Дюпен и Поаро са заклети ергени, без любовен живот, те са пар екселанс асексуални същества. Бездетни са всички до един. Да, обектът на желанието, особено при Шерлок Холмс, не липсва. Образът на жената, на музата, присъства в неговото съзнание, но това въобще не означава, че той храни чувства, напомнящи на обич към Айрини Адлър. Уотсън твърди за Холмс, че е съвършената мисловна машина, но като любовник би бил абсолютно разочарование. Честно е да кажем, че от фройдистка гледна точка тласъците и упоритостта в работата на Холмс се дължат на временното заместване на загубения любовен обект с обекта, който детективът разследва. Но това състояние на относително равновесие е мимолетно и дори заблуждаващо. Помним какво постулира самият Фройд: „При траура беден и пуст е станал светът, при меланхолията такъв е самият Аз“ (Фройд/Froyd 2018). И ако в детективските романи протагонистът страда от това разцепване на личността на „Някой“, когато разплита поредната сложна загадка, и „Никой“, когато загадката е решена, то Джеймс Бонд през 2021 г. има основание за оптимизъм за бъдещето си. Защото за първи път в историята на поредицата „Агент 007“ стана баща. Да, в последната серия – „Смъртта може да почака“, Джеймс и Мадлин стават родители на Матилда. За първи път самият Джеймс Бонд сключи брак. „Никой“ има основание за

гордост, защото, когато малката Матилда гледа своя татко Бонд, макар и приклещена в обятията на злодея Луцифер Сафин, тя вижда, че пред нея седи някой. В тази макар и кратка любовна сцена на взаимност между бащата Бонд и дъщерята Матилда Джеймс вече знае, че има за кого да умре. Да се жертва. Да се жертва за МИ-7 или заради човечеството, значи много, но може да изглежда бездушно, ако срещу него не стои конкретен човешки образ, или защото я няма връзката на Аз – Ти, на сладката субектна и архетипна игра на родителите на човечеството, на Адам и Ева. Да видиш себе си в очите на любимия. А в очите на едно беззащитно дете, на своето дете, Бонд вижда нея – Матилда, но и целия свят едновременно. „Някой“ те поглежда и ти му отвръщаш по същия начин. Може би това е кулминацията на шпионския жанр, с раждането на този нов живот, със загубата на самотата на Бонд/Никой.

Можем само да гадаем какво би станало, ако Богомил Райнов бе още жив и би продължил да пише поредицата си за Емил Боев, може би все пак той/Боев щеше макар и като пенсиониран разузнавач да срещне любовта като Бонд. Може би, след като е излязъл извън институционалната рамка, би могъл да почувства себе си като „Някой“ или пък параноичният страх от другия като заплашителен обект щеше да продължи да окупира съзнанието му? Може би?

С реторичен въпрос ще се обърна и към втора, и трета глава от книгата на Морис Фадел. Може ли несвободният човек, макар и творец, да създава пълнокръвни и автентични образи? Можеш ли, за да угодиш на партийната цензура, от „Някой“ да станеш „Никой“? В първа и четвърта глава от книгата има процес на „ставането на Някой“, на странстване в света на маските, на персоните, за да се открие личността, макар и в един архетипен модел, заровен в колективното и личното несъзнавано. В детството на Боев и Бонд, защото Юнг нарича личното несъзнавано „детската стая“ (Юнг/Yung 1993), там се крие и раната, но и разковничето за откриването на цялостна личност според аналитичната психология.

Втора и трета глава от книгата среща читателя с разказите за комунизма и с (не)обикновения социалистически реализъм, който е силно обагрен с идеологическото мъдруване на духа на времето, с постулатите на Ленин за държавата и революцията. Морис Фадел обобщава: „Като истински марксист Ленин е исторически мислещ човек. Престъпността има дата на раждане и смърт. Тя възниква и се развива заедно с експлоататорската държава и подлежи на отмиране заедно с нея. В условията на победилата социалистическа революция, когато ще е налице една преходна форма на държава, преди държавата съвсем да изчезне, престъпността ще съществува само като „ексцеси на отделни лица“, ще бъде нищо повече от единично явление, защото принадлежи на другата държава, която е в миналото, т.е., понеже самата престъпност е в миналото“ (с. 100).

И може би параноичната маска на комунистическата власт създава параноични цензори и критика, които няма как да не изопачат написаното от авторите на криминална проза в България. От тези редове там лъха хлад и високомерие, което авторът на монографията прекрасно регистрира и предава като послание и смисъл.

Хубаво и утешително е да се отуснеш в „топлите прегръдки“ на „Детективи, разузнавачи, Студена война: Криминалната и шпионска литература в сравнителна перспектива“ на Морис Фадел. Оставаш с усещане за поискана споделеност, за близост както с изследователя, така и с текста на книгата. Помня едно от „изискванията“ на Цветан Тодоров за литературата и науката, свързана с литературата. Да бъде разбираема, не излишно сложна, доколкото може, разбира се. Това негово неписано правило, прочетено на страниците на „Дълг и наслада“ по повод стила на Лакан се е запечатало в съзнанието ми, а именно – „усложнен и претенциозен“. А в книгата на Морис Фадел прозира човешка топлота, опит да бъде заличена, защо не „разтопена“ разликата между литература и критика, нещо което би могло да е философски усвоено от Пол де Ман, би могло и да е талант, който има повече от един родител и който се родее с по-големи братя и сестри.

Но важното е, че пътуването с книгата на Морис Фадел е благосклонно към читателя, вълните не пречат на ладията на въображението, а напротив – изграждат естествен и откровен ритъм и атмосфера на опознаването и интерпретиране на текста. И след прочитането на изследването имах усещането за събуждане на непознат „Някой“ в мен, когото авторът е захранил с много внимателно събрана и поднесена информация и който обогатява впечатленията и знанията ми по темата за криминалната и шпионската литература.

Морис Фадел. *Детективи, разузнавачи, Студена война: Криминалната и шпионска литература в сравнителна перспектива.* София: Издателство на Нов български университет, 2021. 208 с. ISBN 978-619-233-164-1.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Ауербах 2017: Ауербах, Е. *Мимезис. Изобразяването на действителността в западноевропейската литература.* Прев. от фр. Ж. Цекова. София: ИК „Изток-Запад“. (Auerbah, Er. *Mimezis Izobrazyavaneto na deystvitelnostta v zapadnoevropeyskata literatura*. Prevod ot fr. Zh. Tsekova. Sofia: IK „Iztok-Zapad“.)

Богданов 2007: Богданов, Б. *Култура, общество, литература. Текстове по културна антропология на античността.* София: ИК ЛИК. (Bogdanov, B. *Kultura, obshtestvo, literatura. Tekstove po kulturna antropologia na antichnostta*. Sofia: IK LIK.)

Кембъл 2017: Кембъл, Дж. *Героят с хиляди лица.* Прев. от англ. Милена В. Иванова. София: Елементи. (Kembal, Dzh. *Geroyat s hilyadi litsa*. Prevod ot angl. Milena V. Ivanova. Sofia: Elementi.)

Омир 1971: *Одисея.* София: Народна култура. (*Odiseya.* Sofia: Narodna kultura.)

Фройд 2018: Фройд, З. Траур и меланхолия. – В: Фройд, З. *4 основни текста*. София: Критика и хуманизъм. (Froyd, Z. Traur i melanholia. – V: Froyd, Z. *4 osnovni teksta.* Sofia: Kritika i humanizam.)

Юнг 1993: Юнг, К. Юнг. *Избрано*. Плевен: Евразия-Абагар. (Yung, K. Yung. *Izbrano.* Pleven: Evrazia-Abagar.)

Да бъдеш поет – 120 години от рождението на Ярослав Сайферт

To be a Poet – 120 Years Since the Birth of Jaroslav Seifert

Емилия Македонска
СУ „Св. Климент Охридски“

Emiliya Makedonska
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
emakedonska65@abv.bg

Поредният брой на списание „Славянски диалози“ е посветен на 120 години от рождението на Ярослав Сайферт (*Jaroslav Seifert*, 1901–1986), един от най-забележителните чешки поети на XX в. Сайферт започва да печата свои стихове през 1918 г., а през 1921 г. дебютира на литературната сцена с поетичния сборник „Град в сълзи“ (*Město v slzách*). След установяването на тоталитарния режим в Чехословакия Сайферт е критикуван от официозната литературна критика. Стихосбирката му „Песен за Викторка“ (*Píseň o Viktorce*, 1950) активизира комунистическата атака срещу него и името му се свързва с „ретроградните“ авангардистки течения. По-късно, през 1968 г., Я. Сайферт оглавява Съюза на чехословашките писатели и със своите публицистични текстове отстоява убедено обществената отговорност на литературата. Неговото кредо да бъдеш поет, независимо и въпреки всичко, е изведено в заглавието на последната му стихосбирка – „Да бъдеш поет“ (*Být básníkem*, 1983). През 1984 г.

авторът получава световно признание с връчването на престижната Нобелова награда за литература. Безспорно, това събитие е посрещнато възторжено от чешките писателски среди, най-вече от дисидентите и емигрантите – М. Кундера, П. Кохоут, В. Хавел.

Вниманието на читателя на поредния брой на списание „Славянски диалози“ е насочено към изследователския прочит на богатото поетично наследство на Я. Сайферт, а също и към художествени текстове от различни жанрове и етапи от неговия творчески път. По този начин на читателя се дава възможност да проследи и да вникне в множество аспекти от поетиката на Сайферт. В предговора към изданието Ж. Чолакова отбелязва, че „едва ли има друг чешки поет, който да се явява иконичен знак на най-динамичните, най-драматичните и заедно с това на най-креативните десетилетия на XX век“.

В списанието са поместени статии на изследователи на Я. Сайферт от Чехия, САЩ и България, като всеки от тях осветлява различни страни от неговата поетика в контекста на развитието на чешката литература от периода на 20-те години на XX в. до периода на т.нар. „нормализация“ на тоталитарния режим в Чехословакия.

В статията си „Ярослав Сайферт – въплътеното слово на чешката поезия“ Ж. Чолакова прави подробен обзор на творческия път на поета и на неговото богато наследство. Авторката последователно проследява пътя на Сайферт „от авантюрната младост към отрезвяващата реалност“ и с вещина анализира неговите търсения още от първата му стихосбирка до поетичните книги, създадени през 30-те години на XX в. и онези от времето на хитлеристката окупация.

В „Ангелите на Ярослав Сайферт“ Иржи Опелик прави специален анализ на ангела в поезията на Сайферт, като разглежда вътрешната логика на присъствието на този образ в поезията му. Ангелът се среща още в дебютната стихосбирка на поета „Град в сълзи“ от 1921 г. Сайфертовите ангели излизат на сцената и са равнопоставени с Бог, Мойсей, пророк Иеремия, Христос и др.

Джонатан Болтън от Харвардския университет в „Елегии обществени и лични. Меланхолията при Сайферт, Ортен и Блатни“ разглежда три елегични цикъла, създадени в периода 1937–1941 г.: „Осем дни“ на Я. Сайферт (*Osm dní*, 1937), „Елегии“ на Иржи Ортен (*Elegie*, 1946) и „Меланхолични разходки“ на Иван Блатни (*Melancholické procházky*, 1941). Авторът се опитва да проследи сложните взаимодействия между две раздвоения: от една страна, между гражданската и интимната личност, а от друга – между противоречащите си части от личността на меланхолика (с. 40).

Следващата статия от изданието – „Творчеството на Ярослав Сайферт – вдъхновено от художници и вдъхновение за художници“, на Сватава Урбанова от Остравския университет ни разкрива още един аспект от богатото творчество на Ярослав Сайферт – отношението му към изобразителното изкуство, контактите с художници, а също и неговите размисли, вдъхновени от изкуството.

Дарина Дончева от Пловдивския университет предлага кратък обзор на преводите на произведенията на Я. Сайферт на сръбски и хърватски език. Изтъква се, че творчеството на чешкия поет е представено на югославските читатели както синхронно, така и ретроспективно, като се отделят три периода на възприемане на поезията на Сайферт: от 1948 до средата на 1960 г.; по времето на Пражката пролет и студентските протести в Загреб през 1968 г.; периодът след 1984 г. Авторката изтъква, че рецепцията на чешкия поет се ръководи не само от художествени, но също и от идеологически и исторически критерии.

В следващата част от списанието „Славянски диалози“, в раздела „Есеистика“, са поместени есетата: на М. Кундера „Бяха петима“, на Павел Кохоут „Коронация“ и „Писмо до Ярослав Сайферт“ и „Почина Ярослав Сайферт“ на Вацлав Хавел. Може да се каже, че тези есета са гласът на емигрантите и дисидентите, които най-възторжено посрещат новината за връчването на Я. Сайферт на Нобеловата награда за литература през 1984 г.

В рубриката „Преводачески ракурси“ са включени едни от най-емблематичните стихотворения на Я. Сайферт, разглежда се поезията му в превод на славянски езици, проследява се рецепцията на неговото творчество в Полша и България. Една година след българското книжно издание от 1986 г. „Цялата красота на този свят“ (*Všecky krásy světa*) (благодарение на отдадената преводаческа работа на Вътьо Раковски), през 1987 г., излиза и първото руско издание „Прощание с весной“. Първата книга с избрани стихотворения на Я. Сайферт, преведени на сръбски език, излиза през 1984 г., а на словенски и хърватски език творчеството на чешкия поет е представено ограничено.

На следващите страници от списанието са поместени преводи на стихотворения на Сайферт на различни славянски езици, а в последната рубрика, „Нови преводи“, читателят може да се наслади на преводни текстове от Е. Семерджиева, Б. Борисов, Ж. Чолакова и В. Самоковлиев.

В заключение можем да обобщим, че с подбора на статиите и преводите, включени в поредния брой на сп. „Славянски диалози“, на читателя се предлагат задълбочени изследвания на трудно обозримото по обем и естетическо многообразие творчество на Ярослав Сайферт. Различните интерпретативни подходи успяват да осветлят различни страни от неговата поезия и по този начин авторите достойно отдават почит на един от най-забележителните чешки автори на XX в.

СЛАВЯНСКИ ДИАЛОЗИ. Списание за славянски езици, литератури и култури. Издание на Филологическия факултет при Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Год. XVIII, 2021, № 28. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“. 201 с. ISSN 1312-5346.

За авторите

Аника Гонерман е докторант и преподавател в Катедрата по английска литература и културни изследвания в Университета в Манхайм. Нейната научна работа е съсредоточена върху изследванията на дистопията, критическата теория и критиката на капитализма.

Барбара Митева е родена в град Русе, където завършва Природоматематическата гимназия „Баба Тонка“ през 2018 година. В момента е студентка по българска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. През 2019 печели първо място както в отборната, така и в индивидуалната надпревара на Националната олимпиада по езикова култура за студенти. През 2020 г. участва в семинара „Близост и другост в културата на XVIII–XIX век“ с доклад на тема „Модели на женственост и рецепция в комедията „Зла жена“ на Йован Стерия Попович“. Текстът е публикуван следващата година в сборника към събитието. През 2021 участва в Пловдивската конференция, където печели трето място с доклад на тема „*Коя си ти?*: Алиса в пътуване към *себе си*“. Има публикация в „Литературен вестник“ от 2021 със заглавие „Съновидната инициация: срещата на Алиса с Гъсеницата“.

Биляна Курташева (1973) е доктор по теория и история на литературата, главен асистент в Нов български университет. Завършила е българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор е на книгите „По ръба на сравнението. Яворов и Ролинг Стоунс и други не/възможни интертекстове“ (2018, номинация за национална награда „Христо Г. Данов“) и „Антологии и канон: антологийни модели на българската литература“ (2012, Национална награда „Южна пролет“ за литературна история и критика).

Владислав Тиков е роден през 1983 г. в София. Завършва магистърска програма „Публичен мениджмънт и политики“ през 2015 г. в СУ „Св. Климент Охридски“. От есента на 2020 г. е магистрант,

редовна форма на обучение, в магистърска програма „Литературата – творческо писане“ към Факултета по славянски филологии в същия университет. Занимава се с писане на художествени творби от юношеството си. До този момент има издадени две книги – романът в две части „От Ада или Одисеята на един съвременен Йов“ (през 2018 излиза първата част, а през 2019 втората), както и участие с два разказа в „Алманах Романтика 2020“ (смесен сборник за поезия и проза), издаден от фондация „Буквите“.

Дария Карапеткова е доцент в специалност „Италианска филология“ на СУ „Св. Климент Охридски“. Преподава теория, практика и рецепция на превода, както и дисциплини, свързани с развитието и проблемите на съвременния италиански език. Преводач от италиански език и литературен критик. Автор е на монографиите „Ботуша в българската литературна мода“, посветена на превода и рецепцията на италианската литература в България, и „За превода“. Постоянен сътрудник на „Литературен вестник“, списанията „Езиков свят“ и „Литературата“. Сред преведените от нея книги са „Дни на самота“ от Елена Феранте, „Един гадател ми каза“ от Тициано Терцани, „Да кажеш почти същото“ от Умберто Еко. Член на Съюза на преводачите. През 2017 г. става носител на ордена „Звезда на Италия“ за особени заслуги в развитието на двустранните отношения и популяризирането на културата на Италия по света.

Дороти Робъртс преподава в Юридическия факултет и във Факултета по африкански изследвания и социология на Университета на Пенсилвания. Новаторските ѝ трудове в областта на правото и обществените политики се съсредоточават върху наболели, свързани със социалната справедливост проблеми в областта на обществените политики, регулиране на семействата, медицина и биоетика. Сред основните ѝ трудове са: “Fatal Invention: How Science, Politics, and Big Business Re-create Race in the Twenty-first Century” (New Press, 2011); “Shattered Bonds: The Color of Child Welfare” (Basic Books, 2002), and “Killing the Black Body: Race, Reproduction, and the Meaning of Liberty” (Pantheon, 1997). Автор е на над 100 научни статии и глави от книги на теми, свързани с конституционното право и жените и правото.

Иван Георгиев е роден в град Стара Загора през 1999 г. и завършва ГПЧЕ „Ромен Ролан“ с немски език. В момента е четвъртокурсник в специалността „Българска филология“ в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. През 2019 г. печели първо място в отборната надпревара на Националната олимпиада по езикова култура за студенти. През следващата година участва в семинара „Близост и другост в културата на XVIII–XIX век“ с доклад на тема „Механизми на изработване на култа към Хаджи Димитър в българската култура на XIX век“, който е публикуван през 2021 г. в сборника за събитието. Същата година участва и в Пловдивската студентска конференция, като печели трето място с текста си „*Hetaera esmeralda*. Шифърът на болестното в „Доктор Фаустус“ (Томас Ман)“, който по-късно е публикуван в „Литературен вестник“ под заглавие „Hetaera Esmeralda“.

Иван Иванов завършва славянска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. Професор е в Катедрата по българска литература на Факултета по славянски филологии. Ръководител е на магистърската програма „Литературата – творческо писане“. Чете лекции по Съвременна българска литература и Критика и интерпретация.

Коичи Тонума е почетен професор в Университета Васеда в Токио. Той е специалист по архитектурно планиране и градоустройство. Вицепрезидент е на Световното дружество по екистика. Сред книгите му са „Теория за прираста на населението“, „Философия на градоустройството“ и „Япония през XXI век“.

Костантин Адирков е доктор по западноевропейска литература. През 2021 г. защитава дисертация на тема „Дон Жуан: приемственост и трансформации в литературата на XIX и XX век“. Научните му интереси са в областта на сравнителното литературознание, теорията на жанровете, херменевтиката и английската литература.

Мартин Колев е докторант към Катедрата по българска литература във Факултета по славянски филологии, СУ „Св. Климент Охридски“. Дисертационният му труд изследва номадския субект в творчеството на Матвей Вълев. Завършил е психология и магистратура по творческо писане в същия университет. Автор е на 2 сборника с разкази и на 4 романа.

Д-р **Пат Уилър** е преподавател в Университета в Хартфордшър от 1994 г. Тя ръководи програмата по хуманитаристика между 2000 и 2009 г. и оглавява Департамента по английска литература и творческо писане от 2010 до 2017 г. Научните ѝ интереси са в областта на утопичната и дистопичната литература, научната фантастика и съвременната британска литература.

Пол де Ман е един от най-изтъкнатите американски литературни теоретици. Като последовател на френския философ Жак Дерида и проникновен интерпретатор на неговите текстове, Де Ман е представител на така наречената декоструктивна вълна, която се разгръща през 70-те в САЩ. Той е част от Йейлската школа за литературна теория. Често прилага реторически анализ както към литературни, така и към философски текстове. Това се дължи на неговия възглед за езика като основополагащ субстрат на всяко мислене – било то философско или литературно. Независимо от своята голяма значимост като мислител, Де Ман бива въвлечен в скандал, който разтърсва из основи американската литературна теория. Роден е в Белгия и през Втората световна война е публикувал някои антисемитистки статии. Това разкритие е тежък удар за него и за Йейлската литературна теория в цялост.

Ралица Люцканова-Костова е завършила специалността „Българска филология“ и магистърска програма „Език, медии, литература“ в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Защитава докторска степен към катедра „Теория на литературата“ в същия университет. През 2018 г. излиза от печат монографията ѝ „Жени и чудовища. Новата женска готика – Анджела Картър и Карсън Маккълърс“. Интересува се от английска и американска литература.

Роланд Хюз преподава литература в Университета в Хартфордшър от 1994 г. Неговите научни интереси са в областта на американската литература от XVIII и XX в., както и в сферата на английското и американското кино. Той е един от авторите на първото издание на „1001 книги, които трябва да прочетете през живота си“ (2012).

Д-р **Чавдар Парушев** е литературовед, преводач и литературен критик. Преподава в магистърските програми „Дигитални медии и видеоигри“ към ФЖМК и „Преводач-редактор“ към ФСлФ при СУ „Св. Климент Охридски“. Изследователските му интереси включват жанрови теории, наративи на бъдещето, форми на антиутопията в англоезичната и в българската литература.

For the Authors

Annika Gonnermann is a PhD Student and teaches at the Department of English Literature and Cultural Studies at the University of Mannheim. Her research focuses on dystopia, as well as critical theory and critique of capitalism.

Barbara Miteva was born in the city of Ruse where she graduated from the Baba Tonka High School of Natural Sciences and Mathematics in 2018. She is currently a student of Bulgarian Studies at Sofia University "St. Kliment Ohridski". In 2019 she won first place in both the team and individual competition of the National Olympiad in Language Culture for students. In 2020 she participated in the seminar "Proximity and otherness in the culture of the XVIII–XIX century" with the text "Models of femininity and reception in the comedy "Evil Woman" by Jovan Steria Popovic" which was published next year in the collection of the event. Also, in 2021 she participated in the Plovdiv Conference where she won third place with a report on "*Who are you?*: Alice on a journey to her *self*". In addition, she has a publication in "Literaturen vestnik" from 2021 entitled "Dream Initiation: Alice's Meeting with the Caterpillar".

Bilyana Kourtasheva (1973) has a Ph.D. in theory and history of literature and is senior assistant professor at the New Bulgarian University, Sofia. She is the author of the books "On the Edge of Comparison: Yavorov and Rolling Stones, and Other Im/Possible Intertexts" (Plovdiv, 2018; shortlisted for the National Hristo G. Danov Award) and "Anthologies and Canon: Anthological Models of Bulgarian Literature" (Sofia, 2012; National Southern Spring Award for Debut Book in literary studies).

Chavdar Parushev, PhD is a literary critic and a translator. He teaches in Digital Media and Videogames and Editor & Translator master degree programs at Sofia University St. Kliment Ohridski. His study interests include genre theories, future narratives and dystopian fiction.

Daria Karapetkova is associate professor at the Chair of Italian Language and Literature at the Sofia University "St. Kliment Ohridski". She teaches classes in translation, literary reception in translation, as well as on problematic issues of contemporary Italian language. She is a translator and interpreter, and has published a book dedicated to the translation and reception of the Italian literature in Bulgaria by the title "The boot in the Bulgarian literary fashion", as well as the book "On translation". She collaborates with the Bulgarian periodicals "Literary Journal" weekly, "Literaturata" magazine, and "Orbis linguarum" magazine. She has also translated several books, such as Elena Ferrante's "I giorni dell'abbandono", Tiziano Terzani's "Un indovino mi disse" and Umberto Eco's "Dire quasi la stessa cosa". She is member of the Union of Bulgarian Translators and Interpreters. In 2017 she was awarded the "Ordinedella Stellad' Italia" order for her special merits in the development of bilateral relations and the promotion of Italian culture worldwide.

Dorothy E. Roberts joined the University of Pennsylvania as its 14th Penn Integrates Knowledge Professor with a joint appointment in the Department of Sociology and the Law School where she also holds the inaugural Raymond Pace and Sadie Tanner Mosell Alexander chair. Her pathbreaking work in law and public policy focuses on urgent contemporary issues in health, social justice, and bioethics, especially as they impact the lives of women, children and African-Americans. Her major books include "Fatal Invention: How Science, Politics, and Big Business Re-create Race in the Twenty-first Century" (New Press, 2011); "Shattered Bonds: The Color of Child Welfare" (Basic Books, 2002), and "Killing the Black Body: Race, Reproduction, and the Meaning of Liberty" (Pantheon, 1997). She is the author of more than 80 scholarly articles and book chapters, as well as a co-editor of six books on such topics as constitutional law and women and the law.

Ivan Ivanov has degree in Slavic studies from Sofia University "St. Kliment Ohridski". He is a professor in the Department of Bulgarian Literature at theFaculty of Slavic Philology. He is the head of the master's program Literature-Creative Writing. He lectures on Contemporary Bulgarian Literature and Criticism and Interpretation.

Ivan Georgiev was born in the city of Stara Zagora in 1999 and graduated from the Romain Rolland High School of Foreign Languages with an intensive course in German language. He is currently a senior student of Bulgarian Studies at Sofia University "St. Kliment Ohridski". In 2019 he won first place in the team competition of the National Olympiad in Language Culture for students. The following year he participated in the seminar "Proximity and otherness in the culture of the XVIII–XIX century" with the report "Mechanisms for developing the cult of Hadzhi Dimitar in the Bulgarian culture of the XIX century" which was published in 2021 in the collection of the event. In 2021 he also took part in the Plovdiv Conference and won third place with his text "*Hetaera esmeralda*. The disease cipher in "Doctor Faustus" (Thomas Mann)". The same year his article "Hetaera Esmeralda" was published in "Literary Journal"/"Literaturen Vestnik".

Koichi Tonuma is an honorary professor at Waseda University in Tokyo. He is a specialist in architectural planning and urban planning. Tonuma is a Vice President of the World Society of Ekistics. His books include "Theory of Population Growth", "Philosophy of Urban Planning" and "Japan in the 21st Century".

Kostantin Adirkov has a PhD in Western European literature. In 2021 he defended his dissertation entitled "Don Juan: continuity and transformations in the literature of the XIX and XX centuries." His research interests are in the field of comparative literature, genre theory, hermeneutics, and English literature.

Martin Kolev is a PhD candidate at the Department of Bulgarian literature in the Faculty of Slavic studies, Sofia University "St. Kliment Ohridski". He has a bachelor's degree in psychology and a master's degree in creative writing in the same university. His PhD thesis explores the nomadic subject in the works of the Bulgarian author Matvey Valev. He has published 2 short story collections and 4 novels.

Dr. **Pat Wheeler** has worked at the University of Hertfordshire since 1994. As well as lecturing and researching she was Programme leader for the Humanities undergraduate programme from 2000–2009 and in

2010 she became Head of English Literature and Creative Writing. Dr. Wheeler stepped down from these roles in 2017 and is currently Principal Lecturer at the University of Hertfordshire where she specialises in utopian and dystopian literature, science fiction and contemporary British fiction since 1945.

Paul de Man was one of the most prominent American literary theoristc. A follower of the French philosopher Jacques Derrida and an insightful interpreter of his workc, De Man was a representative of the so called deconstruction trend that flourished in the 70's in the US. He participated in the Yale School of literary theory. He largely implemented rhetorical analysis as an approach to both literary and philosophical texts. That was due to his view of language as a founding substratum of all thinking – be it philosophical or literary. In spite of his great importance as a thinker, De Man was involved in a scandal that shook the foundations of the whole American literary theory. Being Belgian born, he had some early anti-Semitic articles published during World War II. This discovery led to his personal demise and the demise of Yale literary theory in general.

Ralitsa Lyutskanova-Kostova received a bachelor's degree in Bulgarian philology and a master's degree in English studies at Sofia University "St. Kliment Ohridski". She successfully completed a PhD program at the department of theory of literature. The study "Females and Monsters. New female Gothic – Angela Carter and Carson McCullers" was published in 2018. Her interests are in the fields of English and American literature.

Rowland Hughes is a Lecturer in English literature at the University of Hertfordshire. His interests lie in eighteenth and nineteenth-century American literature and Anglo-American cinema. He is also a contributor to "1001 Books You Must Read Before You Die" (2012), where an earlier version of this Britannica entry first appeared.

Vladislav Tikov was born in 1983 year in Sofia. He graduated from the master's program "Public management and Policies" in 2015 at Sofia University "St. Kliment Ohridski". Since the autumn of 2020 he has been a full-time student in the master's program "Literature – creative

writing" at the Faculty of Slavic Philology at the same university. He has been writing works of art since his adolescence. So far, two books have been published – the two-part novel "From Hell or The Oddyssey of a modern Job" (the first part is published in 2018, and the second in 2019), as well as participation in two short stories in "The Romance Almanac 2020" (a mixed collection of poetry and prose), published by the Letters Foundation.

СПИСАНИЕ „ЛИТЕРАТУРАТА“

Списание „Литературата“ в този възстановен/обновен формат е факт от 2007 г. То се печата два пъти в годината. Двете книжки са „лятна“ (през м. юни/юли) и „зимна“ (през м. ноември/декември), а текстовете са достъпни и онлайн на сайта на изданието. За публикуване в списанието не се изисква такса и не се предвижда абонамент.

„Литературата“ залага на интердиспиплинарността и разбира литературата в широкия контекст на прехода между текстове, на проблематизиране на граници, на интертекстуалност и поместване на литературата в широк културологичен контекст. Списанието центрира върху различни подходи в интерпретаторските възможности както на литературата, така и на други сфери от културата. Изданието отстоява баланса между преводни и български авторски текстове, като задачата е да се видят гледните точки в различни традиции и култури, а и да се ситуира родното сред тях. Затова и целенасочено представя не само популярни имена, но включва и нови – на млади перспективни учени, както и на талантливи студенти от трите образователни степени. Именно за тях е създадена рубриката „Дебюти“.

Списанието е единствено по рода си в България, което по конкретен проблем и тема събира литературоведски, културологични и езиковедски текстове в едно общо поле. За разлика от останалите български списания, които публикуват текстове, тук водеща е тематичността и текстовете се пишат специално за конкретния брой. Акцентираме на амалгамата от посоки – литературни, езиковедски, културологични, защото така списанието очертава широкия профил на филологическото днес и съхранява този позагубен негов статус. Затова и можем да кажем, че за мащабите на България, където по принцип има много малко хуманитарни списания, то е уникално.

Предимство на изданието е и неговата съсредоточеност върху българския (регионален) принос в големите европейки и световни теми. Затова акцент в него винаги са родните гласове, които дават своите гледни точки по големите дебати. В последните броеве списанието е отворено и към съизмерване с хуманитарните търсения в балкански и централноевропейски и източноевропейски контекст. Желанието на екипа е постепенно то да се наложи като авторитет в Централна и Източна Европа, както и на Балканите.

„Литературата“ се оформя и като център на българистиката, неслучайно в редакционният му съвет са привлечени едни от най-добрите българисти по света. Амбицията му е да бъде трибуна на всички тези българисти, както и на новите поколения техни студенти, за да прави видими не просто постиженията им, но и да помага за оцеляването на българистиката по света.

Първият много важен „дял“ на списанието е преводният. Той системно децентрира англоезичната традиция и заедно с нея представя френскоезичната, италианската, рускоезичната, немскоезичната, испаноезичната, португалоезичната, славянските и прочее. Може да се каже, че политиката на списанието е свързана с утвърждаването на българската хуманитаристика като съотносима със световната.

Вторият „дял“ е посветен на публикации на български автори, писани специално за конкретния брой. Особено отговорно задължение на редакционната колегия и нейна радост е да засилва сътрудничеството с цялата национална академична общност, да установява контакти с други културни институции като библиотеки и музеи и да създава етос, гравитиращ към списанието. Тук като автори са привлечени и българисти от всички славянски, а и не само, държави, както и учени от други университети по света, които предлагат статиите си на английски, но отново по темата на книжката.

„Литературата“ дава поле и на актуални научноизследователски и образователни дебати, както и поддържа постоянна рубрика за нови книги. Така се стреми едновременно към своеобразна актуална „приложимост“ на темите, но и към просветителство, насочено към студентската аудитория. Задача на списанието е да се отваря към по-широка заинтересована публика и да комуникира успешно с по-прагматично настроените нови поколения.

Изданието е интегрирано в единната електронна среда, заедно с другите издания на ФСлФ, и има свой сайт – https://naum.slav.uni-sofia.bg/literaturata

Сред по-важните тематични полета на списанието са:

Теоретични въпроси на превода

Броят се занимава с проблеми и критика на превода. Разгледани са класически и нови световни теории на превода. Проблематизирани са връзките между език и литература и преводната рецепция. Включена е група текстовете, посветени на писателя и преводач Джоузеф Конрад.

Литература и фантастика

Броят е фокусиран върху фантастичната литература. Включва теоретични и литературно-исторически изследвания върху фантастичния жанр и неговите поджанрове, както и критически прочити на образцови произведения от световната и българската фантастика. Разгледани са проблемите за поетиката на фантастичната литература, нейното развитие в съвременността, връзката между фантастична литература и кино.

Мигрантски литератури

Тематичният център на книгата е концепцията за мигрантска литература. Засегнати са проблемите за отношението между миграция и глобализация, за опозицията локална–световна литература, за особеностите на мигрантската литература в различни културно-исторически контексти. Броят включва компаративистични, теоретични и литературноисторически изследвания, анализи на литературни произведения.

Куиър теории

Броят включва културни, политически, социални и биологически изследвания на куиър теории и идеологии и техните проявления в литературата, киното, приложните изкуства. Проблематизирани са идеите за пол, сексуалност, тяло и идентичност. Присъстват критика и анализи на български и световни творби.

Канонът в новото хилядолетие

Броят се занимава със съвременните изследвания на канона с фокус върху литературния канон. Засегнати са проблемите за механизмите на конструиране на канона, за функционирането на канона в различни културни епохи и в отделните изкуства. Отделено е внимание на маргиналната литература. Включени са теоретични изследвания, литературно-исторически анализи, интервюта и транскрипция на дискусия по централните теми на броя.

Любов и литература

Броят проблематизира любовта и нейните проявления в българската и световната литература. Включени са интердисциплинарни изследвания на идеята за любов, еротика и любовно чувство; теоретизиране на жанра на любовния роман; литературна история; критически анализи на литературни произведения от различни епохи.

Литература за деца

Фокус на книгата са съвременни изследвания върху детската литература и концепцията на детство. Броят съдържа теоретични изследвания върху жанра и неговото конструиране и развитие с оглед на взаимодействието на различни литературни, пазарни и социални фактори. Включени са изследвания на детските приказки и тяхната литературна и дидактическа функция, както и анализи на образци от българската и световната литература за деца.

От Редколегията

ИЗИСКВАНИЯ КЪМ МАТЕРИАЛИТЕ ЗА ПУБЛИКАЦИЯ В СП. „ЛИТЕРАТУРАТА“

Процесът по независимото двойно рецензиране със следните стъпки:

• Статията се изпраща на двама независими рецензенти за оценяване.

• Рецензентите оценяват текста и го препоръчват за публикуване или за отхвърляне, те предлагат и даден текст да се публикува след нанасяне на съответните корекции.

• За трудове, претърпели корекции, същите рецензенти се информират за качеството на редактирания материал.

• Крайното решение относно публикуването на материалите се взима от редакционната колегия.

• На автора (авторите) се изпраща писмено потвърждение за приемането на публикацията.

• Процесът на двойното анонимно рецензиране на текстовете в списание „Литературата“ е прозрачен и проследим в системата Scholar One System, в която авторите качват своите текстове, а рецензентите – препоръки. Процедурата отнема минимум един месец.

• Авторските текстове се проверяват и от системата за плагиатство, работеща в СУ „Св. Климент Охридски“.

Технически изисквания към текстовете

Редакционният екип на сп. „Литературата“ съгласно международно възприетите изисквания за обработка и публикуване на научните изследвания за реферирането и индексирането им Ви уведомява за техническите изисквания към текстовете, предложени за публикуване в изданието на Факултета по славянски филологии.

1. Работи се на 12 n Times New Roman

2. Обемът на статиите е до 25 страници и 45 000 знака (заедно с интервалите), а на рецензиите – до 5 страници и 9000 знака.

3. Към материалите на ръкописа с библиографията се включват още и следните задължителни елементи:

– името на автора/авторите: на български и на английски език

– месторабота им

– имейл-адрес

– заглавие на статията: на български и на английски език

– анотация на английски език

– до 5/7 ключови думи на английски език

– кратко (творческобиографично) представяне на автора

4. При подчертаване на отделни елементи в текста се използва само курсив (Italic). Болд се използва само в заглавията.

5. Библиографският списък се оформя под надслов „Цитирана литература“, която включва само цитирани заглавия. Те се подреждат по азбучен ред, като се отделят единиците на кирилица и латиница: първо се дават тези на кирилица.

6. Цитиранията имат следния синтаксис:

– фамилно име на автора, последвано от запетая и интервал;

– съкратеното инициално лично име на автора, следвано от точка и интервал след нея;

– заглавието на статията или монографията, която се изписва с прав шрифт (Normal), последвана от точка и интервал след нея;

– при цитиране на сборници следва предлогът „В“, след който се поставя двоеточие и интервал. При заглавията на латиница се използва предлогът “In”, независимо от езика на съответното заглавие;

– следват имената на съставителите или редакторите, изписани по същия начин като при автора на статия;

– след тях се изписва в курсив (Italic) заглавието на сборника, последвано от точка и интервал;

– поредноттта е на града, в който е издадена библиографската единица, изписан с цяло име и последван от запетая;

– издателството, без кавички и последвано от запетая;

– при цитиране на сборник накрая се посочват началната и крайната страница на статията в него. Страниците са разделени с голямо тире без интервал и накрая се поставя точка;

– при цитиране от периодично издание след заглавието на статията се поставят //, последвани от интервал. След това се посочва годината на издаването (без годишнината), следва запетая и интервал, а след тях знакът № и цифрата на броя. След него се поставят запетайка и интервал, а след тях началната и крайната страница на цитираната статия (по вече описания начин в предходния пункт);

– в цитираната библиография на кирилица след библиографското описание в скоби се дава транслитерация на това библиографско описание;

– цитирането вътре в текста на автори на латиница е в скоби с фамилията, годината и (ако има) посочване на страница на цитирания автор: (Popov 1984: 234);

– цитирането вътре в текста на автори на кирилица е в скоби с фамилията – на кирилица и транслитерирана – плюс годината и (ако има) страница: (Попов/Popov 1984: 234).

– всеки автор транслитерира цитираната си литература, която е на кирилица.

За транслитериране на източниците на български език може да ползвате: https://slovored.com/transliteration/

За транслитериране на източниците на руски език може да ползвате: http://translit.ru

Напомняме, че индексаторите държат цитиранията да са предимно от последните 5 години, което е знак за научната осведоменост на автора в актуалната ситуация, както и че е добре да се избягват самоцитиранията, които деформират статистиките в платформата. При позоваване на собствени предходни изследвания използвайте бележки под линия.

7. Рецензиите трябва да имат заглавие и да посочват пълните библиографски данни за рецензираната книга. Те се подчиняват на всички горепосочени изисквания при представяне на информация за техния автор и при цитиране.

8. Поради необходимостта да се спазва регулярност на излизане на списанието – два пъти годишно (в началото на лятото) и (преди Коледа), обръщаме особено внимание за стриктното спазване на сроковете за предаване на материалите – най-късно три месеца след тяхната поръчаност.

9. Сп. „Литературата“ публикува само текстове, които са писани специално за съответния тематичен брой или най-малкото – настоящата публикация е първата им печатна. Редколегията не носи отговорност за последващо използване на труда. Авторът на текста отговаря за оригиналността му.

Благодарим за коректността и разбирането, които са в интерес на филологическата ни гилдия.

ЕТИКА НА ПУБЛИКУВАНЕ

Списание „Литературата“ държи на честното и професионално отношение във всички аспекти от публикационната дейност. Публикуват се оригинални произведения, значими за интелектуалната общност, представени във възможно най-добрата форма и според най-високите стандарти. Очакваме същите високи стандарти и от нашите рецензенти и автори. Почтеност, автентичност и честни отношения – от страна на авторите, и справедливост, обективност и конфиденциалност – от страна на редакторите и рецензентите са сред приоритетите, които ни помагат да постигнем целта си.

Списание „Литературата“ одобрява и зачита нормите на поведение и международните стандарти, които са установени от **Committee on Publication Ethics (COPE) [1]** и могат да се намерят безплатно на техния уебсайт – http://publicationethics.org/. Документите в тази връзка включват *Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors* **[2]** и *Code of Conduct for Journal Publishers* **[3]**.

Следните редакторски извадки от **COPE** – документи: Kleinert, S. and Wager, E. (2011); Wager, E. and Kleinert, S. (2011), изясняват някои ключови моменти за работата на редакторите и авторите.

Редакторите

– трябва да вземат честни и безпристрастни решения, без да се ръководят от комерсиални съображения, като следва да осигурят справедлив и подобаващ процес на рецензиране;

– трябва да прилагат редакционна политика, която стимулира максимална прозрачност и изчерпателни, достоверни сведения;

– трябва да се грижат за запазването на интегритета на публикуваното чрез издаване на корекции и анулиране, където е необходимо, и да преследват при съмнения в предполагаеми злоупотреби с публикациите;

– трябва да имат налице подходяща политика за справяне при конфликт на интереси.

Авторите

– трябва да представят материали върху работа, която е била извършена по етичен и отговорен начин, съобразно съответните закони;

– трябва да представят резултатите си ясно, честно и без да ги фалшифицират или да фабрикуват и манипулират данните;

– трябва да се постараят да описват методите си ясно и недвусмислено, така че откритията им да могат да бъдат потвърдени и от други учени;

– трябва да се придържат към „Изискванията за публикуване“, като се уверят и потвърдят, че представените творби са оригинални, не са плагиатствани и не са публикувани никъде другаде;

– трябва да поемат отговорност за изпратените за публикуване материали; да носят отговорност за вида на текстовете, които са изпратили за печат;

– трябва да носят отговорност, че авторството (както е посочено в реда, съдържащ името) подобаващо отразява индивидуалните приноси към работата и описанието ѝ;

– трябва да разкриват съответните източници на финансиране и всички съществуващи или потенциални конфликти на интереси.

След като получи потвърждение за публикуване на текста си, авторът попълва следната Декларация за съгласие: (Publication Agreement).

[1] *Комитет за етичност на публикациите (КЕП)*

[2] *Кодекс за поведение и оптимални указания за редактори на списания*

[3] *Кодекс за поведение за издатели на списания*

JOURNAL "THE LITERATURE"

The journal "The Literature" in this restored/revived format has been published since 2007. It is printed twice a year – in summer (June/July) and in winter (November/December), and the texts in the journal are also available online on its website. There is no fee for publishing and no subscription is provided.

"The Literature" relies on interdisciplinarity and understands literature in the broad context of the transitions between texts, problematization of borders and intertextuality. The texts in the journal see literature in a broad cultural context. They focus on different approaches in interpretive capacities of both literature and other fields of culture. The edition stands for a balance between translated and Bulgarian author's texts, aiming to see the points of view in different traditions and cultures, and also to situate Bulgarian literature among them. That is why it deliberately presents not only popular names, but also new ones – young promising scholars and talented students from the three university educational levels. The section "Debuts" was created for them.

The journal is the only one of its kind in Bulgaria – on a specific problem and topic it brings together literary studies, culturological and linguistic texts in a common field. In contrast to other Bulgarian journals, that publish texts, here the thematic aspect is leading and the texts are written especially for the specific issue. We put the accent on the amalgam of directions – literary, linguistic, culturological, because in this way the journal outlines the broad profile of philological studies today. That is why we can say that for the scale of Bulgaria, where there are only few humanitarian journals, it is unique.

Other advantage of the journal is its focus on the Bulgarian (regional) contribution to major European and world themes. That is why the accent is always on the native voices, which give their perspectives to important debates. In recent issues, the magazine is also open to comparisons with humanitarian studies in the Balkan and Central European and Eastern European contexts. Our ambition is to establish it as an authoritative journal in Central and Eastern Europe, as well as in the Balkans.

"The Literature" has also being formed as a center of Bulgarian studies – it is not accidentally that some of the best specialists in this field in the world are involved in its editorial board. Its ambition is to be a platform for all researchers in Bulgarian studies, as well as for the new generations of their students, in order to make visible not only their achievements, but also to promote Bulgarian studies in the world.

The first very important part of the journal is the one with translated texts. It systematically decenters the English-speaking tradition, and along with that introduces the French, Italian, Russian, German, Spanish, Portuguese, Slavic and other traditions. We can say that the journal's policy is connected to the affirmation of Bulgarian humanities seen in comparison with worldwide humanitarian studies.

The second part is devoted to publications of Bulgarian authors, written especially for the concrete issue. It is a particular responsibility of the editorial board to enhance the cooperation with the entire national academic community, to establish contacts with other cultural institutions such as libraries and museums. "The Literature" also attracts scholars in Bulgarian studies from all Slavic countries, as well as researchers from other universities around the world.

"The Literature" also provides a field for current research and educational debates, and maintains a permanent rubric for new books. Thus, it seeks an original applicability of the topics and could be useful for the student audience. "The Literature" is trying to open to a wider audience and to more pragmatic new generations.

The journal is integrated into the united electronic environment, along with other scientific journals of the Faculty of Slavic Studies, and has its own website – https://naum.slav.uni-sofia.bg/literaturata

Some of the most important thematic fields of the journal:

Theoretical issues of translation

The issue deals with problems and criticism of translation. Classical and new world theories of translation are examined. The links between language and literature and the translation reception are problematised. A group of texts dedicated to the writer and translator Joseph Conrad is included.

Literature and Science Fiction

The issue focuses on fantastic literature. It includes theoretical and literary-historical studies on the fantasy genre and its sub-genres, as well as critical readings of exemplary works of world and Bulgarian fiction. The texts examine the problems of fantasy fiction poetics, its development in modern times, and the connection between fantasy literature and cinema.

Migrant Literature

The issue's thematic center is the concept of migrant literature. It discusses problems of the relationship between migration and globalization,

the opposition local-world literature, peculiarities of migrant literature in different cultural and historical contexts. The issue includes comparative and theoretical studies, analyzes of literary works, interviews and articles, dedicated to literary history. The issue includes comparative, theoretical and literary historical surveys, and analysis of literary works.

Quier theories

The issue includes cultural, political, social and biological studies of queer theories and ideologies and their manifestations in literature, cinema and applied arts. The ideas of gender, sexuality and identity are problematised. There are critical texts and analyzes of Bulgarian literary texts and works form the world literature.

The canon in the new millennium

The issue deals with contemporary studies of the canon with a focus on the literary canon. It examines the mechanisms of constructing the canon, functioning of the canon in different cultural eras and in different arts. The issue pays attention to the marginal literature. It includes theoretical research, literary historical analysis, interviews, and a transcription of a discussion on the central topics of the issue.

Love and literature

The issue problematises love and its manifestations in Bulgarian and world literature. In this issue we can read interdisciplinary studies of the idea of love and erotica; theoretical research of the genre of love novel; literary historical studies; critical analyzes of literary works from different eras.

Children's literature

The focus of the issue is contemporary research on children's literature and the concept of childhood. It contains theoretical research of the genre, its design and development, with a view to the interaction of various literary, market and social factors. The issue includes studies of children's fairy tales and their literary and didactic function, as well as analyzes of representative works for children from Bulgarian and world literature.

From the Editorial Board

REQUIREMENTS FOR PUBLICATIONS IN THE JOURNAL "THE LITERATURE"

The process of independent double review follows the next steps:

• The article is sent to two independent reviewers for evaluation.

• Reviewers review the text and recommend it for publication or for rejection. They suggest that a certain text could be published after appropriate corrections.

• For papers that have undergone corrections, the same reviewers are informed about the quality of the edited material.

• The final decision on the publication of the materials is taken by the editorial board.

• A written confirmation of the acceptance of the text is sent to the author (s).

• The process of double anonymous review of the texts in the journal The "Literature" is transparent and traceable in the Scholar One System, in which the authors upload their texts, and the reviewers – their recommendations. The review process lasts maximum one month.

• Authors' texts are also checked by the plagiarism detection system operating at Sofia University "St. Kliment Ohridski".

Formal requirements for the texts

The editorial team of the journal "Literaturata", according to the internationally accepted requirements for processing and publishing scientific papers, for references and indexing, would like to inform you about the technical requirements for the texts proposed for publication.

1. Font: Times New Roman, 12 pt font size

2. The length of articles – up to 25 pages (45,000 characters with spaces), and of reviews – up to 5 pages (9,000 characters).

3. The following elements should also be included:

– personal name of the author / authors: in Bulgarian and English language
– his/her workplace
– e-mail address
– title of the article: in Bulgarian and English
– abstract in English
– up to 5/7 keywords in English
– brief presentation of the author

4. When particular elements are emphasized in the text, italic should be used. Bold is used only in titles.

5. The bibliography is formed under the heading "Literature Cited", which includes only quoted titles. They are arranged in alphabetical order – the titles in Cyrillic and in Latin should be separated: the Cyrillic ones are given first.

6. Quotes should have the following syntax:

– surname of the author, followed by comma and space;

– abbreviated first name of the author, followed by a full stop and a space after it;

– title of the article or monograph, written in Normal, followed by a full stop and a space after it;

– in citation of collections, the prefix "In" follows, followed by a colon and a space. In titles in Latin, the prefix "In" is used, regardless of the language of corresponding title;

– followed by names of the compilers or editors written in the same way as the author of the article;

– followed by the title of the collection in italic, full stop and a space;

– full name the city, where the bibliographic unit was published, followed by a comma;

– publisher without quotation marks followed by a comma;

– when a collection is cited, numbers of first and last page of the article should be indicated. Pages are separated by a long dash, without space, and in the end – full stop;

– when the quotation is from a periodical, the title of the article is followed by //, and a space. The title of the periodical, followed by a comma and a space, the year of publication (without year of the journal), followed by a comma and space, the sign № and the number of the edition. After that a comma and space, followed by numbers of first and last page of the cited article (as it is described in the previous paragraph);

– in the cited bibliography in Cyrillic, after the bibliographic description, a transliteration of this bibliographic description is given in brackets;

– the citation inside the text of authors in Latin is in brackets with the surname of the cited author, the year and the page (if it is indicated): (Popov 1984: 234);

– the citation inside the text of authors in Cyrillic is in brackets with the surname in Cyrillic and transliterated surname – plus the year and page (if it is indicated): (Попов/Popov 1984: 234);

– each author has to transliterate cited literature, when it is in Cyrillic.

For transliterating Bulgarian sources you can use: https://slovored.com/transliteration/

For transliteration of Russian sources you can use: http://translit.ru

We would like to remind you that most of the quotes should be from the last 5 years, and self-quotes should be avoided. When you refer to your previous papers, please use footnotes.

7. Reviews should have a title and indicate the full bibliographic data of the reviewed book. They comply with mentioned requirements regarding their author and quotations.

8. The regularity of thematic editions of the journal – twice a year (in the beginning of the summer and before Christmas), requires strict adherence to deadlines – within three months.

9. The journal "Literaturata" publishes texts that are written especially for the respective thematic edition, or at least the current publication has to be the first for the text. Editorial team is not responsible for subsequent use of the paper. The author of the text is responsible for its originality.

Thank you for your correctness and understanding which are in the interest of our philological guild.

ETHICS OF PUBLICATION

The journal "Literaturata" insists on the honest and professional attitude in all aspects of the publishing activity. It publishes original works that are significant for the intellectual community, according to the highest standards. We expect the same high standards from our reviewers and authors. Integrity, authenticity and honest relationships – on the part of authors, and detachment, objectivity and confidentiality – on the part of editors and reviewers are among the priorities that help us achieve our goals.

The journal "Literaturata" approves and respects the codes of conduct and international standards established by the Committee on Publication Ethics (COPE) [1] and can be found on their website – http://publicationethics.org/. The documents include *Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors* [2] and *Code of Conduct for Journal Publishers* [3].

The following editorial extracts from COPE documents (Kleinert, S. and Wager, E. (2011), Wager, E. and Kleinert, S. (2011)) clarify some key points for the work of editors and authors.

Editors

– must take honest and impartial decisions without being guided by commercial reasons, and should ensure a fair and proper review process;

– must implement an editorial policy which promotes maximum transparency and comprehensive, credible information;

– must ensure the integrity of the published texts and to react in case of suspected misuse of publications;

– they have to follow an appropriate policy to deal with problems related to conflicts of interest.

Authors

– must present papers that are result of research done in an ethical and responsible manner, in accordance with relevant laws;

– must present their results clearly and honestly, without forgery and fabricated or manipulated data;

– must describe their methods clearly and unambiguously so that their findings can be confirmed by other scientists;

– must adhere to the *Requirements for publication*, confirming that the submitted works are original, not plagiarized and published elsewhere;

– must assume responsibility for the materials sent for publication; must be responsible for the presentation of texts they have sent;

– must assume responsibility that authorship properly reflects the individual contributions to the work and its description;

– must declare sources of funding and any existing or potential conflicts of interest.

After receiving confirmation for the publication, the author should complete the following Publication Agreement:

(Publication Agreement)

[1] *Committee on Publication Ethics*

[2] *Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors*

[3] *Code of Conduct for Journal Publishers*