

ВЕЩНИЦИ ИЛИ Литературен ВЕЩНИЦИ ИЛИ

- Жак Деруга
- Дарин Тенев
- Северина Станкева
- Еньо Стоянов

- Маседонио Фернандес

Критика

- Йоанна Янева
- Силвия Николова
- Емил Антонов
- Николай Тодоров
- Марта Радева

Поезия

- Миглена Дикова-Миланова
- Калин Михайлов
- Филипа Леал



Жак Деруга. Фотография Жерар Рондо

20 години от смъртта на Жак Деруга

Какво пази името Деруга днес?

Едно име винаги може да се пренебрегне, може да се забрави; или да се запази само името (*nomina nuda tenetos*), а всичко, свързано с него, да потъне. Но понякога може би името запазва някаква загадка, която ни кара да преодолеем готовите рецепти на интерпретацията, за да започнем да четем.

В нощта на 8 срещу 9 октомври 2004 година почина френският мислител Жак Деруга. Името му беше свързано не само с деконструкцията, дори не само и с онова, което донякъде принизяващо някои нарекоха *French Theory*, а с цяла една епоха на подем на хуманитарната и философска мисъл. Деруга и мислителите на различието (Делюз, Сиксу, Фуко, Кръстева, Иригаре, Лиотар, Сара Кофман, Сер и толкова други) начертаха своите собствени концептуални траектории, но едновременно с това не спираха да разкриват нови хоризонти, надхвърлящи конкретните им занимания, да отварят нови полета на знание и критически анализ отвъд собствената си работа.

Оттогава изминаха 20 години. Мисълта за различието още през 1990-те години преля в политики на различието, които на свой ред после се претопиха в политики на идентичността. Академичните изследвания се обръщаха все повече към невронауките и когнитивните парадигми; нарасна хуманитаристичният интерес към животните; екологическата проблематика ставаше все по-незаобиколима и въпросът за антропоцена привлече вниманието на мнозина; дигиталната хуманитаристика

видя невероятен, но очакван разцвет; световната история и световната литература се оказаха отново в центъра на академичната сцена под светлината на университетските прожектори. За съжаление, паралелно се увеличи бюрократизирането на научното знание, правопропорционално на увеличаващото се нежелание да се мисли теоретично и нарастващото неумение да се чете внимателно. Тъжно, но симптоматично свидетелство за последното беше проведената в Сорбоната в началото на 2022 година конференция под надслова „След деконструкцията“, организирана атака към деконструкцията и нееднозначното ѝ наследство в опит веднъж завинаги да се скъса с тях. В справедливата си критика към това псевдосъбитие неотдавна Жана Дамянова посочи как между участниците има консенсус, че „деконструкцията трябва да бъде изличена от университетите“ (Ж. Дамянова, „Да бъдем справедливи с деконструкцията“, В: *Идеология, утопия, репрезентация*, съст. Г. Гончарова, К. Василев, М. Вакарелова, София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2024, с. 322), както и че това изличаване минава през затвърждаването на клишета, стъпващи върху неспособност да се работи както с текстовете, така и с техните сложни и никога пълни контексти. През последните двадесет години обаче имаше и друго. Започна работата по критическото издание на неиздаваните семинари, бяха публикувани и досега



Броят се издава с подкрепата на НФК

ISSN 1310-9561



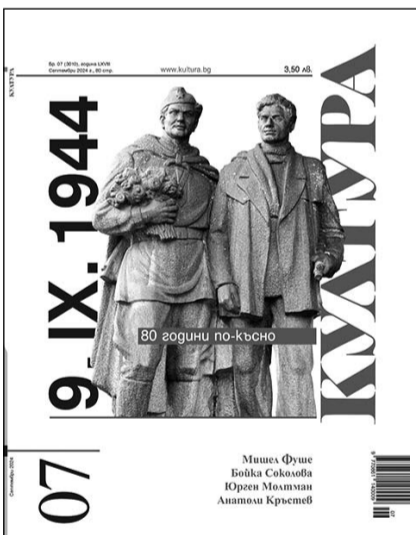
9 771310 956011





Християнство и култура, бр. 195

Водеща тема в брой 195/Есен на списание „Християнство и култура“ е „Християнство и истина“, в която са представени текстовете на Карл Ранер *Бог не е природонаучна формула* и на прот. Сава Кокудев *Човекът в света на идолите*. Втори акцент в броя е темата „Проблеми на православие“. Тя включва разговора на Александър Смочевски с Перистерския митрополит Григорий (Папатома) под заглавие *Църквата означава събор и единство*, последван от *Каноничното експертно мнение относно възникналият православен църковен въпрос в България (1992 – 1998 – 2009)* на Перистерския митрополит Григорий. Темата е продължена и в анализите на архид. Джон Хрисавгис *В защита на титлите (или срещу привилегиите)*, и на Мария Къосева *Основни характеристики на Гражданскоправния статут на Българската православна църква*. В рубриката „Християнство и история“ е представена втората част от текста на Катрин Браун Ткач *Дяконисите и ритуалната чистота*. „В памет на Христос Янарас (1935–2024)“ в броя са включени анализът на Сотирис Митралексис *Личност, Ерос, Критична онтология: „обобщавайки“ философското дело на Христос Янарас*, както и интервюто с Христос Янарас, взето през 2002 г. в редакцията на „Християнство и култура“ от Калин Янакиев, о. Николай Нешков и Георги Тенев. Темата „Християнска култура“ е представена с текстовете на Ралица Райкова *Култура или „характерокация“*, и на Клайв Стейпълз Луис *Гнили лилии*. Броят е илюстриран с фотографии на Милена Апостолова.



На осемдесетата годишнина от 9 септември 1944 г. е посветена темата на новия брой 07 на сп. „Култура“. В него можете да прочетете разговор за свръхидеологизацията на тази дата с историка доц. Михаил Груев, мемоарните бележки на писателя Константин Константинов и есеето на Димитър Бочев за „връстниците на свободата“. И още: в рубриката „Идеи“ – френският геополитик Мишел Фуше за „синдрома на Тукидид“; немският изследовател Марсел Левандовски за онова, което искат популистите; „Краят на историята: 33 години по-късно“ – фрагменти от Пламен Антов. И още: поглед към „Венецианският търговец“ на Шекспир и човечеството – разговор с шепироведката проф. Бойка Соколова; Д. Перович, М. Орландич – за делото на г-р Петър Ораховац; Виталий Алексеенко – Да видиш войната отвътре; Делиорманът на Емине Сагък. И още: изложбата на Дечко Узунов, фестивалът „Варненско лято“ и кинофестивалът Карлови Вари 2024. Фотографиите в броя са на Кристофър Окиконе от Украйна, а разказът в „Под линия“ е на Мартин Касабов.

ЧЕСТИТО на редакторите и водещи броеве на „Литературен вестник“ – Пламен Дойнов, Емануил А. Видински, както и на Бойко Пенчев, който е част от редакционния съвет за наградите в раздел хуманитаристика и проза! Да ви спори и с нови книги да радват читателите на АВ! Портал Култура връчи за единадесети път своите *Годишни награди за литература и хуманитаристика* в Деня на народните будители.

Проза

В категорията „Проза“ Първа награда получи **Емануил А. Видински** за романа „Дом за начинаещи“ („Жанет 45“, 2023 г.) заради „неподражаното му майсторство да превърне болките от съвременността в художествено преживяване“. Втората награда в категория „Проза“ бе присъдена на **Алберт Бенбасат** за „Когато големите станат малки“

(Колибри 2023 г.) заради „разказваческото му умение да пресъздаде перипетиите на цяло едно поколение“.

Хуманитаристика

В категория „Хуманитаристика“ първа награда получи **Пламен Дойнов** за монографията „Освен терора. Моделиране на новия писател на НРБ (1944–1956)“ (НБУ, 2023 г.) заради „проницателното описание на битието на българския писател във време на творческа несвобода“. Втората награда спечели книгата на **Бойко Пенчев** „Прогресисти и консерватори“ (УИ „Св. Климент Охридски“) заради „прецизната прочит на отношенията между нашето и чуждото, както и на сложните процеси в българското литературно поле“. Голямата специална награда на Портал Култура получи **социологът проф. Георги Фотев** заради „огромния му принос към българската социология и безкомпромисното отстояване на истината в трудни времена“.



Емануил А. Видински



Пламен Дойнов



Бойко Пенчев

ПЪТ ПРЕЗ ДЖУНГЛАТА

Накратко за „кратките беседи“ на Джонатан Дън

Двуезичната книга на Джонатан Дън „Седем кратки беседи за езика“ е родена от любовта на написания я (нарочно избягвам думата „автор“ в случая) към превода, а също и към богослужението, и в по-широкия, и в по-тесния смисъл на тази дума. Ще поясня какво имам предвид: в своите беседи преводачът Дж. Дън сякаш хваща своя събеседник за ръка, за да го преведе търпеливо, внимателно и деликатно през няколко основни теми, които са му скъпи и които изпригат смисловата тъкан на неговия текст. Първо той го въвежда в системата на езика (става дума главно за английския език, но също за санскрит, старогръцки, латински и др.), който му е роден, за да сподели онова, което е открил през годините на своите занимания с него – не само като преводач, но и като преподавател, а най-вече – като влюбен в тайните му създател. Това въведение има за цел не просто да ориентира читателя в някои общи принципи на езиковата система, но и да му даде основните инструменти, които ще са му нужни, за да може да продължи пътуването си през света на думите, буквите, знаците и значенията, на което го кани Дж. Дън и което се оказва пътуване и през живота, Евангелията, богословието, през времето и Вечността. Защо езикът се оказва толкова важен в едно подобно пътуване? Първо защото този, който е поел ролята на гид в него, вярва твърдо, че езикът, като всяко друго творение, не може да не е запечатал нещо от характера на Твореца на всичко видимо и невидимо, още повече когато имаме работа с Бога-Слово, с Логоса, от когото, вярва твърдо Дж. Дън, в езика са останали закодираните тези откъслаци или „фрагменти“, които той означава (следвайки гревните гърци) като „логоси“. И второ, което е не по-малко важно от първото, защото занимаването с езика предполага изправянето пред една надхвърляща нашите себични и често непомерни „авторски“ амбиции реалност, съществувала (както животът, както светът, който ни заобикаля) дълго преди да се появим на този свят и която несъмнено ще продължи да съществува и след като го напуснем. Реалност, през която ние преминаваме и която също „преминава“ през нас. Осъзнал това, читателят няма как да не види и да не признае ролята на преводача за осмислянето на този свят, особено когато си даде сметка, че самият Христос може да бъде видян и като преводач (освен като автор) – като онзи Син, който „превежда“ благодатта човекоспасителна воля на От(е)ца, приемайки нашата човешка плът и идвайки в нашия свят, за да я изговори на „нашия“ език. И да направи възможно самите ние, на свой ред, да бъдем „изговорени“; да изговорим онова, което ни превръща отново в Божии синове и дъщери по благодат. До всичко това, както отбелязах вече, се стига постепенно, а пътят, покрай езика и „зад“ незабелязаното от нас в него се докосваме до най-съществените въпроси, които засягат човешкия бит и открехват винаги наличните проходи към преобразуването му в битие. Сред тях са въпросите за възростта ни в тукашното и сегашното, за вкопчеността ни в удоволствието и в трупането на материални блага (превръщането на „небройния“ по определение природен ресурс в „бройни“ продаваеми единици), за страстното оградяне на придобитото, а зад всичко това надничат хипертрофиралото наше его (I), което може да бъде видяно

и като затворено (за същинското ни призвание) око. И още: за това каква трябва да бъде истинската „аритметика“, на която е добре да учим децата си и която трябва да започва от нулата, а не от единицата; за вярата и рационалността; за назоваването на животните от Адам; за Светата Троица като три в едно и за тринитарния, христологичен (но и маршологичен) характер на езика; за любовта, която единствена е способна – по силата на християнския парадокс – да постигне другия и така да постигне и „себе“-то, истинското себе си на този, който обича. Защото, за да намерим себе си, трябва да излезем – чрез вяра – от себе си, от съсредоточеността в себе си, от своя егocenтризъм. За всичко това Дж. Дън не престава да намира (и) езикови аргументи, които смята, че са на наше разположение, стига да сме готови да се смирим, за да прогледнем и да ги видим, с Божия помощ. Да се смирим, но и да се осмелим да подхванем този „танц“, който ни отвеща напамет, „където не се осмеляваме да отидем“. Ако се осмелим да го направим, тогава, убеден е беседващият с нас от страниците на тази книга, ще можем да извървим „прогресията“ от А (началното състояние на човека при сътворението) през I (онова състояние, в което се намира той днес, след грехопадението) до О (състоянието на покаяние и завръщане към Бога). Не съм езиковед, нито класически филолог като Джонатан Дън, а не мога да заема категорична позиция и в стария спор между реалисти и номиналисти, разделял още средновековните философи по въпроса за произволния или произволен характер на езиковите названия. Мога обаче със сигурност да твърдя едно: книгата с „кратки беседи“ на Дж. Дън определено печели своя читател с начина, по който споделя опита от едно дълбоко изживяно и многогодишно общуване с езика. Забележително е, че това общуване, в пълно противоречие с егocenтричния дух на времето ни, винаги се цели към измерения, които се разполагат по вертикала, а не по хоризонтала на съществуването ни; то е устремено с всички сили към връзката с Бога отвъд субективното и произволното и дори отвъд онова, което сме склонни да назоваваме с гордост „оригинално“. В беседите винаги се визира такъв тип общуване, чийто последен смисъл е споделяната общност с другия, не на последно място – чрез все по-голямото съвместно в-никване в преповтаряното гревно литургично слово, което е в центъра на всяко православно богослужение. Или, ако си послужи свободно с мисълта на един знаменит сънародник на събеседващия с нас в тази книга (не, не става дума за Джон Дън), „Седем беседи за езика“ ни насърчава да вкусуваме – отново и отново – онова най-същественото „старо нещо“, което сме изкушени да оставим настрана в своя стремеж да усвояваме успешно многото и все по-бързо появяващи се около нас нови неща, претендиращи настоячително за времето ни и в крайна сметка – за самия ни живот.

КАЛИН МИХАЙЛОВ

Джонатан Дън, „Седем кратки беседи за езика | Seven Brief Lessons On Language“, изд. „Омофор“, С. 2023.

Актуализация на мита: „Медея“ на Деклан Донелан

В последната си книга „Актърът и пространството“ (2024) Деклан Донелан продължава започнатото в „Актърът и мишената“ (2002), като разгръща в нова посока практическите измерения на работата си. Опирайки се върху пиесата „Макбет“, този път Донелан набавя на актьора специални постановки ключове (като „Пространството никога не е неутрално“; „Съществува не игра, а реакция към забикалящото те пространство“ и пр.). Почти по шекспировски още началото на книгата задава въпроса за „света като сцена“. Британският режисьор твърди, че всички човешки същества са актьори, склонни към сполучливи или дори блестящи театрални жестове. Каква обаче е разликата между умеещия да играе, импровизирайки в определена житейска ситуация, и професионалният актьор? *Сценарият.* Лишен от свободата да импровизира и принуден да следва сценарий, не-актьорът се проваля. Този подстъп към основните практическо-концептуални положения, организиращи работата на Донелан, изглежда мимоходом прокаран като въздействащ начален оразличителен маркер. Приложен обаче към контекста на „Медея“, играеща се на Голяма сцена на Народния театър, сработва неочаквано добре.



Снимка Камелия Спасова

Представлението застава публиката да вземе участие в спектакъла – почти *ex abrupto* – по силата на самото ѝ присъствие на сцената.

Структурно-сценографски спектакълът е вписан във функционалната логика *сцена-на-сцената*, подвластна на – веднъж активизирана – неотменимата театрална игра. Отговорността на зрителя обаче не се сменя в момента на отказа и/или неразбирането му да следва общия поток на непрестанното движение, тласкано от препозициониранията на професионалните актьори. Независимостта на наблюдаващия като страничен за театралното действие субект се разколебава. Дори в заемането на преднамерено отстранено положение (във външния кръг на живия обръч, затварящ сцената, или по периферията на околното пространство) публиката остава прикована на сцената, а с това и въввлечена вътре в спектакъла. С други думи, опитът за критическа дистанция се оказва не повече от симпатичен жест на обръщане към конвенционалното, предварително отменен със стъпването на сцената. Или съвършена проба мимикрия. Или пък и двете. По някакъв опосреден начин зрителят възприема позицията на импровизатор – по логиката на поставеното от Донелан общо положение. Диференциацията на ролите *действие актьор – мимикриращ импровизатор* надхвърля обсега на практико-житейската ситуация и се превръща в потенция за театрална ситуация. Обхватът на ролите е рамкиран дотолкова, доколкото несъвпадането актьор-зрител е налично. Същевременно границите са пропускливи – играта е ситуативна, непредвидима. Митът „Медея“ на практика преживява актуализация към осъвременяване първо при Еврипид, и за втори път – на сцената днес.

Сред стъпките, изграждащи утвърдения маниер на Деклан Донелан към дешифрирането на дадено драматургично произведение, е да очертае една хоризонтална перспектива, през която мъртвият художествен текст и съвременният контекст да срещнат погледите си и да заговорят помежду си на общ език. Модерна или не, една пиеса има способността винаги да zazvuchi актуално. Стига да бъде *погледната в очите*. През тази оптика Еврипидовата трагедия провокира сетивността на днешния зрител, като отключва сценичното пространство, превръщайки го в общодостъпен форум, на който актьори и публика общуват пряко.

Постигането на симбиоза между извънредната ангажираност на зрението, слуха, допира, миризмата и активната позиция на всяко присъстващо човешко тяло, имащо позволен достъп до всяка една част от сцената, е очакваната връхна точка, в която границите на фикционално и действително се сливат. Застанала под ярката светлина на прожекторите и изцяло свободна да избира позицията си, публиката влиза в отредената ѝ роля на импровизатор и пълноправен участник в играта – доколкото театралните условията продължават да работят заедно с индивидуалното себеситуиране. А въщност лишен от уюта на анонимния мрак, зрителят *публика* ли е изобщо?



Снимка Стефан Здравески

Разрушената граница между игра и реалност, между сценично и салонно се долавя и в сценографските решения на Ник Ормерод. Ясно заявената липса на декор оголва до крайност театралното в пиесата. Този избор води до едно буквално разчистване на сценичното пространство от каквато и да е нежива материя, за да бъде запълнено с живата плът. Скрепяването между активните и привидно пасивните тела извършва тъкмо хорът от коринтски жени. Изобщо присъствието на хора сред публиката е стратегическо решение по няколко причини. Отвъд прякото въздействие чрез поредица сетивно-телесни приобщаващи жестове размиването на границата актьор – зрител води и до нещо друго. Оказал се сред хора, който е говорител на истината, зрителят съзнателно или не неминуемо възприема ролята на морален съдник. Той се превръща в естествена част от хора от коринтски жени. А случаят „Медея“ е особено благоприятен за нравствени присъди или състрадателно-опрощаващи решения. Коринтянките несъмнено въздействат и чрез непретенциозното си облекло, създаващо непосредствена близост до актуалния за играта момент. Що се отнася до костюмографията, визуално изграждаща образите на останалите персонажи, то изборът се разпростира в двете гранични позиции на една права. В единия ѝ край стоят притиснатите от строгостта на официалния костюм тела на Язон (Велислав Павлов), Креон (Валентин Ганев) и Егей (Асен Данков), а в другия разкрояваща се свободно бяла рокля обвива бурния нрав на Медея (Рагина Кърджилова). Наред с хора коринтски жени Медея е важен функционален персонаж, в най-висока степен опериращ с физико-сетивното, като нейният модус на активност се движи по протежението на хистерико-налудно, еднакво добре удържано или трансгресиращо. В режима на механичното телесно-речево себеизговаряне или провокативния ексцесивен жест Медея поставя високоекзистенциални въпроси, умело тласкайки и сценичната динамика. Достигнала до безизходица, Медея поема отговорността да реши конфликта, като затъне в злочестието си: финалната сцена с умъртвените деца преформатира из основи хода на спектакъла. Действието се заключава в сценичния подиум, светлините са загасени, а зрителят най-накрая се превръща в публика.

ЙОАННА ЯНЕВА,
СИЛВИЯ НИКОЛОВА

С подкрепата на
Столична община



20 години от смъртта на Жак Дерид

от стр. 1

непознати негови ръкописи, бяха създадени няколко големи организации, свързани с Дерид и деконструкцията, бяха написани множество дисертации. Излязоха монографии, които преобръщаха представата за работата на френския мислител (нека спомена най-малкото книгите на Мартин Хеглууд срещу религиозното апроприране на Дерид; на Едуард Баринг за ранния Дерид и връзките с екзистенциализма; на Никола Тамс за кореспонденцията на Дерид с Алтюсер, Бланшо, Гранел, Нанси и др.; на Франческо Витале за деконструкцията и биологията). През 2010 г., впечатляващо написана от Беноа Пеетерс, излезе и биографията на Дерид. Научните форуми върху френския мислител трудно могат да се изброят; дори само тази година се проведеха десетки конференции на четири континента. А преди броени дни Принстънският университет направи публично достъпен архива с всички неиздавани семинари (<https://dpu1.princeton.edu/derridaseminars>). Всичко това води не само до нарастването на знанието за делото на Дерид; ако беше само това, то Дерид щеше да се превръща все повече единствено в име на изследователски обект, част от една укротена и опитомена история на философията. Четенето на текстовете на Дерид продължава да отваря нови пътища за четене на други текстове заедно с Дерид, нови модуси на мислене на това, което се случва, на познатото и неочакваното, на явлението и онова, което не може да се яви. На въпроса какво пази името Дерид днес, вероятно може

да се отговори: *внимателното четене*. Внимателното, съвместно, критическо, отговорно и питащо четене е това, което го спасява и запазва. Но това е така тъкмо защото Дерид вече ще е бил име на внимателното четене, което се изправя пред апориите, за да премине през опита на невъзможното. Името Дерид пази стратегията на четене, която от своя страна пази самото име. И в тази парадоксална змия, захапала опашката си, винаги остава един нечетим остатък, една непрозрачна точка. Загадка, възел, който не може да се развърже. Сигнал до тази точка, човек се пита „дали неразрешимият възел, пътят, е смислова материя, или остава в самата си тайна радикално хетерогенен на означаемия смисъл, както впрочем и на означаващото“ (J. Derrida, *Résistances – de la psychanalyse*, Paris: Galilée, 1996, p. 29) и с този въпрос, вече отговаряйки на името, продължава нататък – да чете Дерид, да чете с Дерид, да чете и мисли може би отвъд онова, което Дерид е чел и върху което е работил. Името Дерид продължава да е обещание за това.

Защото понякога може би името, идиомът, който името остава в текстовете, които подписва, запазва загадката си, тайната, която продължава да ни кара да преодоляваме клишето, кара ни да се опитваме да проникнем отвъд готовите рецепти и предрешените решения на интерпретацията, за да започнем да четем, отново, за първи път.

ДАРИН ТЕНЕВ

За аржентинското откривателство

Разговор с преводача от испански Емил Антонов по повод сборника с избрана проза „Опустелият дом“ на аржентинския писател Пол Грусак (изд. „Недланд“, 2024).

Николай Тодоров: Благодаря ви, че се съгласихте да разговаряме за вашия нов превод. Това не е първата книга, която превеждате, и затова ще се радвам да споделим повече за своя преводачески опит.

Емил Антонов: Моят преводачески опит не е толкова голям, колкото може някой да помисли. Започнах с няколко разказа в един сборник на Лусио Викторио Мансиля, който излезе през 2018 г., озаглавен „Паметта между нас“. След това, през 2023 г., излезе „Креолски кинематограф“, с това малко странно сюрреалистично заглавие, на друг аржентински писател, Фрай Мочо.

Допага ми това заглавие. Явно имате особен афинитет към аржентинската литература. Или случайността се грижи да се посветите главно на нея?

Сигурно е така. В живота няма нищо случайно. Да, афинитет определено имам. Цяла Латинска Америка ми е любопитна, но Аржентина е една територия, която е разположена най-на юг чисто географски и може би остава непозната за много българи. Може би вече не са много хората, които знаят, че там има голяма българска диаспора, пренесла се още между двете световни войни. Любопитството ми към тази страна и към тамошните произведения, и всичко, което излиза от Аржентина като литература, навярно се дължи на моето усещане за нещо, което тепърва предстои да се развива, нещо, което е в зародиш и има потенциал. И това е една култура, която води една непрекъсната битка с природата. Ако решите да се зачетете по-внимателно в произведенията на аржентинските писатели, ще видите как отношенията са не само на „хора към хора“. Ще усетите природата, животните, сезоните, всичко, което е там и всъщност взаимодейства с действащите лица.

Звучи като територия, която е по-сурова към своите обитатели, поне в сравнение с България. И може да ни научи на много. Какви са уроците, които може да ни даде?

Да, тази суровост присъства и се усеща във всеки ред на литературата, която идва от Аржентина, а уроците, които можем ние да научим от аржентинците, са че... всеки ден може да е последен. Това е тема, която сериозно присъства в латиноамериканската литература... Че смъртта е тук, съвсем близо до нас, на всяка крачка. Нещо, което ни съпътства през целия живот. Може би европейската култура е отишла по-напред и се е откъснала от това усещане. И затова е интересно да се проследява творчеството на автори, които са извън Европа и в случая – Латинска Америка. Тяхната виталност е по-голяма. Всичко, което те излагат като разсъждения, е в много по-голяма степен на предела на възприятията, на предела на съществуването и това като че ли влага по-голяма сила в изказа, в играта на думи, във впечатлението, във вкуса, който остава след прочитане на една такава книга.

Това е страна, която дава на света автори като Борхес във време, в което нейният национален облик все още се оформя... Представете си как нахлува подобна ярка космополитност на идеите... А Борхес особено много е ценял Грусак... И вашата първа книга като преводач, и вашата втора книга са характерни с разговорността на езика... Това доближи ли ви до страната, или някак ви отблъсна от нея?

Разбира се, че ме доближи и не бива да забравяме, че Аржентина, както и много

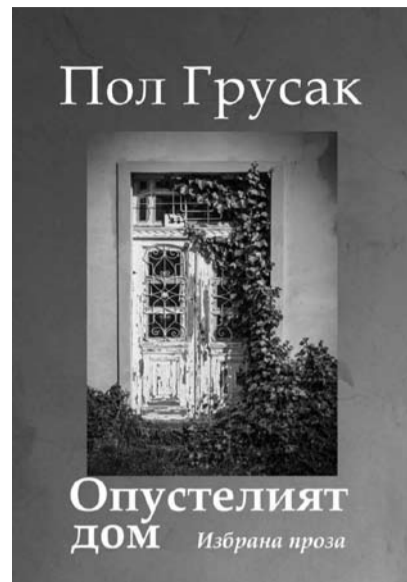
други територии, гали по-цивилизовани, или по-диви, в рамките на Латинска Америка са населени с европейците, които са изтласкали индианското население. Всеки от тези хора, които са избягали от Европа, е взел частица от своята култура. И същевременно в момента, в който са заживели там, те са започнали да променят тези частици и така – поне аз си мисля така – имаме една необузdana, дива природа и парченца култура, които са като мозайка, положени там... Много парченца европейска култура. Същото се отнася и за езика. Език, който е започнал да живее свой собствен живот, защото се е откъснал от корените си. Когато се използва от аржентинските автори, книжовният испански става нещо различно. И точно тази разговорност се превръща в много силен импулс. Действието се забързва дори само от пряката реч на героите.

Да, възнавуча е. Но си мислех дали тези книги, в които на пръв поглед преобладава документалното, дали има с какво да ни изненадат по отношение на въображението? Ето, Борхес особено много е харесвал автори, които са с особено ярко въображение и оригиналност на идеите, докато тези по-ранни аржентински писатели са както до известна степен самобитни, така и свързани с документалистиката и реализма. Има ли какво да предложат те по отношение на полетите на въображението?

Разбира се. Опознавайки дори само ранните аржентински автори, можем да открием както непосредствено споделяне на впечатленията, нещо дълбоко интимно, което изразяват и което не е обременено от чужди насоки, предписания или високопарни естетически увлечения, които може би съществуват или са съществували преди това в европейската литература и са имали влияние върху творчеството на европейските автори... При аржентинските автори това сякаш е творчество, което върви паралелно с една любознателност по отношение на самите тях. Нещо, което хем е обърнато навън към света, хем навътре. Насочено е към реалността, която искам да опознаят чрез своите герои. Те следват своите „идеи за откривателство“... Аз с това бих асоциирал аржентинската литература, както поезията, така и прозата. Има стремеж към откривателство. Според мен е заради самите писатели. В повечето случаи са ерудити, все пак заможни хора, много често на високи обществени постове и все пак търсачи. Можели са да си позволят да напишат това, което чувстват.

Това е едно особено усещане за свобода, което лично аз бих свързал с Патагония и тези необятни простори, където човек може да види равнини с гейзери и вулкани, и някъде в далечината – огромни планински вериги... Подобна необятност мога да свържа също със Сибир... Една свобода на духа и липса на канони, с които човек да се съобразява. Кажете все пак повече за своя нов превод. Книгата „Опустелият дом“ е от френски писател, емигрирал в Аржентина, за да живее там, и спечелил си завидна слава. Какви бяха първите впечатления и усещания при срещата ви с този писател?

За мен беше удивително това някой, който твори и е признат за аржентински писател, в същото време да говори с такава топлина за страната на баските.



Преживяванията на героите са съвсем определени. Има нещо конкретно, което се случва в Париж, но има и нещо, което се случва в страната на баските, част от която е в Испания, а друга част – във Франция.

Да, тази неочаквана топлина съживи персонажите пред моите очи. Странно балзаковско одухотворяване. Бореха се с разбираеми за нас трудности, но трупаха в себе си нови и нови предизвикателства за

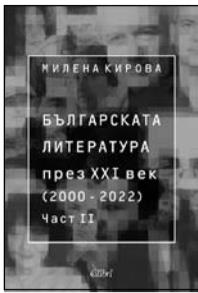
духа, и то такива, от които и в днешни дни има какво да научим. От борбата с тези предизвикателства... В този сборник всъщност са събрани три повести. Можете ли да споделим по нещо за всяка от тях?

Разбира се. Например повестта „Разследването“ е с криминална фабула, която свързвам с Агата Кристи, въпреки че е писана много по-рано. Беше забавно да видя опитите на автора да твори в областта на криминалната литература. И има нещо доста наивно в тази повест, тя не е толкова сложна, но все пак печели нашите възторзи, защото е пробвал да твори в този жанр във времена, в които не е имало кой знае какви образци, които да следва, и определено се откроява със своята оригиналност по отношение на другите творби, които по това време излизат в Аржентина. Разказът „Път през нощта“ е интересен от описателна гледна точка. Знаете, че пътеписът не е жанр, който приляга на всеки. Формата би го ограничила във времето да разгърне една история само за едно пътуване между два града. Всъщност в тази творба авторът стига далеч отвъд рамките на пътуването, защото имаме „разказ в разказ“. Има втори разказ, който ни връща по-назад и по-надалече и създава едни ярки образи. И третото произведение е новелата „Опустелият дом“, най-мощното произведение, което много сериозно засяга разминаването, конфликта между поколенията. Засяга консерватизма, който може би е принуден да отстъпи пред новото. Имаме противопоставяния в едно пространство, което е Латинска Америка, с необятните простори, ранчотата и целия този добитък. От друга страна, имаме конкретните описания в Париж, с улиците, къщите, дворовете. Едно тясно и въпреки всичко ограничаващо пространство. И всъщност голямата тема да отстъпим ли пред новото, ако знаем, че това е за доброто на някого?

Може би един последен въпрос. В процеса на работата във всеки преводач и във всеки читател се натрупват образи и дори предмети. Някои персонажи ни стават по-близки, други пък държим на разстояние. Ако трябва да откриете това, което във вас остана като следа, като предмет или образ, какво бихте открили?

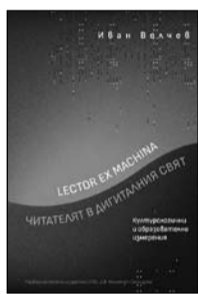
В мен остана най-вече описанието на природата. То може да бъде видно през очите на пътуващите герои. Удивителни са описанията на Пол Грусак. Сенките, гората, склоновете. Те създават наистина живо впечатление. С вятъра, който минава, христалащите. Тъй че главният герой или главните герои минават през нещо, което е много повече от природа. Нещо, което е преизпълнено с живот.

Разговора води
НИКОЛАЙ ТОДОРОВ



Милена Кирова, „Българската литература през XXI век (2000 – 2022). Част втора“, изд. „Колибри“, С., 2024.

Изследването продължава първия том, публикуван миналата година – „Българската литература през XXI век 2000 – 2020. Част I“. С изящния си стил, с ерудицията си, с острия си критически поглед Милена Кирова се насочва със стрела в сърцето на настоящето, за да ни преведе през полето на съвременната българска литература – територия, в която всичко все още е аморфно, хаотично и без ясни очертания. Книгата ни предлага своята траектория.



Иван Велчев, „Lector ex machina. Читателят в дигиталния свят. Културологични и образователни измерения“, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2024.

Монографията на Иван Велчев е смело предизвикателство към това как може да се схваща и употребява дигиталната култура при мисленето на мястото на художествената литература в образованието. Като предлага изненадващи прочити на изучаваните в училище творби на Бокачо, Радичков, Димитър Динев и други, изследването бавно разгръща теоретичната си мрежа, за да очертае една нова теория за четенето в образователния процес днес.



Шерцин Екман, „Вълчи бяг“, превод от шведски Стефан Гончаров, изд. „Знаци“, С., 2024.

Първият преведен на български роман на голямата шведска писателка разказва завладяващата история на връзката между седемдесетгодишния Улф Норстиз и един вълк – връзка, която го кара да се върне назад в спомените си, но и отключва невероятния хоризонт на това, което предстои. В това произведение читателят е принуден да подеме в един съвсем различен смисъл въпроса на Делъоз и Гатари: Един или няколко вълка?

Облак с форма на камила

Още заглавието на романа на румънската писателка Алина Нелега препраща към трагедията „Хамлет“. Напомня за относителността и променливостта на случващото се в света и в нашите гледни точки към събитията. Паралелите с Шекспировата творба в текста са очевидни. Син, който позорно майка си и любовника ѝ в убийството на бащата. Бунт под прикритието на лудост; или наистина лудост, но „със система в нея“. Верен приятел, често име почти съвпада с името на съответното действащо лице в трагедията – Хорацу (както и името на втория баща е Клаудиу, а и „двойникът“ на Полоний е с близко по звучене име). „Подслушвачът“ има крехка дъщеря, влюбена в „принца“, и откъснателен син. Налице са и двамата „лжеприятели“, които се заблуждават, че без проблеми могат „да свирят“ на душата на някого, когато не познават истински. В сюжета на романа ключово участие имат актьорите, мъртвият шут, призракът (въображаем или действителен), случва се и двубоят между антагонисти, появяват се труповете и накрая – въдворителят на новия ред, който обаче неизбежно (въпрос на време, попадащо извън сюжетното действие) ще приеме и даже ще оглави старите порядки. Но „Облак с форма на камила“ галеч не е просто нова, освременена версия на класическия сюжет за датския принц. Не само в Дания и не само в Румъния „има нещо гнило“. „Светът е разглобен“ и изглежда обречени опитите да го сложиш в ред. А тези опити, „този дял проклет“, в романа, за разлика от Шекспировата трагедия, се е паднал освен на осиротелия, талантлив и интелигентен син, и на неговата майка. Трудно е да си представим, че не само Хамлет, а и Гертруда се опитва да

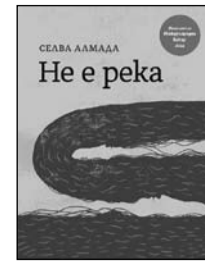
подреди света и че именно тя въвежда читателите (и зрителите) в напрегнатите взаимоотношения на недоверие и разочарование между нея и сина ѝ. Но Алина Нелега избира да разкрие повечето от събитията именно през гледната точка на разтревожената за своя син майка, наранена от неодобрението и озлоблението му, и това придава една особена болезненост на повествованието, което сякаш е изтъкано от непреодолимо чувство за вина. „Облак с форма на камила“ е психологически роман, който си служи с познати класически мотиви, за да интерпретира универсални и болезнени проблеми като *едитовия* комплекс, компромисите със съвестта, параноичните отклонения в световъзприятието и особено във взаимоотношенията между роднини, различните разкази за едно и също събитие. Неслучайно, когато в повествованието се включва синът, част от интерпретациите на майката се преобръщат с главата надолу. Присъщият на Шекспировата творба мотив за идеализма в романа на Нелега е свързан не само с образа на сина, а и с младостта на майката. Амона започва кариерата си на режисьор със страстна идеалистична отдаденост на театъра. Но компромисите я съпътстват още от самото начало, без тях е невъзможно да се „пробие“ и да се изгради кариера в един свят на безмилостна конкуренция, лицемерие и задкулисни решения. И постепенно добре премерената предпазливост, неискреността, огушаването за тихия глас на собствената съвест се превръщат в нейна втора природа, заглушвайки крехкото стръкче на таланта ѝ. Затова бунтът на нейния син (който тя разчита преди всичко като омраза и отвращение от нея) е срещу лицемерия, „разглобен“ свят на театъра, изкуството, обществения живот, но същевременно и срещу нейната принудително приета маска, която почти се е сраснала с някога красивото ѝ лице на млада, талантлива и начетенена надежда в театъра. Синът не иска да влезе в схемата. Отказва да се възползва от „богоизбраността“ си на талантливо дете от театрално семейство, изволювало си ръководни позиции и незаобиколим авторитет в институцията. Както се случва в класическите приказни и романови сюжети, той тръгва на път, за да излезе от системата, и се завръща с желанието да се пребори с лицемерието и подкупността, от които е омерзен. В очите на майка си той страда от тежко душевно заболяване, чиито корени са в непреодолените обвинения към родителите, концентрирани след смъртта на бащата в нейното присъствие. В отчаяниите си опити да върне своя син към нормалността (така, както тя и обкръжението ѝ я разбират), Амона е готова да загърби всичко онова, към което цял живот се е стремил; да съсипе кариерата си, да поеме част

от неговата „лудост“, да се напие, да се изложи, да изгуби престижа си. Същност през всичките тези години на възходящ път към и във „висшето общество“, зад самонадеяното, безогледно и често дори цинично поведение режисьорката крие невидимата си за другите крехка и уязвима същност. Освен това тя никога не губи напълно осъзнатостта си. Ако датският принц прави обобщението, че новият съпруг на майка му в сравнение с брат си (мъртвият крал) е като „сатир пред Аполона“, то в романа на Нелега самата Амона си дава сметка за посредствеността на младия си любовник Клаудиу в сравнение с Мариус (бащата на сина ѝ). Аз-повествованието, интроспекциите и ретроспекциите изграждат характерната за този роман саморефлексия. Саморефлексивен е, разбира се, и Шекспировият Хамлет и това е експлицирано преди всичко в монолозите му, в неспособността му да взема бързи и категорични решения. Но той рядко напуска тъгата, от която възприема събитията, и по изключение влиза в пълноценен диалог с останалите (само пред Хорацу разкрива душата си). Останалите персонажи са по-скоро обекти, неравнопоставени субекти в неговия свят. В романа на Алина Нелега повествованието е не просто първолично, то е преди всичко диалогично, макар почти през цялото време да се осъществява във формата на дълги монолози, на границата между полупряката и пряката реч, която събеседникът трябва да чуе дори да не иска да слуша. Амона през цялото време говори на своя син, мъчанието, което той запазва в шест от седемте глави, също може да се приеме като отзвук от Хамлетовото „Но спри сърце! Аз трябва да мълча“ от първия му монолог. Когато в края на романа най-после младият Мариус взема думата, той продължава диалога с неочаквани отговори и въпроси, някои от които са неподозирани от Амона (а до голяма степен и от читателя, повече или по-малко възприел нейната гледна точка към събитията). Мъчанието е прекратено за кратко, то остава за финала (както е и в Шекспировата трагедия – „Останалото е мъчание“). Но преди него тържествува любовта – жертвоготовната, страстна, себеприщяща, всеопрощаваща, самопозитивователна майчина любов. Любовта, която извинява и поправя всичко.

МАРТА РАДЕВА



Алина Нелега, „Облак с форма на камила“, прев. Лора Ненковска, рег. Невена Дишлиева-Кръстева, С., изд. ICU, 2023



Селва Алмада, „Не е река“, прев. Калоян Игнатовски, изд. „Аквариус“, С., 2024, 118 с., 16.99 лв.

Тревожен подобно на пророчески сън, този роман се носи като реката, която тече през него. Тя не е просто тъмна вода, където се лобят гигантски скатове и изчезват мъже. Лаконичният и експресивен стил съобщава много от онова, което Селва Алмада многозначително премълчава. Историята е разказана с елиптични, кратки изречения и в откъси на различни времеви нива, в които вече случилото се и случващото се в момента се дублират като в кръг. Пряката реч на героите и речта на разказвача се сливат, така че често не е ясно къде се намираме във времето, кой говори и кой заговаря след него. От една страна, този стилистичен похват ни кара да четем по-бавно, приближавайки повествователната проза до поезията; от друга страна, улвича с опияняващия поток на текста в съответствие с централния мотив за реката.



„Обаянието Е. Т. А. Хофман / Faszination E. T. A. Hoffmann“, съст. Светла Черногова, изд. „Аз-буку“, С., 2024.

Сборникът, посветен на Хофман, е чудесно издание за всеки любител на приказно-фантастичния свят на немския романтик. Изданието е билингва – всяка от статиите е публикувана на български, както и на немски/английски, така че българската мисъл да бъде част от един пълноправен диалог върху наследството на Хофман. Поводът е форумът за 200-годишнината от издаването на Хофмановата новела „Малкият Цахес, наречен Цинобър“ (1819) в Пловдив. Сборникът е организиран в седем „бгения“ и е илюстриран от Любомир Михайлов, когото разтварят нови измерения на магията Хофман.



Кирил Топалов, „През векове и думи. Статии и студии“, УИ „Св. Климент Охридски“, С. 2024.

В новата си книга Кирил Топалов представя предимно непубликувани досега свои статии и студии за някои от по-значимите явления и процеси в развитието на българската литература и култура от епохата на Възраждането и отчасти на следосвобожденския период. Част от изследванията са посветени на творчеството на отдели български възрожденски писатели, други – на по-обща и специфична за литературното развитие феномени в плана на тяхната не само естетическа значимост, но и типологическа съпоставимост.



Човекът, който измисли Борхес

По думите на Рамон Гомес де ла Серна – аржентинският писател Маседонио Фернандес е „креолският Кеведо“. По думите на Хорхе Луис Борхес – Маседонио (който настоява да се обръщат към него с първото му име, което е по-необичайно за испаноезичния свят) е Сократ от Буенос Айрес, първият метафизик на града и единственият автентичен аржентински философ. И то главно заради своята жива реч, която Борхес – като един ловък Платон – следва да пренапише и трансформира. По думите на Маседонио – той самият можел да каже, че е роден от Гомес де ла Серна и че съвсем скоро след като се е родил Борхес, е започнал да го цитира и възхвалява, и то с такава липса на свягане, че имало голяма опасност твърде скоро

самият Маседонио да стане автор на най-доброто, което Борхес бил написал. Едва ли съществува литературен критик, който да отрече, че Борхес създава и разкроява мита за Маседонио. И все пак Марсело Бааве закачливо заявява, че заради влиянието на Маседонио над Борхес всъщност Маседонио е човекът, който е измислил Борхес – навярно спомняйки си прочутото твърдение на Унамуну, че Дон Кихот е измислил Сервантес. На този фон Маседонио, откривателят на *беларте* (съкращение от *bello arte*, ще рече „красиво изкуство“), нееднократно и недвусмислено заявява, че отъждествява себе си с Едгар Алън По. В днешни дни подобен авангарден жест изглежда озадачаващо, но ако си спомним за космогоничните търсения и мистицизма на Маседонио и ако препрочетем чудноватото

мистично есе „Еврика“ на Е. А. По, може би ще се доближим с още една стъпка до завладяващите творчески индивидуалности и на двамата. Странни са литературните родства, но също така странен е и младежкият дух, който Фернандес запазва и в последното десетилетие преди смъртта си. Необичайно е как въпреки редките и обикновено закъснели публикации, именити автори като Алфонсо Рейес, Хорхе Луис Борхес, Хулио Кортасар и Октавио Пас неизменно се връщат към идеите на Маседонио Фернандес: това, което Гомес де ла Серна нарича „нова архитектура на духа“. Един от най-изтънчените ерулити на Латинска Америка, Луис Алберто Санчес,

(Не)сбъднати сезони

На А.

Привечерна е тъгата, защото те няма.
Много отдавна. Много далече.

Лято

Маслината в двора.

Ступчиви, твърди плодове, зреещи в мрака.

На топлия балкон се носим над града

с криле на нощни гларуси.

Бутилка вино.

Под светлата нематериалност на уличната лампа

проблясва лятото с внезапна белота.

Косата ми ухае на щастие и сол.

Есен

Мислите за тебе ваяят.

Монотонно, в брѝкселския дъжд.

Обичам ги. Много.

В София, ръкописи на нощното шкафче.

Закуска с плодове и сирене.

Знам диагнозата.

Зима

Кафенето на ъгъла. Седим отвън.

Аромат на домашни сладкиши и мляно кафе.

Специалитети на пекарната. Най-добрите в квартала.

Градска котка на прозореца.

Hidden in plain sight – знаците ни избождат очите.

Оглушали от скръб. Слепи сме вече.

Пролет

Съобщения. „Нека се чуем скоро, а?“

„Как си? Къде си? Жълто цвете“.

Сбогуването е взето.

Писаха за смъртта ти.

Най-последната вълна, виолетова, привечер.

P.S. Милост за живите, които са щастливи
единствено в пукнатините между световите.

Сага

Синьо-тъмен, океанът

спори с пътеката към кея.

Залива я, преценява силата на скалата

и временно се оттегля, тътнещ,

прекрасен, претенциозен,

побелял от гняв.

Tröllabundin.

В залива,

на плажа на късния юли,

в ореол от солен слънчев прах,

се къпят деца.

Краката им нагзават

в дълбини, понесли гласове на китове

и спомени за дракари и зимни пълнолуния.

Фарьори

Сенките на облаците

се катерят по невероятните,

наситено зелени

хълмове.

Забождат се на

върха на църквата,

изскубват ветропоказателя

и повличат селото

над океана,

над плувачи косатки,

над кораби, подводници,

тюлени.

Под други облаци

гори земята на Газа и Украйна

и въздухът над

ледения син

Атлантик потръпва,

ритмично,

в заглъхващото ехо на изстрели от упор.

Новините в 20.00,

на датски,

безмислено повтарят

имена на президентни.

С вечерната мъгла,

покриваща света,

забравено от политици,

се стели селото

като надежда за порой

върху пожари.

Мирът е същността на

малките неща.

Кухненска маса

Хълмът нахлува

през прозореца на кухнята

и се стоварва върху масата –

угощение от избуяли треви

и цветя с аромата на летния

север.

Отвън, при съседите,
пробесена на стената,
се суши риба от улова
вчера.

В импровизирано кафене
Ханс прави вафли със сметана
и мармалад от ревен.

Туристите ги поглъщат
заедно с гледката от залива
и забравените истории за
бури и нарвали.

Сметаната е местна.

В гастрономическата и космична

симбиоза на острова

трева, океан, водопад,

треска, овце, корени, кръв,

птици, чиновници, свещеници,

овчари, мляко, клетки,

мъгла, звезди и дъжд

са раввноразположени, неотменими,

вкопчени в заедност,

както вятърът е вечно отразен

в живота на скалите.



Калин Михайлов

Есенни листа

(триптих)

I...

Намерих лист в гората
в различни цветове обаярен
и мислех си: съдбата му
при нас ще е добра.

Прибран грижливо в джоба
и два-три дни забравен,
той взе да се разпада,
макар и по неволя.

Изхвърлих го накрая
на някакъв си паркинг,
а пък отлично знаех:

би оцелял в хербарий
съвсем импровизиран –
посред листа от книга.

II...

Като есенни листа
падат душите в ада –
отбелязва пътят Градев
в своите „Прочити на Данте“.

А към рая да политат трябва сила,
гравитацията на лесното надвила.

III...

Лист отбрулен... Кой знай де го
вятърът понесе,
ала няма да замине за чужбина
в тая песен.

Стига толкова е скитал
и на скитник се е правил –
време не е ли настало
да прояви характер?

Интервю за работа

Извинете, напълно сте прав, не помислих, че това би могло да е пречка, да навреди на отношенията ни, разбира се, разбира се, на професионалните ни отношения, напълно сте прав, трябва да внимавам с думите, да, вие, вие обичате думите, не, най-малкото сте внимателен с тях, и жените, вие обичате жените, питам дали се отнасяте с уважение към тях, вие знаете как да поведете разговор, питам дали знаете кога да замълчите, извинете, напълно сте прав, вие сте този, който задава въпроси, а аз трябва да отговарям, разбира се, стига да знаех, но аз зная малко, напълно сте прав, да, образована съм във филологическите науки, извинете, да, да, обичам езиците, да, но не и вашия, признавам, извинете, извинете, възможно е да разтълкувате погрешно тази двусмислена дума „език“, знаете как е, днес и най-голямото внимание към думата е малко и аз само ви попитах обичате ли жените, би могло да изглежда, че ви съблазнявам, но в действителност исках да узная единствено дали сте мачо, извинете, бях нееделикатна, да, напълно сте прав, книгите са това, което обичам, и също новините, дето няма да видиш във вестниците, обичам и приказките, макар да има някои твърде страшни, не, не са само ужасяващи, вижте, понякога ужасът е в ъглите на спалнята, не, не, казах спалня, добре сте чули, помислих, че ако бях споменала леглото, това би могло да доведе до объркване и за малко да помислите, че се интересувам от вас, прав сте, напълно сте прав, не забравих да изтъкна този аспект в автобиографията си, не смятах, че писането на стихотворения е осъдително, но тъй като вече поискахте мнението ми, схващам, че нямаме нужда от човек като мен, забележете, аз обичам да гледам безцелно небето с часове, не, не, казах безцелно, добре сте чули, терминът ми се стори съответстващ на този разговор, и да, напълно сте прав, не биваше да ви губя времето, извинете, извинете, дето не ви казах по-рано, че зная само да чета и да пиша, извинете, дето не ви казах по-рано, че съм всъщност неграмотна.

Трябва да отидем във Виана

Трябва да отидем във Виана, казваше ти, защо Виана, питаш, а ти не отговаряше, не можеше да отговориш, защото не беше там с мен, на място, което е безутешно, защото не е Виана, и аз с твоите цветя в ръката си и картичката, на която беше написал приблизително следното: Трябва да отидем във Виана, а аз я стисках в ръка, все едно държах пътни билети и се питах защо пък Виана, аз, която наистина не се погрижих за картичката ти, не се погрижих за нищо и това беше проблемът ми, бях несигурна, бях несигурна във всичко и си въобразявах, че се усмихваш на моите игрословици, толкова глупави, като раздялата ни, и се питах защо тъкмо Виана, и смътно си спомнях този израз било от някакво стихотворение, било от някаква песен, и изписвах в интернет твоята фраза и сетне пропуснах да разбера какво общо има това с нас, питаш се защо тъкмо Виана и ти отвърна във въображението ми, че Виана е следващото място, отвърна, че това, което има значение, е, че има следващо място, и аз, която имах манията да тълкувам всичко, всичко да преувеличавам, всичко да обърквам, пък и този път не би могъл точно ти да изясниш тази ужасна мистерия, и в моето въображение ти прокара ръка по косата ми и ми обясни, че това, което има значение, не е тъкмо Виана, че от значение е глаголт, глаголната форма, съдържаща се в това „трябва да отидем“, че всичко съществува сега без мен, и аз, откривайки всичко, аз, която не познавах Виана, ала теб познавах, пък може би никога не бих те познавала реално без да съм ходила с теб във Виана, но как стана така, че го сторих, как стана така, че се разделихме преди да сме отишли във Виана, как стана така, че изпаднах в паника и поисках да отида с теб във Виана или на което и да е следващо място, аз, която бях в Порто без теб, която дори не бях ходила във Виана, беше нещо, което бях направила без тебе, аз, която може би бях с теб във Виана, и Виана беше сякаш предстояща, и тогава вместо това ти можеше да речеш „Трябва да идем“ в бъдеще време, и аз припряно, припряно да ти отвърна „Да, трябва да отидем там.“

Превод от португалски ЦОЧО БОЯДЖИЕВ
и МАРИЯ ГЕОРГИЕВА



60 години „Один театър“ на Еуженио Барба

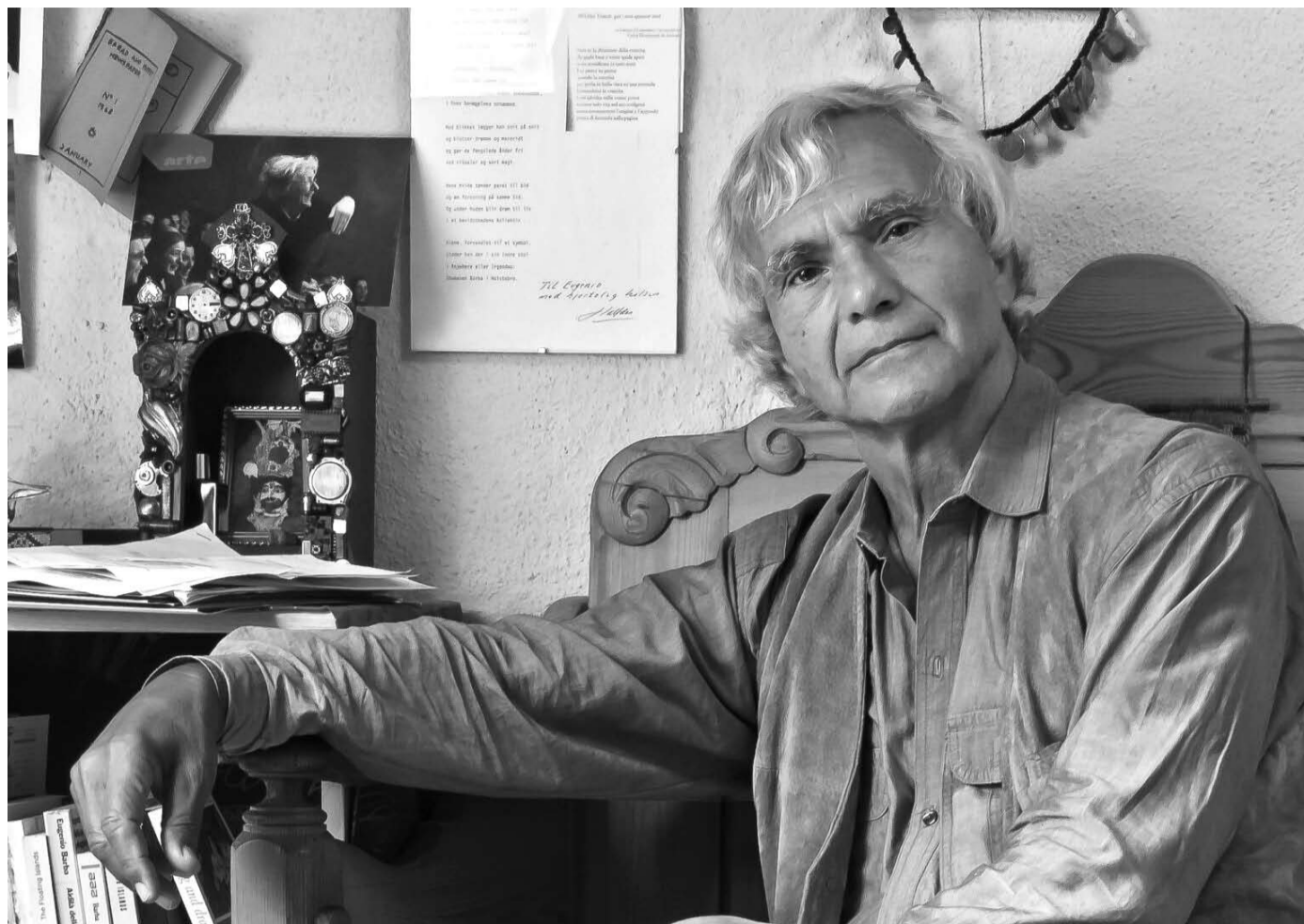
На 1 октомври 1964 г., преди шест десетилетия, двайсет и осем годишният тогава италиански режисьор Еуженио Барба основава далеч от своята родина – в Норвегия – един театър, който да реализира творческите му търсения, вдъхновени от индийския традиционен театър „катакали“ и работата му с Йежи Гротовски в продължение на три години преди това. Групата се състои от младежи, неуспели да преминат приемните изпити в държавната театрална академия в Осло, а първата им постановка „Omifilene“, по текст на съоснователя на „Один театър“ Йенс Бьорнебо, е репетирана, като групата се самоизолира за известно време в изоставен бункер. Спектакълът, представящ сблъсък на бедните жители на италианско село с богати германски туристи, някои от които се оказват бивши нацисти, преди години окупирани, измъчвани и убивали хора от селото, привлича вниманието към младия експериментиращ екип и постановката се представя и в други скандинавски страни. Две години по-късно „Один театър“ вече има постоянен дом в датския град Холстебро и се реорганизира като част от новосъздадената Nordisk Teaterlaboratorium. През 1979 г. Барба основава и Международната школа по театрална антропология, обединяваща актьори, режисьори и изследователи, изучаващи актьорските техники, базирани на мултикултурно взаимодействие. През годините школата си сътрудничи с различни образователни институции и организации, сред които са университетите в Болоня и Орхус (Дания).

Ключова теоретична основа за театъра на Еуженио Барба е въведеното от него понятие „трети театър“ – търсене на алтернативна посока за театрално изразяване между традиционния и авангардния театър. В това определение се припознават много колективи по света, които изследват в дълбочина екзистенциалните и етичните измерения на театралното изкуство. Сред текстовете на Барба е влиятелната монография „Хартиеното кану“, в която авторът влиза в своеобразен диалог със „законодатели“ на театралното изкуство като Станиславски, Брехт, Арто и др., подтикван от въпроси, засягащи дефинирането на актьорското присъствие, енергията на статиката, експресивността на тялото на сцената и начините, по които то оформя изпълнителя като разказвач на истории и връзката му с публиката.

Творческата дейност на Барба е изключително богата – той е режисьор на осемдесет и една постановки за „Один театър“, които са представяни по цял свят и често разработвани в продължение на години. Темите, с които театралната му лаборатория експериментира, варират от сюжети от античната грама и митология, библейски мотиви, през Шекспир и други класически произведения. Сред най-прочутите му спектакли са „Фераи“ (в който скандинавската и древногръцката митология се срещат чрез мита за Алкестиди и разказа за легендарен датски крал), „Каосмос“ (базиран на параболата на Кафка „Пред закона“ и търсец връзката ѝ с пролетния „ригвал на вратата“), „Сънят на Андерсен“ (мащабна продукция, нов прочит на Андерсеновите приказки чрез физически и куклен театър, смесващ приказното с метафизични търсения) и много други.

Най-новият проект на „Один театър“, чиято премиера се състоя наскоро, през октомври тази година, е озаглавен „Облаците на Хамлет. Посветено на Хамлет и на младите хора без бъдеще“. В основата на текста, чийто автор отново е Барба, е асоциацията между датския принц Хамлет и сина на Шекспир, Хамнет, който умира на 11-годишна възраст през 1596 г. Пет години по-късно умира и бащата на Шекспир и тогава, през 1601 г., драматургът написва знаменитата си трагедия. Историята на Хамлет и Офелия, паралелна на тази на Гертруда и Клавдий, се случва в присъствието на самия Шекспир, който скърби за сина си. „Облаците на Хамлет“ е поканен да гостува на театралния фестивал във Вужен, Китай (25-27 октомври); участието на „Один театър“ включва и майсторски клас на Барба и неговата дългогодишна сътрудничка, актрисата и режисьор Джулия Варли.

Това далеч не е първата творба на Барба, свързана с Датския принц. Неговата версия на т.нар. „Пре-Хамлет“ (произведено,



Еуженио Барба, Архив на „Один театър“, фотограф Тони Бей

предшестващо Шекспировия текст – единственото, което се знае за него, е, че включва Хамлет и призрака на баща му) търси корените на сюжета в текстовете на датския средновековен историк Саксо Граматик и включва актьори и танцьори от Япония, остров Баи и Бразилия. Играта е в замъка Елсинор в Дания през 2006 г., три години след започването на проекта.

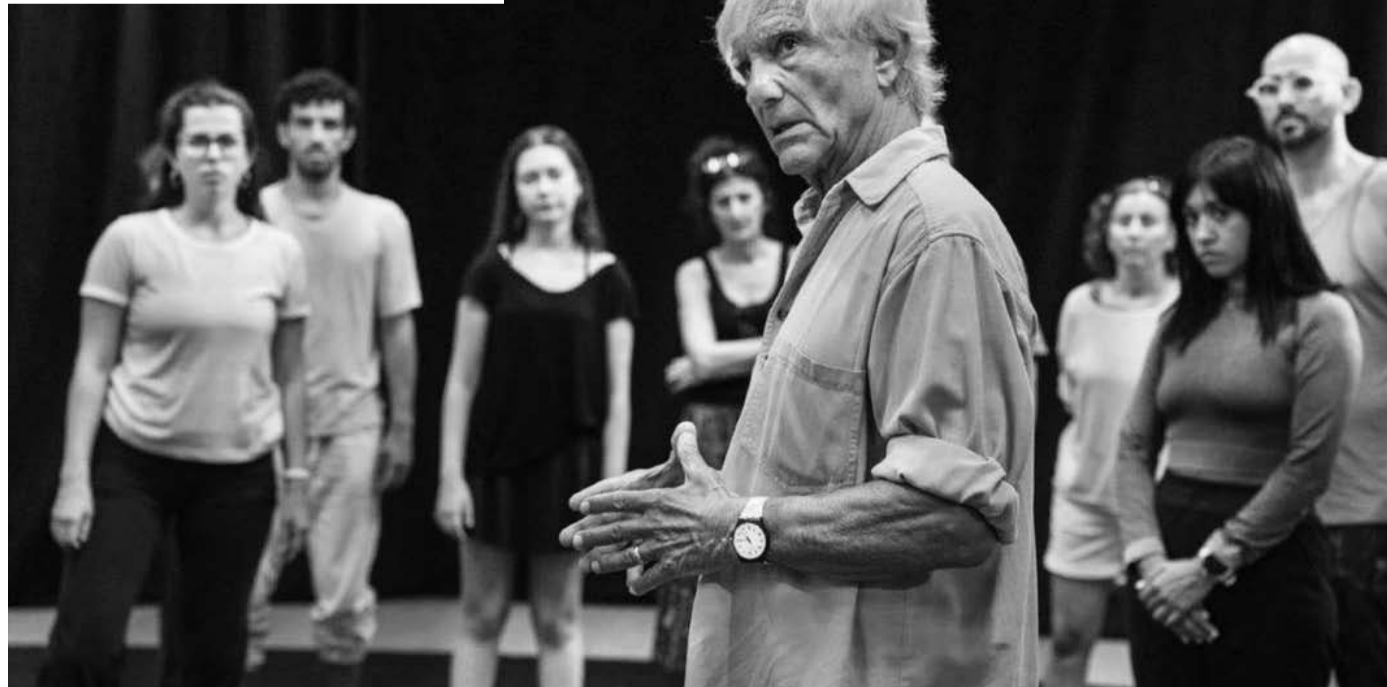
Годишнината от основаването на „Один театър“ ще се отбележи и с редица събития в различни държави. Едно от тях е международната конференция, която ще се проведе в Лече, Италия, където в библиотека Бернардини от 2022 г. се съхраняват архивите на театъра. Форумът е организиран от Барба, Франческо Чероло, Франко Перели, Джулия Варли, театър „Дьо Солей“ (Франция), „Театро ла Канделария“ (Колумбия) и „Театро Юячкани“ (Перу). Темата

на конференцията е „Съвременни перспективи – третият театър, архиви, режисура“. Тя започна на 29 и 30 октомври с филмов маратон, посветен на историята и дейността на „Один театър“, а от 4 до 7 ноември продължава с доклади, уъркиопи и събития, свързани с разнообразни аспекти от работата на колектива през годините. Друго събитие – фестивалът на театър „Каноне“ в Торино през декември, ще посрещне Барба и Джулия Варли за серия събития – пет дни, посветени на срещи, майсторски класове и прожекции. И на осемдесет и седем години, Еуженио Барба е изпълнен с енергия и творческа непримиримост. През 2023 г. към множеството си отличия той добави и специалната награда „Франко Квадри“ (наречена на името на един от най-значимите съвременни театрални критици в Италия). Преди две години той и „Один театър“ преживяват криза, която довежда до откъсването на театъра от Nordisk Teaterlaboratorium, лабораторията и организацията, която самият Барба основава преди почти шест десетилетия. Той я оглавява до 2020 г., а когато се оттегля, новият борд на директорите влиза в конфликт не само лично със знаменития творец, но и с идеите и философията на работата на театъра. През 2022 г. Барба, заедно със съоснователите на „Один театър“, поставя началото на асоциация, носеща същото име, но определена от него в изявление в официалния сайт на театъра като нов дом, който се възражда от пепелта, но пази името и мечтите на стария. В своеобразен манифест Барба заявява: „Один театър продължава да живее. Не минава и ден без да има някакъв знак. Някой някъде има нужда от тези знаци“.

МИРЯНА ДИМИТРОВА



„Облаците на Хамлет. Посветено на Хамлет и на младите хора без бъдеще“, спектакъл на Еуженио Барба и „Один театър“, премиера октомври 2024, фотограф Стефано ди Бугу



Еуженио Барба с участници в уъркиоп в „Один театър“, юли 2024, фотограф А. А. Гонела

Автобиографичното животно*

Жак Дерида

Животното, което следователно съм е първият цялостен ръкопис на Жак Дерида, издаден посмъртно. Той е бил първоначално представен през 1997 г. на третата декада в Серизи, посветена на мислителя, озаглавена „Автобиографичното животно“. Дерида публикува първата глава в сборника от конференцията, а малко по-късно се появява и третата. Цялостно обаче този труд е публикуван едва през 2006 г. Тук предложеният откъс е от втората глава, която няма самостоятелно заглавие в ръкописа. Книгата „Животното, което следователно съм“ предстои да излезе на български в издателство СОНМ през 2025 г.

„Но аз, аз кой съм?“ – чели сме тази фраза във второто от *Meditationes de prima philosophia*¹. Ще я оставим да изчака времето на няколко отклонения, но – обещавам ви – съвсем скоро ще минем отново по пътя на една голяма френска философска традиция, картезианската, с родословие, възвеждащо чак към предполагаемия баща на френската философия.

Обозначавам го с това име на баща поради повече от една причина. На първо място, за да ни пусна по дирята на предполагаемия животински характер на абсолютния баща, онзи, когото убиват или когото принасят в жертва, за да основат равенството на братята. На второ място, защото бих искал да предложа за обсъждане хипотезата, според която някои мисли за животинската наглед най-малко картезиански, най-разнородни спрямо механизма на животното-машина, все пак принадлежат на родословието на картезианското *cogito*. Те непреодолимо произтичат от него, понякога в модуса на симптоматично отрицание, което намирам за неопровержимо и което ни налага да отгледем значимо място на определено понятие за симптом. Примерите ми или примерните ми от(че)правни точки [*re-pères*] ще бъдат колато Кант и Хайдегер, толкова и Левинас и Лакан. Би имало и други, разбира се, но във времето, с което разполагаме, бих искал най-малкото да призная тези места и тези типове дискурс. Мисля, че са едновременно парадигматични, доминантни и нормативни. Те организират цяла една обща топология и дори една световна антропология, в един донякъде нов смисъл на този термин, начин за човека днес да се положи пред лицето на онова, което назовава „животно“ в онова, което назовава „свят“ – толкова мотиви, *човекът, животното* и преди всичко *света*, които бих искал по някакъв начин отново да проблематизирам.

Към всички тези пътища ще се връщаме повече от веднъж; особено когато ще опитвам да си обясня и разбира онова, което се случи в мига, когато неотдавна, насред обявеното заглавие, такава, каквото най-напред се отпечата в мен, *Животното, което съм*, ми хрумна идеята, да впиша един съюз с повече или по-малко силогистична или излишна стойност, *Животното, което следователно съм*.

Казах го повече от веднъж: ще минем отново по тези пътища. Този ход трябва да бъде *следван*; и единственият ми въпрос днес, ако искахме да го сведем до една дума, би бил въпросът, който следва, за „следва“: какво ще рече „следвам“, „следва“, „проследявам“, дори „преследвам“? Какво правим, когато следваме? Какво правя аз, когато съм/ следвам? Когато съм/ следвам *след* някого или нещо, след едно животно, което определени хора смятат за нещо, което не е по необходимост някой? Какво ще рече „да бъдеш след“? Този следван ход ще трябва доста да напомня на хода на животното, което търси да намери или търси да избяга. Не прилича ли той на бяг на животното, което, като се ориентира по нюх и по слух, минава повече от веднъж по същия път, за да открие следи, било за да подуши следата на друг, или за да изтрие своята, като я умножи, точно както тази на някой друг, като така подушва онова, което по тази диря би му демонстрирало, че следата е винаги на друг; и че като се следват последствията или посоката на този двоен пътен знак (става дума за нюх и това, което се подушва, е винаги следата на другия), животното, а преди него животното-слово [animal], е неизбежно. Иначе казано, би трябвало да се запита *най-напред* за мястото на нюха и мираса в отношението на човека към животното-слово [animal] – и защо тази зона на сетивност е така пренебрегната и оставена на заден план във философията и в изкуствата. (Точно тук

* Редакторско заглавие

¹ Както става ясно по-нататък в тази глава, фразата, която Дерида използва, „Mais moi, qui suis-je“, е от френския превод на *Размишления върху първата философия* от херцог дьо Люин. В българския превод изречението гласи: „Но какво съм аз сега, когато предполагам, че има някакъв гений, който е извънредно мозъци и ако смея да кажа, лукав и хитър, който използва всичките си сили и цялото си умение, за да ме мамат?“ (Рене Декарт, „Размишления върху първата философия“, прев. Атанас Драгиев, *Избрани произведения*, София: Наука и изкуство, 1978, с. 329. Курсивът мой – Д. Т.) С оглед на разграничението между „кой“ и „както“, на което Дерида обръща внимание, тук не е използван съществуващият превод. – Бел. прев.



Жак Дерида. Фотография Софи Басу

говорих за това преди много години, около Фройд и Кафка, за това да бъдеш пред закона и за големия въпрос за ерекцията на човека, особено под формата на изправено състояние, тази абсолютна привилегия, и за ерекцията в един друг регистър, онзи – отново – на големата). Би трябвало да се запитаме, *от друга страна*, след какво се задвижва един дискурс върху следата на другия (този дискурс в ход и в който бяг пресякох Левинас според онова, което той назовава хиазъм) и защо би трябвало да се пише в него следата на другия като животното, като животното-слово, което не съм спирал да правя, ала което Левинас – в тази картезианска традиция, за която току що говорих и която се оказва също, не случайно, гръко-юдео-християно-ислямска, – доколкото знам никога не е правил.

Стратегиите на това *право за следване*, към което препратих, приличат на тези на лова, дали животното следва в него желанието си, желанието на своето желание (или на своята нужда, биха казали онези, които искат – желание или нужда – да вярват, че е здраво като желязо разграничението между двете, желание и нужда, както и различието между човека и животното), или, следвайки нагона си, животното е също следвано, гонено от нагона на другия; и не бива да се изключва едно и също живо същество да е едновременно следващо и следвано, ловец и дивеч, съблазнител и съблазнен, преследвач и беглец, и че двете сили на същата стратегия, дори на същото движение, се съчетават не само в същото животно, същото животното-слово, а и в същия миг.

Животното, което следователно съм/ следвам, по следата, и което открива следи, кой е това животното? Говори ли? Говори ли френски? Предполагаме, че подписва декларация, следа наред с други, от първо лице, „аз“, „аз съм“. Тази следа би била вече залогът или ангажиментът, обещанието на едно автобиографично размишление за метода. Независимо дали бъде, или не бъде, произнесен, изложен като такъв, тематизиран, „аз“-ът като такъв винаги се полага автобиографично. Той се препраща към самия себе си, „аз“-ът се показва, говори за себе си и за себе си като живо същество, живеещо в настоящето, в живото настояще, в момента, когато „аз“ се казва дори и вече да е бил мъртъв този, който говори. Авто-биографичното няма нужда да споли един „аз“, жив или мъртъв, на когото му се е случило да говори за себе си. Авто-био-графичното се дължи на факта, че простата инстанция на „аз“-а, или на *autos*, се полага като такава единствено като знак за живот, за живот в присъствие, проявление на живот в присъствие, дори и да се е оказало, че онова, което, онзи, който, или онази, която, дават тогава този знак за живот, са преминали от страната на смъртта и дори казват „аз съм от страната на смъртта или по-скоро от другата страна на живота“. Дори и това „аз“ – нещо, което е винаги възможно – да е цитирано, механично повтарено от една техника на възпроизводство или от едно животното-машина на Декарт. Този знак за живот тук го анализираме в самата структура на само-полагането на аз-а или на *самостта* [*ipséité*] (дори и това само-полагане да не е словесно или тематично изказване). Именно в минималната феноменологична структура, в простата поява на „аз“ изобщо, ние ситуираме следата на тази себепроява, на тази авто-презентация като живо настояще, този автобиографичен залог, дори и това проследяване да може да позволи фантазма и злоупотребяващи философски интерпретации, дори и съвсем да не е в противоречие, съвсем не, с това „аз съм мъртъв“, за което опитам

навремето да покажа по какъв начин е имплицитно във всяко „*cogito ergo sum*“².

Животното, което следователно съм и чийто език прилича на френския, ето, че би подписало декларация. Каква? Тя би казвала това, което следва – а именно това, което от този момент аз съм/ следвам. Като чета, като се цитирам, като дешифрирам своите текстове. Аз отхвърлям всяка отговорност. Вече не отговарям, не отговарям повече за това, което казвам. Отговарям, че повече не отговарям. Ако автобиографията, в крайна сметка, беше жанр, а именно, упражнение, снабдено с всякакви подсиуровки, които една институция на няколко века може да гарантира, институцията на жанра „автобиография“, щяхте да можете да ѝ признаете на мига отличителната заслуга: да позволява на онзи, който говори за себе си, да се укрива, за да отхвърли всяка отговорност и всяко задължение за доказателство, зад изкуствения авторитет на един жанр, зад правото на един жанр, чиято принадлежност към литературата, както добре знаем, остава проблематична. Той ще е накарал, както се казва, доста мастило да изтече. Освободена от всяко задължение за доказателство, чистата автобиография авторизира истинността или лъжата, ала винаги съгласно сцената на едно свидетелство, тоест, на едно „казвам ви истината“ без свян, гола и сурова. Като че ли, като говоря за себе си, аз, самият аз, Азът, би говорил за друг, цитирайки друг, или като че ли аз бих говорел за едно „аз“ изобщо, гола и сурова. С тези думи, гола и сурова, току що видях да преминава животното. Кое ме гледа без наочник. Езично животното като кон, неоседлано, тоест, на „гола“. Френският израз, който гласи „monter un cheval à poil [яхвам неоседлан кон]“, т.е. направо и без седало, е почти непреводим.³ И ето ни вече уловени в едно руно, в необятната гъста загадка на косъма, на козината, на кожицата и на кожата, между Адам и Пром-Епиметей, в горичката на срамната кост, която изглежда огражда или защитава – но от какво – големата на една зона, интензивно желана, ала и отдадена на възпроизводството на вида, в телата на някои живи същества. Тази загадка на руното на срамната кост е увлякла Фройд, Фройд от *Женският характер*, в онова, което опитам другаде да анализирам, в „Собствена копринена буба“⁴, като фаталност на теоретичната налудност, няма да се връщам към това. Като всички, Фройд смята жената за естествено по-свенливо създание от мъжа. Но свянът е, естествено, едно движение така апоретично, така противоречиво в себе си, така екзхибиционистко в самата си логика, че най-свенливият ще бъде винаги – закон на симптома – най-малко свенливият. Едни и същи са хората, които едновременно наричат жената по-свенлива и по-неприлична. А за дискурса, който не пропуска да постави жената и детето от страната на животното, това е също законът, който ръководи

² Cf. *La Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, 1967. [Виж Жак Дерида, *Гласът е феноменът*, прев. Красимир Кабалджиев, София: Сема-РШ, 2007. – Бел. прев.]

³ На френски *poil* означава „косъм“, а идиоматичният израз би могъл буквално да бъде прегаден като „яхвам кон направо върху козината“, тоест без нищо отгоре. Изразът *à poil* се използва и в други изрази, като *se mettre à poil*, което означава разголям се, сблещам се, оставам гол. С други думи, може да означава както „гол“, така и „покрит с косми или козина“. – Бел. прев.

⁴ Във: *Voiles*, op. cit.

Семинарите на Жак Деридга

Деридга е преподавал в различни академични институции (нека спомена само основните места във Франция: в Сорбоната до 1964 г., в École normale supérieure между 1964 г. и 1984 г., във Висшето училище по социални науки от 1984 г. и 2003 г.), но навсякъде в своя четиридесет годишен преподавателски път винаги внимателно е подготвял лекциите си – най-често всяка лекция е написана като самостоятелен текст, с вътрешна логика, нови анализи, референци. Само малка част от това огромно текстово наследство е намерила пълен израз в публикуваните от него приживе книги. А проследяването дори само на заглавията на лекционните курсове през времето очертава една впечатляваща и вдъхновяваща траектория на мисълта, която не само разкрива картина различна от тази на познатите книги, но също и показва търсения и проблематизации често изпреварващи с години различните водещи тенденции в хуманитарните науки и философията. Тази траектория води от феноменологията и Хайдегер през въпросите за литературата, за психоанализата, за метафората във философските текстове, към проблематизирането на съвременното биологично знание, към двойката теория-практика, статута на възпроизводството в образованието, идеологията и философията, връзката на право и литература, титането какво е вест, проблематиката на превода, а оттам – към въпроса за философските национализми, тайната, свидетелството, смъртното наказание, животното, суверенността.

До този момент официално са публикувани дванадесет от семинарите в пълен вид и относително големи откъси от други два. Тази година предстои да излязат още три ранни феноменологически лекционни курса. През този месец (октомври 2024 г.) обаче целият архив на семинарите беше качен и отворен за публичен достъп от Принстънски университет. Той може да бъде намерен на следния адрес: <https://dpu1.princeton.edu/derridaseminars> Неочаквано хиляди страници, които досега можеха да бъдат прочетени единствено или в архива на Деридга в университета в Ървайн, или в IMES във Франция, станаха достъпни за широката публика. Тук предлагаме с образователна цел съвсем кратки откъси от различни лекционни курсове като моментни снимки на приключението на мисълта на Деридга.

Литература и истина: понятието за мимесис (1968-1969)

Vox 10, Folder 2
Лекция (5)

[...]

Преди Ницше, преди Флобер, който е тъй строг към критиците („пишат критика, когато не могат да създават изкуство“), дори преди цялото обвинение, така често отправяно срещу импотентността, фригидността, стерилността на критиката, симптомът на ревността, на завистта, е бил в центъра на интерпретацията на „Аристотеловия тласък“. От Античността се е говорело за ревността на Аристотел по отношение на поетите и преди всичко на ораторите, особено Исократ. Квинтилиан говори за това, както и Дионисий Халикарнаски в неговото съчинение *Животът на Исократ*.

Не е достатъчно да мислим тази ревност повърхностно като вид обикновен феномен на психологията в приетия смисъл. Знаем ли тук какво е ревността? Не става ли тя загадъчна от момента, в който започнем да я мислим: 1. като изходим от определено отношение с миналото. А да се мисли връзката с миналото е несъмнено е най-взискателното и най-трудното нещо за мисълта. 2. от момента, в който сме задължени да мислим тази ревност не просто като случайно поведение на един индивид на име Аристотел, а като определена ъгнка, определена вторична рефлексия, желалца и недостигаща произвеждане или „създаване“, някакъв първичен „роисин“ в момента, когато вече-направеното на творбата ни изправя пред предизвикателството да я пренаправим и ни остава безсилни, напуска ни, изоставя ни на критическото поражение?

В този момент ревността вече няма да е със значението, произтичащо от индивидуалната психология на страстите; тя би станала един вид същностна структура; тя би била отношението на желание и импотентност, което винаги свързва със завършеното, вече-завършеното на поетическия акт, на неговото пораждање, на миналото му генериране.

[...]

И понеже имаме да говорим за мимесиса и обекта в новия роман, вие знаете, че цял един роман на Роб-Грийе, озаглавен точно *Ревността*, е конструиран около

тази двойственост на гумата *jalousie*¹, която ще рече едновременно завидящата ревността на воайора, който иска да си върне владението чрез погледа към това, което неспирно му убягва в играта, и този вид щори, слепи кепенци (blind), които са слепи не защото не виждаш, а защото виждаш, без да бъдеш видян. Целият трюк по описанието на обекти, на тяхното обектно присъствие, е обусловен от тази ситуация и тази структура на ревността.

Ала от гледната точка на ревността всичко, което се случва, е винаги вече минало; то е минало, защото се случва без мен. То е минало, защото се върши без мен. То е свършено, то е факт и да го ревнуваш е просто да не си участвал по някакъв начин.

Психоанализата в текста (1971)

Vox 11, Folder 1
Лекция (8)

[Лекцията предлага прочит на текста на Фройд „Das Unheimliche“, който е продължен по-нататък в семинара.]

[...]

От тази точка, в момента, когато Ф[ройд] остава зад себе си филологическия анализ, траекторията на текста приема доста странна форма, бих казал без игра една странно обезпокояваща (unheimliche) форма, което е по някакъв начин самият успех на този текст като фикция, която в определен пункт се стреми да потвърди обяснителната схема на психоанализата чрез самото това, което ѝ убягва. Дали Фройд е имал намерението да направи това, или не, не е важно, неговият текст е unheimlich: неговата Unheimlichkeit ще се превърне в случай, съобразен със закона за нерешимостта и преобръщането и дори случай, при който психоанализата полага едновременно закона и в същото време изключенията от него. Има нещо в структурата на закона, изказан от Фройд, един вид място, което постоянно е запазено за онова, което по unheimlich начин убягва на закона.

От правото към литературата / 3 а правото на литература (1978-1979)

Vox 14, Folder 13
Лекция (1)

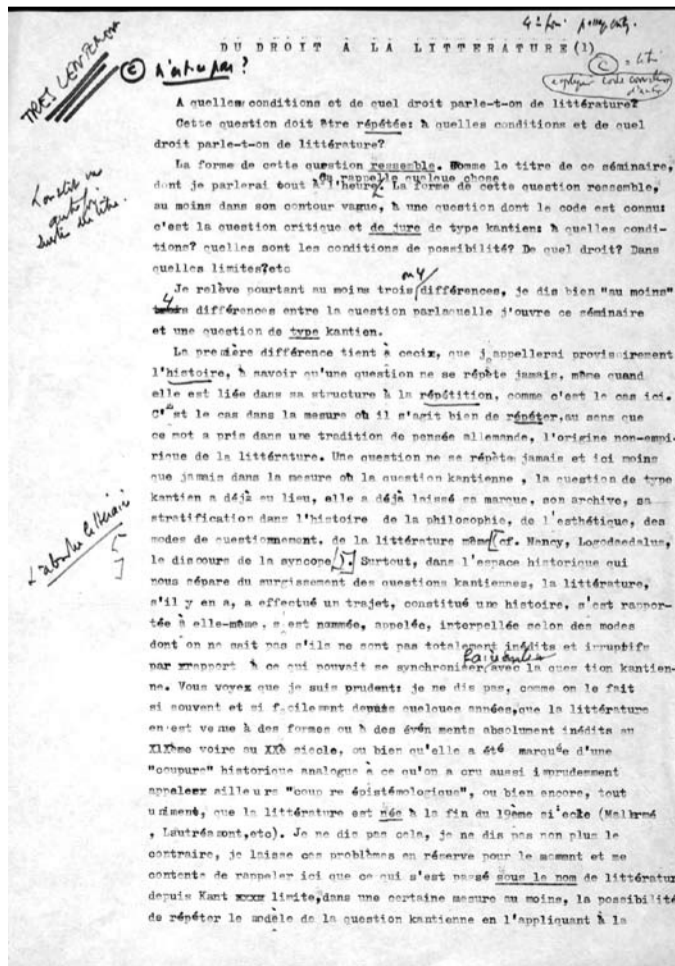
При какви условия и с какво право се говори за литература?

Този въпрос трябва да бъде повторен: при какви условия и с какво право се говори за литература?

Формата на този въпрос *наподобява* на заглавието на този семинар, за което ще говоря след малко. Формата на този въпрос наподобява, най-малкото в смътното си очертание, на въпрос, който ког е познат: това е критическият и *de jure* въпрос от кантиански тип: при какви условия? Какви са условията на възможност? С какво право? В какви граници? И т.н.

Виждам обаче поне три или четири разлики – казвам „поне“ – четири разлики между въпроса, с който откривам този семинар, и въпроса от кантиански тип.

¹ На френски гумата *jalousie* означава както „ревност“, така и „щори“. Българската гума „жалузи“ произтича оттук. – Бел. прев.



Първата разлика се дължи на това, което засега ще назова *история*, а именно това, че един въпрос никога не се повтаря, никога, дори когато е свързан по структурата си с *повторението*, както е случаят тук. Такъв е случаят доколкото става дума да се *повтори* – в смисъла, който тази дума е придобила в една традиция на немската мисъл – неемпиричният произход на литературата. Един въпрос никога не се повтаря, а тук още по-малко, доколкото кантианският въпрос, въпросът от кантиански тип вече се е случил, вече е оставил своя белег, своя архив, своето стратифициране в историята на философията, на естетиката, на модусите на питане, на самата литература (срв. Nancy, Logodaedalus, le discours de la syncope). [В полето, написано на ръка: *L'Absolu littéraire*] Преди всичко, в историческото пространство, което ни отделя от появата на кантианския въпрос, литературата, ако има такава, е задействала една траектория, конституирала е една история, отнесла се е към себе си, именува се е, назова се е, интерпелирала се е според модуси, за които не знаем дали не са изцяло нечувани и прекъсващи по отношение на онова, което може да се синхронизира с кантианския въпрос. Виждате, че съм предпазлив: не казвам, както често и тъй лесно се прави от няколко години, че литературата е стигнала до форми или събития, които са абсолютно нечувани през XIX в. и дори през XX в., или, че тя е била белязана от един исторически „разрив“ аналогичен на това, което се мисли като също толкова непредаливо назовано другде „епистемологически разрив“, или пък също, че литературата е *родена* в края на 19-и век (Маларме, Лотреамон и т.н.). Не казвам това, не казвам и обратното, оставям тези проблеми в резерв за момента и се задоволявам да припомня тук, че онова, което е минавало *под името* литература от Кант насетне, ограничава, поне в известна степен, възможността да се повтори моделът на кантианския въпрос, като се приложи към литературата. Казвам тъкмо „като се приложи“ към литературата и това ме води до втората разлика.

2. Кантианският въпрос никога не се е отнасял до литературата. Той е засягал науката (при какви условия науката или един научен предмет са възможни), засягал е също възможността за философия или за метафизика, или също естетическото съждение като цяло, но никога не е засягал *нещо като литературата*. Това съвсем не е случайно. Дори и да искахме на всяка цена – и отново непредаливо – да поместим т. нар. литературни явления в серията на естетическите феномени, въпросът, който поставя Кант във връзка с тях, е този за съжденията на вкуса, за оценяването, за „това е красиво“ или „това е възвишено“, а не този за условията на възможност на самия естетически феномен. Нещо повече, имаме основания да предположим, че това, което се назовава литература, не обособява просто един обект или едно поле от обекти в едно поле на обективност изобщо, а поддържа друг тип отношение с всяко възможно поле изобщо. Естествено, именно този друг тип отношение ме интересува, в този семинар [ще се занимавам] с различието на това отношение. Затова не може да става дума да се *приложи*, да се *прегъне* кантианския въпрос, за да бъде повторно приложен без изменения върху нещо като литературен обект или литературно явление.

3. За да подчертая третата разлика, трябва да припомня буквалаността на въпроса, с който започнах: „При какви условия и с какво право *се говори* за литература?“ Въпросът казва тъкмо „*се говори* за литература“. Той не казва литературата (при какви условия литературата е възможна), нито възможна ли е „литературното явление“, при какви условия, с какво право, и т.н. Въпросът казва: При какви условия и с какво право *се говори* за литература? Единственият факт, единствената предпоставка, която си позволихме с този въпрос, по отношение на литературата, е, че *се говори* за нея. Приемам за факт, че се говори за нея. Правилно или не, така или иначе, за да се каже едно или друго, но независимо дали има, или няма литературата, за нея се говори. Това не означава, че е имало литература, или литературно явление, а още по-малко, че на дискурса по тази тема съответства строго понятие, с ясно очертани граници, нито пък, че на едно евентуално строго понятие съответства един обект, литературното нещо, само строго идентифицируемо. Може би няма същност на литературата, на която да отговаря дискурса върху литературата.

Репрезентацията (1980-1981)

Vox 16, Folder 2
Лекция (4)

Нерепрезентируемостта – за което говорихме последния път – може ли да се говори за него? Ако нерепрезентируемостта е онова, което убягва, надхвърля, се изтегля от репрезентацията като сетивно фигуриране, тогава не можем да го фигурираме, да си го представим, но можем да го кажем – и можем да говорим за него, можем да го мислим и да говорим за него.

Срамът пред другия: Сартр и Деридга върху погледа

Дарин Тенев

Сцената е известна, става все по-прочута, баснословна. Деридга е в банята, влиза да се къпе, когато една котка влиза и насочва поглед към него, гол. И той изпитва срам, срам пред погледа на котката, но също срам, че се срамува от котката.

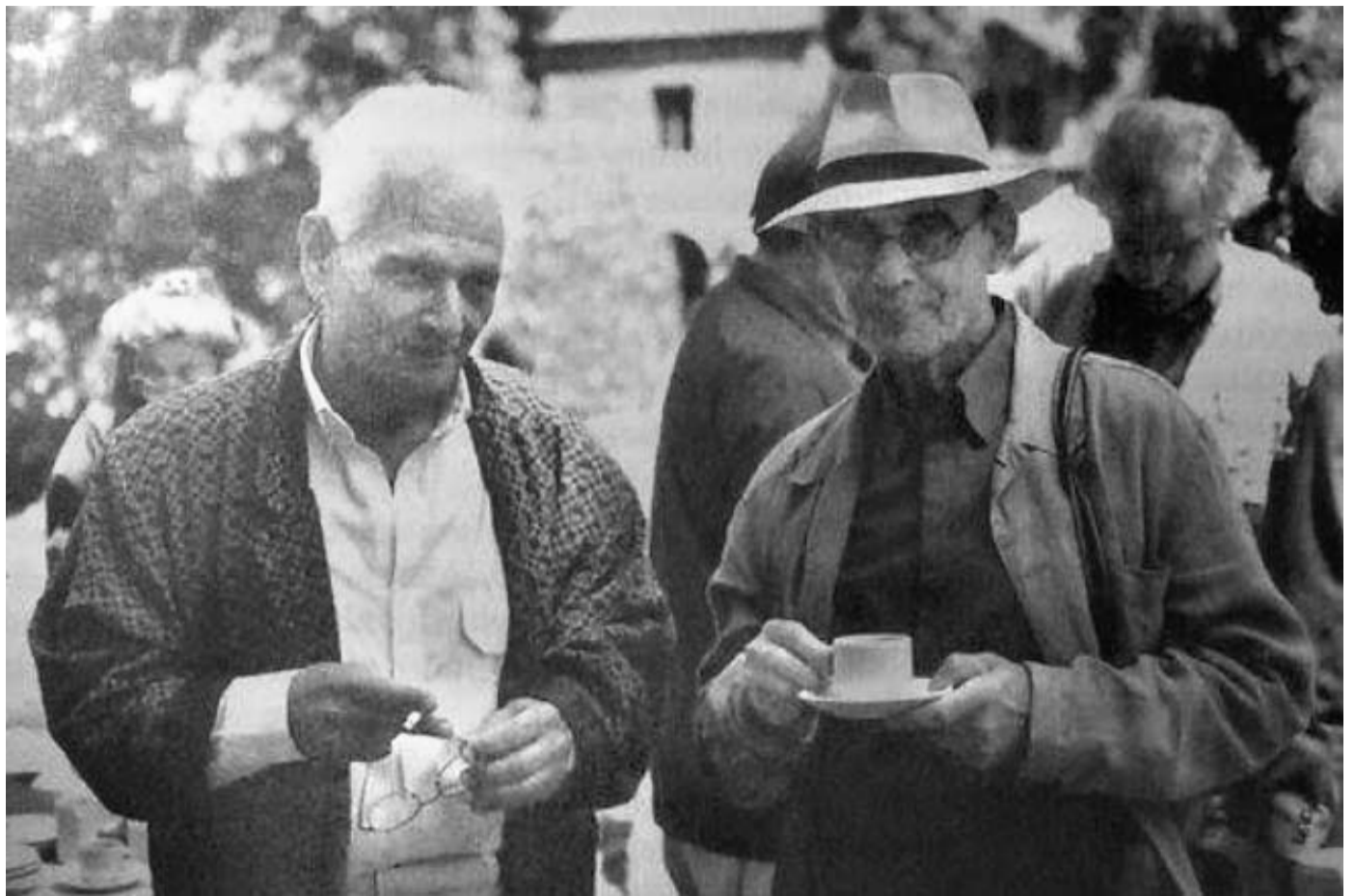
Сцената е баснословна, тя се превръща в басня, парабола, може би в мит. Точно като котката, малкото коте, чието име не е споменато в текста, където Деридга разказва историята¹, но се появява в семинара му върху тайната² и другата – Лукреция. Котката също е станала басня, парабола, може би мит. И то срещу настояването на Деридга, че котката не представя – като някакъв посланик – символно нищо, за разлика от котките на Фонтен, Тук или Рикае.³ Срещу настояването му, че котката не е репрезентация или басня, тя веднага е била превърната в такава от все по-нарастващата маса от интерпретации и коментари върху тази сцена, обясняващи ситуацията на животното и отношението между човешките и нечовешките животни. Ставането-басня на котката и ставането-басня на сцената може би са били неизбежни. А сцената е известна.

Това, върху което бих искал да се фокусирам в редовете по-долу, е как мотивите или елементите (ще ги наричам *фигури*), включени или обграждащи сцената в текста на Деридга, образуват *конфигурация*.⁴ Котката е част от цяла конфигурация: другия (конкретния, единичен друг, който е котката), субекта, голотата, погледа, срама; но и крайността и смъртта (въпроса за страданието и възможността), жестокостта, отношението между половете, първичния грях от Библията.

Ако бъдат изведени основните фигури в конфигурацията по този начин (субектът, другият, погледът, срамът, голотата), се набива на очи колко тя е сходна с конфигурацията, въведена от Жан-Пол Сартр в третата част на *Битие и нищо*, посветена на битието за другите. А особено забележимо е сходството в главата за погледа. Такава близост е толкова по-впечатляваща, ако се вземе предвид, че името на Сартр не се появява нито веднъж на страниците на *Животното, което следователно съм*, а какво остава за конкретна препратка към *Битие и нищо*. Както е известно, основните мислители (или „теоретици“, по предложението на Укаи Сатоши, японския преводач на книгата), обсъдени в посмъртно издадената книга на Деридга, са Декарт, Кант, Хайдегер, Левинас и Лакан, но редица други писатели и философи също са споменати и коментирани. Не и Сартр. Преди да премина към основния си аргумент, бих искал да отбележа, че до ден днешен има относително малко на брой изследвания върху Деридга и Сартр, особено ако се вземе предвид броят на статиите и студиите върху Деридга и феноменологията, Деридга и Хайдегер и дори върху Деридга и Мерло-Понти. Настрани от връзката с феноменологията при Сартр и Деридга (проучена от Даниел Джовананжели, Кристина Хауелс и др.), повечето от изследванията се фокусират обикновено върху критиката, която Деридга отправя към Сартр в „Крайщата на човека“ и върху късните коментари върху Сартр в една статия в *Le Tan Moderne* (“Il sougait mort, salut, salut”) и в „Авраам, другият“.

Що се отнася до проблема, който ме интересува, доколкото ми е известно, има само един текст, който се обръща към него, студия от Франсоа Нуделман, публикувана за пръв път на японски през 2014 г.⁵ Нуделман показва някои близости в начина, по който двамата френски мислители поставят въпроса за животното и анализира една препратка към куче в първия том на *Идиотът на семейството*, като я сравнява със сцената с котката при Деридга. Той твърди, че докато Сартр е настоявал на запазване на дистанцията спрямо животните изобщо, независимо колко fasciniран е бил от тяхното многообразие (т.е. докато Сартр е бил дистанциран спрямо животните, когото е усещал близки), то при Деридга се вижда как в самата близост на животното има нещо несводимо дистанцирано. Това хиазматично отношение с животното е много привлекателно и буди към размисъл. Преди да се говори за такъв хиазъм обаче, мисля, че е нужно да се анализира сходството, за което споменах.

Сартр започва третата част на *Битие и нищо* тъкмо с обсъждане на феномена на срама. Според него срамът



Деридга и Жан-Люк Нанси. Лична колекция „Деридга“

„осъществява интимно отношение на мен с мен“⁶, но това отношение не бива да се бърка с човешкото битие за себе си. Срамът е винаги „срам пред някого“ (EN, p. 265), тъй като „другият е задължителният посредник между мен и самия мен: аз се срамувам от себе си *такъв какъвто се явявам на другия*“ (EN, p. 266). Срамът показва, че има „първична връзка“, „основополагаща връзка“ (EN, p. 299) между мен и другия. А това се забелязва най-ясно в случая с погледа, когато съм гледан от другия: „другият е принципно *онзи, който ме гледа*“ (EN, p. 303).

Сартр дава поразяващ, fasciniращ пример за връзката между погледа на другия и чувството на срам. „Да си представим, че от ревност, интерес, порок, съм залепил ухото си за една врата, за да гледам през дупката на ключалката. Сам съм и съм на плана на нететичното аз-съзнание“ (EN, p. 305). „Но ето че чувам стъпки в коридора: гледат ме. Какво означава това? Означава, че в битието си неочаквано съм засегнат и че съществени изменения се появяват в структурите ми [...] *виждам се, защото ме виждат*“ (EN, p. 306). „Първичният ми грях е съществуването на другия“ (EN, p. 309). Срамът е чувството за първичния грях и е свързано със страха да те хванат гол (EN, p. 336).

Две взаимосвързани неща следват от този анализ на битието за другите. Първото е, че аз вече не съм господар на ситуацията; срамът пред погледа на другия е знак за липса на контрол. Второто е, че в тази ситуация аз съм незащитен.

Всички тези моменти от *Битие и нищо* имат точно си съответствие в *Животното, което следователно съм*. В този смисъл, въпреки че Деридга не споменава Сартр, сцената с котката и целият текст могат да се четат като отговор, непряк, но все пак отговор към Сартровия анализ на погледа.

Като казвам „отговор“, не искам да внуша, че Деридга е изцяло критичен. Има много общи пунктове в това, което твърдят Сартр и Деридга. На първо място, и двамата виждат аза като конституиран единствено по саморефлексивен (или авто-афективен) начин, при това така, че тази саморефлексивност включва другия по такъв начин, че другият става „задължителният посредник между мен и самия мен“ (EN, p. 266). Другият е конститутивен за аза. На второ място, срещата с другия в двата случая започва с погледа, с феномена да бъдеш видян, да бъдеш гледан.⁷ На трето място, в двата

⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris: Gallimard, Coll. “Tel”, 1977 (1943), p. 265. При позовавания по-нататък страниците ще бъдат посочвани направо в текста след инициалите EN.

⁷ Този момент не е характерен за Деридга в другите му текстове, което първи сцената с котката в *Животното, което следователно съм* още по-интересна. Върху ролята на погледа у Сартр и Деридга, виж Fujimoto Kazuisa, “Sartre to Derrida no “Shikaku””, In: Saito Motoki, Sawada Nao, Nishiyama Yuji (Eds), *Owarinaki Derrida. Heidegger, Sartre, Levinas to no taiwa*, Tokyo: Houseidaiyaku Shuppankyoku, 2014, pp. 243-259.

Деридга анализира ролята на погледа във връзка с другия тематично в: Jacques Derrida, “À force de deuil”, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris: Galilée, 2003; и Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and other Ruins*, trans. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Chicago: Chicago University Press, 1993, както и в текстовете, събрани в *Penser à ne pas voir*, Paris: Éditions de la différence, 2013. По-ранна версия на насоките развити в посмъртно издадената книга, включително това, което засяга „да видиш просто за да видиш“ (“voir pour voir”), има в Jacques Derrida, *Répondre – du secret. Séminaire (1991-1992). Secret et témoignage. Volume 1*, Paris: Seuil, 2024, pp. 99-100, p. 415, p. 418.

случая това задействие чувство на срам. Четвърто, аз съм гол, когато другият ме гледа. Пето, аз не съм господар на ситуацията и се чувствам незащитен. И Сартр, и Деридга отнасят този опит за срама пред другия, пред погледа на другия, към Библията и историята за изначалното падение или първичния грях. В същото време има много точки на разминаване, много точки, в които Деридга не би следвал Сартр. И те засягат самата основа на аргумента на Сартр. Първият аспект, който трябва да се посочи, е може би разграничението между битие за себе си и битие за другите като опозиция, която подсказва, че в собствената си структура битието за себе си не е засегнато – винаги вече – от другия. По отношение на главата за погледа поне три други аспекта трябва да бъдат споменати, доколкото те правят по-ясна разликата между двамата мислители. Първо, при Сартр и присъствието, и отсъствието (на другите, на мен) са основани на изначално присъствие (EN, p. 326), а такова изначално присъствие трудно може да е приемливо от перспективата на Деридга. Второ, в *Битие и нищо* за другия се казва, че е конкретен, но фактически този предполагаемо конкретен друг в крайна сметка изглежда доста недиференциран (виж EN, pp. 328-329). Сартр говори за другия изобщо (EN, p. 330) и твърди, че фактичността на другия е случайна: „така това, което е съмнително, не е самият друг, а *битието-тук* на другия: т.е. това конкретно историческо събитие“ (EN, p. 324). Така се оказва, че конкретният друг не е релевантен за общата структура на битието за другите. Другият в *Битие и нищо* е схванат като квазитоталността на субектите в битието ми за другия (EN, p. 343). Деридга, от своя страна, постоянно подчертава сингуларността на другия, а такава сингуларност трудно може да се съчетае със Сартровата структура на битието за другите. Най-сетне, при Сартр другият е човек. А в *Животното, което следователно съм* другият не е. Интересен ефект на схващането на другия като друг човек е, че към края на анализа си върху погледа Сартр ще твърди, че има един вид симетрия и реципрочност на отношението ми с другия и отношението на другия с мен. „Реципрочно отношение“ впрочем е негов израз (EN, p. 331), употребен на същата страница, където заявява “L’Autre est un soi-même” (EN, p. 331). Това се дължи на факта, че за Сартр другият е схванан като самосъзнание и това самосъзнание е построено по модела на собственото ми самосъзнание (срв. EN, p. 332, където се казва, че другият е „спонтанност, твърдествена на моята“). Така сингуларността на другата, сингуларна котка, за която говори Деридга, няма съответствие в *Битие и нищо*.

Следващият важен елемент, който няма аналог, е срамът от срама (и също срамът от срама, че се срамуваш). Казвам „важен“, защото всичките други фигури в тази конфигурация – при предложеното тук фантазно *Auseinandersetzung* на Сартр и Деридга – се въртят около

на стр. 13

11

¹ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris: Galilée, 2006.

² Jacques Derrida, *Répondre – du secret. Séminaire (1991-1992)*. Secret et témoignage. Volume 1, Paris: Seuil, 2024, p. 187.

³ Derrida, *L'animal que donc je suis*, p. 26. По-нататък страниците са посочвани директно в текста след инициала А.

⁴ Самата дума „конфигурация“ се появява повече от веднъж в текста (срв. А, p. 32, p. 48 и др.).

⁵ François Noudelmann, “Sartre to derrida, inu to neko– doubutsu no shikou”, прев. на японски от Мидорикава Хироюки, В: Saito Motoki, Sawada Nao, Nishiyama Yuji (Eds), *Owarinaki Derrida. Heidegger, Sartre, Levinas to no taiwa*, Tokyo: Houseidaiyaku Shuppankyoku, 2014, pp. 183-200. Трябва да спомена, че това е един от най-важните сборници с текстове върху Сартр и Деридга, като освен включените изследвания в приложенията има относително пълен – и при това аотиран – списък на литературата.

Автобиографичното животно*



Снимка на Дерига и Паскал Ожие от филма на Ожие "Ghost Dance". 1983 г.

от стр. 9

голотата между онова, което назовават човек, и това, което назовах животнослово: животнословото е по-голо от човека, който е по-гол от животното. Аз съм още в същата стая. Животното ме гледа. Трябва ли следователно още веднъж да призная риска да се повтаря, компулсивно, прибавяйки така друг срам към двойния срам, за който преди малко стана дума, определена сдържаност, която може винаги да интерпретираме като фантазъм? Няма да призная прегрешение, ще призная срам привидно без прегрешение, срам да ме е срам от срама, го безкрайност, възможното прегрешение, което се състои в това да ме е срам от прегрешение, за което никога няма да знам дали е такова. Срамувам се почти винаги да съм обземам от движение на срам от това, че се явявам гол пред онова, което назовават животни, например котка, животното голо, по козина [*à poil*], и виждащо, бозайник с пол (защото не всички са такива, бозайници с пол, а това е едно разграничение, което малко философи са отчитали, особено в картезианската линия на дискурса върху животното изобици; и не всички имат лице, с което да се изправят лице в лице с мен). Тогава се вцепенявам от движение на срам, от притеснение и свян: желание да отида най-бързо да се облека, дори да обрна гръб, така че една такава котка да не ме вижда гол, по-точно, следователно, лице в лице и с така изложен полов орган. Към това, което вече ви доверих в автобиографичното упражнение, на което се оставам без притеснение, бих добавил, че нещата са още по-напрежнати, а безпокойството – по-смуцаващо, страхът, както и желанието, изплашеното желание (но какъв е този страх? И страх от какво? От кого?), притеснението е дори непоносимо, ако фаталността – казвам тъкмо фаталността – на две случайности усложни сцената или, ако предпочитате, средата на пиесата, средата на стаята. Най-напред, когато друг се окаже в помещението, когато някой трети се окаже в стаята или банята, освен ако самата котка, каквото и да е впрочем нейният пол, не е тъкмо първият трети. Позволете ми да уточня още: всичко това става още по-обострено, ако третият е жена. А „аз“ –ът, който ви говори тук, се осмелява следователно да се положи, той подписва самопредставянето си като се представя като мъж, живо същество от мъжки пол дори и да го прави с всички предпазни мерки, които се налагат, запазвайки изострен усет за нестабилната сложност, която вярва, че трябва да припомни и на която настоява при всеки случай, подозирайки дори, че една последователна автобиография не може да не се докосне до тази увереност на „аз съм мъж“, „аз съм жена“, аз съм жена, която е също мъж. И тъй, това аз, това мъжко аз вярва, че е забелязало, че присъствието на жена в стаята запалва в отношението с котката, с погледа на голата котка, която ме вижда гол, и ме вижда, че я виждам да ме вижда гол, един вид ярък огън с облак от ревност, който започва да се носи като тамян в стаята. Другата фаталност на една случайност (но случайност ли е?) е когато, настрана от присъствието на жена, в стаята присъства голямо огледало [*psyche*]. Не знаем повече колко сме тогава, всички мъже и жени. И за мен автобиографията започва там. Какво ми се случва всеки път, когато видя животното в стая, където се намира огледало (без дори да говоря за животното, което се намира лице в лице с телевизор, показващ му животни, дори животни от същия вид, например котка виждаща и слушаща котки по телевизията; ще се обърнем много по-късно, като проследяваме следите на

Лакан, към големия въпрос за стадия на огледалото при животното)? Не се питам, тогава, единствено за това, което се случва в главата на котката; не се разпитвам единствено за статута на дискурса, който би призовавал за доказателство или за свидетелство по темата за животното пред огледало. Най-напред осъзнавам следния масивен факт: в историята на големите канонични дискурси върху животното, дискурсите от философски тип (от Аристотел до Декарт, от Кант до Хегел, до Хайдегер или до Левинас, или до Лакан), както и дискурсите на здравия разум, които в основата си са същите, и така, не само се опитват да смесят всички животински видове в голямата категория на „животното“ срещу „човека“ (без да държат сметка за различията между животните, които имат пол, и тези, които нямат, между не-бозайниците и бозайниците, без да държат сметка за безкрайното разнообразие от животни, особено на приматите или на онези, които наричат човекоподобни, с изключителния прогрес, който е осъществен в приматологичното и изобици в етнологичното знание), а, настрана от това огромно смесване, никога не се питат дали едно животно може да ме види гол, нито пък, преди всичко, да се види голо. Тъй като е сигурно, че тук има огромно проблематично поле, както за така наречените позитивни науки за животинското поведение (които може би тук и там по свой начин са започнали да го дешифрират), така и за една философска мисъл, която вярвам, че никога не се е докосвала до него. Самият аз никога не съм откривал и най-малката алузия към опита на голотата и въпроса за огледалото или за най-елементарната форма на животинска „рефлексия“ при никой от авторите, които споменах (с изключение на Лакан, когото ще четем отблизо относно този пункт и който все пак полага интерпретацията си на животинското въображаемо и огледално в служба на една зоо-логия, която, според мен, остава все още фундаментално картезианска). Тъй като една от структурните разлики между животните минава отпък – между онези, които няма как да имат каквото и да е опит за огледалото, и онези, които биха могли да имат такъв опит. Нещата са още по-сложни поради това, че не могат да се съведат до поставянето на въпроса, вече важен и труден сам по себе си, за някакъв „стадий на огледалото“ и за само-идентификацията в развитието на животните като цяло, и на един или друг вид или индивид в частност. Би трябвало също да си осигурим едно още по-проблематично знание: къде започва огледалото и отразяващият образ, тоест, също идентификацията на своя собствен себеподобен? Не може ли да се говори за вече огледален опит от момента, в който котка разпознава котка и започва да знае, ако не да казва, че „котката е котка“? Огледалният ефект не започва ли също там, където едно живо същество, каквото и да е то, идентифицира като свой близък и свой подобен друго живо същество от своя вид? А следователно поне там, където има собствено казано сексуалност, навсякъде, където възпроизводството минава през половото съвкупление. Би трябвало още – допълнително, но същностно усложнение – да разпрострем този ефект на огледално разпознаване отбъд полето на собствено визуалния образ. Някои животни идентифицират партньора си или себеподобните си, идентифицират се сами себе си и се идентифицират едни други при звука на гласа си или на песента си. Те разпознават не само гласа на господаря си или на други животни, приятели или врагове, но най-напред гласа на своите сродници и себеподобни в случаите на това, което може, без да насищаме нещата, да наречем обяснения в любов и омраза, обявяване на мир или на война, на съблазняване или прогонване, следователно модалности на следването, на „аз съм“ или на „аз те следвам“. Нарцистичната идентификация на ближния от същия вид минава също през играта на зова и отговора между гласове, песни и звукови проявления едновременно кодирани и изобретателни. Навсякъде, където възпроизводството минава през половото съвкупление (а това бележи вече една от големите граници, под-граници, между толкова и толкова животни и различни видове), ами, там се регистрира някакъв огледален ефект, зрителен или слухов, дори обонятелен, някаква хетеро-нарцистично „себе си като някой друг“. Преди всичко – и ето къде се свързват нишките, чието преплитане изглеждаше дотук без рег и без закон – този хетеро-нарцистичен и еротичен: от момента, в който огледалността на ближния започва с половото различие, в навечерието на – но вече въввлечено в – техническия стадий на огледалото, на нарцистичното или ехографско огледало, трябва веднага да се вземе предвид лобуващото съблазняване, без което няма сексуален опит, няма никакво желание или избор на партньор като цяло. Само че, ако вземем предвид лобуващото или хищно съблазняване, нежно или насилствено апроприращото съблазняване, вече няма да може да разделим момента на сексуалното парадирание от една екхибиция, нито екхибицията от симулация, нито симулацията от скриване [*dissimulation*], нито скриващата хитрост от някакъв опит за голотата, нито голотата от някакъв свян. Тогава един вид свян, а именно някаква чувствителност към голотата, не би бил повече запазен за човека и чужд на животнословото. Някои животни с пол биха имали достъп до него, някои нечовешки живи същества биха имали право на него, и, още по-добре, биха влезли така в реда на правото,

неотделим от реда на истината, доколкото тя се свързва с булото на свяна. Един от необятните и трудни въпроси, веднъж след като сме задействали това отместване, би засягал тогава един вид реторика на свяна. Какво право да припишем на една двойна метонимия? От една страна, тази, която би позволила да се говори за свян навсякъде, където има игра на показване/симулация/скриване, хитрост във феномените на *следването*, което назоваваме лов или съблазняване, животинско хищничество или еротизъм (феномени, които не изискват по необходимост – за да бъдат засвидетелствани, атестирани и демонстрирани, – поведенчески изследвания, впрочем така необходими и чието необичайно, внимателно и нарастващо обогатяване малко философи вземат предвид). От друга страна, тъй като всеки свян се свързва с резерв от срам, с виртуално виновна сдържаност, имаме ли право да използваме като основа тази друга метонимия, за да заключим за съществуването на животински свян, а следователно за животинско чувство за голота? Имаме ли право, щом животнословото (животинският характер на някои животни) се покаже способно на неопровержимо някои начини на поведенение, като се крие или подвива опашка след прегрешение, дори в момента на болест или агония, усетени като погрешни и не за показване (толкова животни се крият, когато са болни или когато усещат, че умират), имаме ли право да изведем отпък дълга, спомена за прегрешението, срама и следователно животинския свян? Иначе казано, дали всяко „крив се“ (в опита на лова, на съблазняването, на виновността) се свързва с възможността на свяна, дори там (и това е въпросната метонимия), където този свян не се отнася пряко до гениталните органи? Ако ограничим временно полето на този въпрос до животните с пол, до опита за живота и смъртта в половото различие, как да подходим към това метонимично различие, това различие на метонимията, което прави така, че едно живо същество, способно на свян, на вина, на това да се скрива и да се криптира, не концентрира винаги и по необходимост този свян върху показването на гениталните органи? Хипотезата ми е, че критерият тук, отличителната черта, е неотделим от опита на това да се държиш прав с правотата на ерекцията като цяло в процеса на очовечаване. Във вътрешността на един общ феномен на ерекция като преминаване към правата вертикалност на изправеното състояние, което отличава човека от другите бозайници трябва още да разграничим сексуалната ерекция от бъденето-изправен и преди всичко в нея едно ритмично регулиране на ерекцията и детумесценцията, което мъжкит индивид не може да скрие в контакта лице в лице по време на копулацията (друга значима отличителна черта на човешкото съвкупление). Там, където това различие на желанието не може повече да бъде спонтанно престорено или естествено скрито, свянът се фокусира собствено, тоест като спира или като концентрира метонимията си, върху фалическата зона. Накратко, именно на това място на лице в лице животното ме гледа, тук ми е мъчително да понеса, че онова, което назовават животни, ме гледа – ако ме гледа, – гол. Това, че мъчнотията не минава без обявяването на някакво наслаждение, е друг въпрос, но разбирате, че става дума за едно и също нещо, нещото, което обеднява в себе си желание, наслаждение и тревожност. Ала като начало бих предпочел да не – както казва Бартабаби – се явявам гол пред една котка и тогава да пресека погледа ѝ. Какво се случва, когато някой пресече, гол, погледа на онова, което назовават животни? Дори преди да започна да пресичам леговището от думи и образи, откъм което в този замък бих се осмелил да се обърна към вас, аз дълго сънувах. Всички видове възможни сцени, възможни и невъзможни светове. Сънувах ги, сънувах за тях, питайки се на какво би могъл да прилича съня на животното и най-напред, дали животното сънува. Знае се, че животното, някои животни, сънуват. Не се знае нищо за възможните им представи, но се знае благодарение на експерименти, че спането им е пресечено от процеси от онричен тип. Достатъчно е експериментално да се премахнат някои инхибитори, за да се регистрират моментите на свян. Обичам също да гледам как спи това, което те назовават животни, когато това живо същество диша със затворени очи, тъй като не всяко животно е зрящо. Казвам ви „те“, „това, което те назовават животни“, за да отбележа, че винаги тайно съм се изключвал от тази група и че цялата ми история, цялата генеалогия на въпросите ми, всъщност всичко, което съм, мисля, пиша, проследявам, дори изтривам, ми изглежда родено от това изключване и окуражено от усещането за избраност. Като че ли съм тайния избраник на онова, което те назовават животните. От този остров на изключване, от това безкрайно крайбрежие, откъм него и за него ще говоря. Обичам да ги гледам как спят, като че ли ще се натъкна в тези моменти на нещо същностно. Тъй като изглежда, ако слушаме общия си опит, най-всекидневното и най-домашното наблюдение на кучетата и котките ни, а също и заключенията на патентовани зоолози, че някои животни сънуват (тъкмо припомних, че имаме критерии и знаци, които наричат обективни, дори енцефалографски

измерими), общата форма на определени въпроси не закъснява да се появи. От една страна, ако някои животни сънуват, но не всички и не всички по еднакъв начин, какъв смисъл има, и какво право, да употребяваме това име в единствено число, животното, там, където един опит така същностен като съня – а значи и връзката между съзнанието, подсъзнанието, несъзнанието и дори репрезентацията и желанието – разделя толкова животни едни от други, докато същият опит може да събере онова, което назовават човек и определени животни? Не трябва ли да казваме „животните“, като отхвърляме предварително всеки унифициращ хоризонт за едно понятие за животното, на което на свой ред би могло да се противопостави каквото и да е идентифицируемо: човекът, например, или дори, което е по-сериозно, не-животното като не-живо, дори като мъртво? Животномъртвота? От друга страна, не може ли да транспонираме онова, което ще назова изпитание на съня, в една не-крайна серия от категории, към които ще трябва да се върнем (и не единствено в рамките на тази серия), ала чийто сериен закон указвам, без да чакам. Въпросът „сънува ли животното?“ е най-малкото аналогичен по формата си, предпоставките си, залозите си, на въпросите „мисли ли животното?“, „има ли животното представи?“, „Аз“, въображение, връзка с бъдещето като такова? Има ли животното не само знаци, а език и какъв език? Умира ли животното? Смее ли се? Плаче ли? Скърби ли? Скучае ли? Лъже ли? Прощава ли? Пее ли? Изобретява ли? Изобретява ли музика? Свири ли музика? Играе ли? Предлага ли гостоприемство? Предлага ли? Дава ли? Има ли ръце? Очи и т.н.? Свят? Дрехи? А огледало?... Всички тези въпроси и голям брой други, които зависят от тях, са въпроси за свойственото на животното. Те са необходими, по историята си, предпоставките си, сложността на залозите си. По-късно ще рискувам спрямо тях един вид ключ, ще го накарам да се завърти не като отваряч или шперц в ключалка преди да отвори клетка или зоопарк, нито с оглед на това да освободя някое животинско племе, жертва на затваряне, на заграждане толкова старо, колкото е човешкият род на път към очовечаване, не с оглед на това да подготвя една нова декларация за правата на животните (ще кажа защо след съвсем малко), а в един по-музикален смисъл, като ключ или арматура, предназначени да отбележат ансамбъл от регулирани алтерации, дъззи и бемоли. Бих искал единствено да укажа една тоналност, една височина на нотите, които променят цяло едно петолучие. Как да променим петолучието или обхвата на такива въпроси за битието на онова, което би било собствено животно? Как, в някакъв смисъл, да сложим бемол в ключа на тези разпити и да променим музиката? Сънувам, следователно, в дълбините на едно неоткриваемо и идно леговище. Сънувам за съня на животното и сънувам сцената, която мога да направя тук. От месеци. Всичките ми сънища се връщат към един вид безизходност; и по-точно към един вид разцепление, породено от противоречиво нареждане. Сънувах, че си давам несъвместими заповеди, а следователно невъзможни задачи. Как да дам да се чуе тук един език или една музика все още нечувани, достатъчно нечовешки по някакъв начин, и не за да направя себе си предстател или еманципатор на животните, забравени, непознати, непризнати, преследвани, ловувани, улавяни, принасяни в жертва, подчинявани, възпитавани, вкарвани в обори, хормонизирани, трансгенетизирани, експлоатирани, консумирани, изяджани, опитомявани, а за да дам да ме чуят в един език, който е език, разбира се, а не нечленоразделни викове, нищо неозначаващи шумове, ревове, лай, мяукания, цвъртения, които толкова хора приписват на животното, език най-сетне, чиито думи, понятия, песен, акцент са достатъчно чужди на всичко онова, което във всички човешки езици ще е подслонявало толкова зверски глупости [bêtise] за споменатото животно? Казвам зверски глупости [bêtise], за да именувам единственото свойство на човека, чието изразяване е гарантирано от семантиката на френския език. Винаги може да говорим за зверската глупост [bêtise] на хората, понякога за зверството им [bestialité]: няма никакъв смисъл, никакво право да се говори за зверската глупост или за зверството на един звяр. Това би било антропоморфизъм, при това най-характерен. Накратко, сънувах да изобретя нечувани граматика и музика, за да създам сцена, която не е нищо човешка, нито божествена, нито животинска, с оглед на това да разоблича всички дискурси на така нареченото животно, всички антропо-теоморфични или антропо-теоцентрични логички или аксиоматички, философията, религията, политиката, правото, етиката, с оглед на това да разпозна в тях тъкмо животински стратегии в човешкия смисъл на думата, стратегеме, хитрости и военни машини, маневри за защита и атака, операции за гонене, лов или съблазняване, дори екстерминиране в една безмилостна битка между предполагаемите видове. Като че ли сънувах, сам, с цялата си невинност, за едно животно, което не желае злото на животното. Но е истина, и около тази истина се въртим тук, че доминиращият дискурс на човека на път към очовечаване си представя фигурата на животното във вида на най-странни и несъвместими понятия: абсолютна доброта, тъй като е естествена, абсолютна невинност, преди доброто и злото, животното без прегрешение и без недостатъци (това би било както неговото превъзходство, така и малоценността му), но също абсолютното животинско зло, жестокост, убийствена дивота.

Превод от френски: ДАРИН ТЕНЕВ

Срамът пред гругия: Сартр и...

от стр. 11

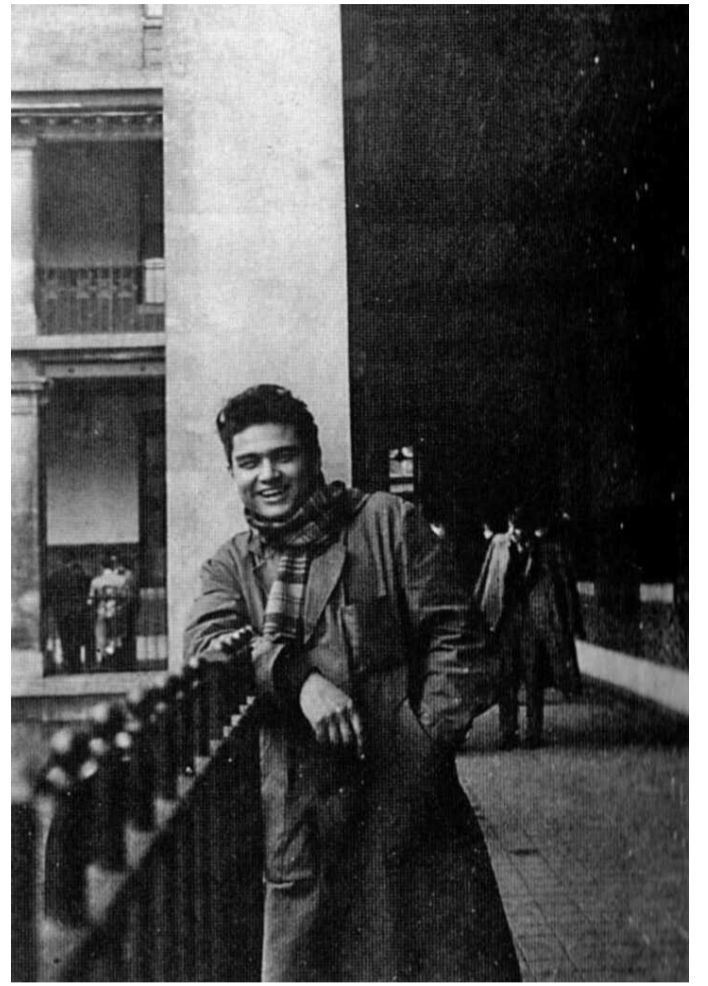
срама пред гругия и особено в отношението на този срам към първичния грях.

Когато препраща към библейската история, Сартр го прави сякаш мимоходом и не навлиза в никакви детайли. Той пише: „Срамът е чувството за първичен грях не поради факта, че ще съм извършил едно или груго прегрешение, а просто поради това, че съм „пропаднал“ в света, сред вещите, и че имам нужда от опосредяването на другия, за да бъде това, което съм“ (EN, p. 336). Тук падението и първичният грях следва да се четат като претълкуване на Хайдегеровите понятия за *Verfallen* (пропадане) и *Schuld* (вина). С други думи, то няма нищо общо с религията. Ако библейската история е все пак засегната, то е единствено доколкото тя е „символ“ на това как субектът е превърнат в обект от погледа на другия. „Свяният и особено страхът да бъдеш изненадан в състояние на голота са само символна разновидност на изначалния срам: тялото символизира тук нашата обектност без защита. Да се облечеш, е да скриеш своята обектност, да си присвоиш правото да виждаш, без да бъдеш видян, тоест са бъдеш чист субект. Затова библейският символ на падението след първичния грях е фактът, че Адам и Ева „разбраха, че са голи“. Реакцията спрямо срама ще се състои тъкмо да схвана като обект онзи, който схващал собствената ми обектност“ (EN, p. 336).

Деруда, от друга страна, експлицитно се обръща към Библията и първичния грях („след падението и след първичния грях (nach dem Sündenfall)“, А, р. 39). Но интересното в неговото препращане е, че той въвежда първичния грях не във връзка със срама, а при коментара си върху Бенямин и идеята, че животните са тъжни, че в своята афазия животните скърбят за загубата на езика (идея, която самият Деруда не приема). Докато срамът, за който говори, е отнесен към времето преди падението, времето, когато Адам, мъжът, Иш, дава на животните техните имена гол, но без срам от голотата си (А, р. 40). Срамът от това, че човек е гол, е онова, което показва, че той е господар над животните. Ако опитам да реконструирам накратко аргумента и стратегията на Деруда, бих казал, че в *Животното, което следователно съм срамът* от това да бъдеш гол пред една котка повлича срама от това, че се срамуваш – един вид мета-срам – като срам от господството над животното, което господство ме прави гол, безсрамно гол, гол тъкмо пред котката, която не може да бъде гола. Деруда пише: „Можех следователно да се изненадам от затруднението си, този срам да те е срам, гол пред животното или животните, само като се отнася към едно време преди падението, преди срама и срама от срама. Преди злото и преди бедите. Може ли да говорим за животното? Може ли да се доближим до животното и откъм животното да се видим гледани голи? Откъм животното преди злото и преди злините?“ (А, р. 40) Мета-срамът на Деруда, срам от срама, срам от това да те е срам, трябва следователно да се отнесе към времето преди първичния грях, библейското падение на човека, към времето, когато Иш/Адам, следвайки повелята на Бог, именува животните, като ги подчинява на човека. Срамът при Сартр е насочен навътре. Аз чувствам притеснение и срам *заради* другия. Стоя, приведен над ключалката, чувам приближаващи стъпки и чувствам срам в едно движение, което ме връща обратно към мен самия. Срамът при Деруда е по-скоро ориентиран навън. Чувствам притеснение и срам от това, че се срамувам, *за* другия. Срамът ми ме връща към времето преди времето, когато човекът не е бил господар и ако изпитвам срам, то е защото непристойният срам от голотата пред котката демонстрира изначалното безсилие, безсилието, в което човекът е държал животните подчинени. Но тъкмо това безсилие, тази точка на неможене е точката, в която можем да мислим и състрадаваме на животните, трудната за признаване точка, която споделяме с всички други животни. Това е причината, когато Деруда подема въпроса на Джереми Бентам „Могат ли да страдат?“ и се пита дали да страдаш е нещо, което можеш, способност, подчинена на моя контрол, той не само твърди, че тази неспособност е в сърцето на всяка способност, това неможене е в



Деруда в Дъблин със статуя на Джеймс Джойс. Лична колекция „Деруда“



Жак Деруда. Лична колекция „Деруда“

сърцевината на моженето (А, р. 49), а експлицитно свързва неможенето (*impossible*) с автобиографичното и така по непряк начин към автобиографичната сцена с котката и чувството за срам. Там, където не мога, аз съм заедно с другите животни, аз съм автобиографично животно. Човекът е поставил животните в позиция на безсилие. Тази позиция обаче е единствената, която позволява на човека да се свърже с животните отвъд въпроса за всичко, което ще им е липсвало, всички способности и умения, от които ще са били лишени: език, смърт в собствен смисъл, въображение, смях и т.н.⁸ Изправен пред погледа на котката, срамът от това, че съм гол, е срам от рязката разделителна линия на господство и заедно с това нейното същевременно подбиване от безсилието на човека. Сартр, приведен над ключалката (какво ли гледа? Дали не гледа котката, която голяма Деруда?), чувства срам *заради* другите хора и в крайна сметка, в симетричната ситуация на субекта и другия, Сартровият субект ще си възвърне принципната свобода и – в особено изместващо тълкуване на Хайдегер – това да бъде собствената си възможност. Анализът на Сартр е развит в посоката да се преодолее липсата на контрол, липсата на господство. Срамът при Деруда не е пред човека. Този срам е афективен индекс за самата позиция на човека пред не-човешкия друг, но индекс също за позицията на този сингуларен друг. Другият, не-човешкият друг, е тук, пред мен, превръщайки ме в това, което съм, на основата на безсилие и невъзможност. В този смисъл залозите на срещането на Сартр и Деруда, които използват една и съща конфигурация от мошви или фигури, са въпросът за свободата и природата на човешката крайност. Ако, както внушава Деруда, не възможността, а невъзможността е онова, което определя какво съм аз (безсилие в сърцето на всички сили и способности) и което определя също отношението ми към другия („Отношението към другия и отношението към смъртта са едно и също отваряне“), тогава отношението ми към другия няма да ме пробуди от недоробствеността ми, от моята *mauvaise foi*, и да ме върне към свободата ми, а по-скоро ще отвори пътя към освобождаване – винаги частично и недостатъчно – на другия.

⁸ Същата мисловна нишка е подета и развита в деветата лекция от последния семинар на Деруда (виж Jacques Derrida, *La bête et le souverain*, vol. II (2002-2003), Paris: Galilée, 2010, pp. 331-340). Там във връзка със страданието той казва: „И в случая с уязвимото страдание, с *paskhein*, с търпението, страстта и пасивността, с афективността на страданието, моженето е не-можене; да можеш да страдаш е тогава първата способност като неспособност, първата възможност като не-можене, което споделяме с животното, откъдето състрадаването. Именно от това състрадание в безсилието, а не от моженето, трябва да се тръгне, когато искаме да мислим животното и отношението му с човека.“ (ibid., p. 339)

⁹ Жак Деруда, *За граматологията*, прев. Жана Дамянова, София: ЛИК, 2001, с. 280.

Мъртвата точка на зрението: ролята на мига в „Мемоари на слепеца“

Северина Станкева

Книгата „Мемоари на слепеца: Автопортретът и други руини“¹ е публикувана за пръв път през 1990 г. Повод за написването ѝ е участието на Дериди в поредицата „Предразсъдъци“ („Parti Pris“), организирана от Лувъра, която дава възможност на значими мислители и културни дейци да влязат в ролята на куратори и да направят собствена изложба по избрана от тях тема, разполагайки свободно с колекцията на музея. Темата на Дериди е слепотата². Включени са два типа картини: такива, на които са изобразени слепци, и автопортрети. Връзката между тях е видима през осмислянето на тази между изходните хипотези на книгата.

Първата, наречена от Дериди трансцендентална³ или абукуларна⁴ (на френски *aboculaire*, от латинското *ab oculus* – не „от“ или „чрез“, а „без очите“), гласи – рисуването се основава на слепотата, слепотата е условието за възможност на рисуването⁵. Служейки си с емпиричен пример, тя може да се обясни така (разбира се, с известна доза генерализация, типична за примера въобще), – ако художникът не рисува от натура или не си служи с някакъв образец, той рисува или по памет, или чрез въображение. И в двата случая, рисувайки, именно не вижда онова, което се стреми да изобрази. Но дори и то да е пред очите му, ако, да речем, рисува автопортрет, гледайки се в огледало, то той, строго погледнато, или се гледа, или рисува – не вижда образа си, докато рисува, а докато вижда образа си, не рисува или рисува „на сляпо“, без да вижда онова, което рисува. Слепотата не е просто отсъствие или лишаване от зрение, а структурна невъзможност, която прави възможна възможността за виждане⁶, а отпък и тази за изобразителност. Така рисуването на сляпо има визионерски, дори провиденчески потенциал – характеристики, с които традиционно се свързва образът на слепеца като някой, който вижда другояче или повече от зрящия.

Втората хипотеза, жертвената⁷, гласи – рисунката на слепец е рисунка на слепец⁸. Всяко изображение на слепец е рисувано от художник на сляпо, следователно е самореференциално спрямо акта на рисуване, сочи към своя невъзможен произход, автопортрет е.

Забележителното е, че траекториите на изходните тези се разминават точно там, където би трябвало да се намират допирателната им точка, парадоксално формирайки една хипотеза за или на зрението. Ако следваме плътното първата, то би трябвало условието за възможност на зрението да не може да бъде тематизирано, да е именно невъзможно за изобразяване, бидейки това, което прави изобразяването възможно. Но втората, позовавайки се на изображения на слепци или самите художници, пък и на която и да е рисунка, показва именно обратното – че е възможно да се изобрази невъзможното за изобразяване. Събитието на рисуването се ситуира в гънките на тези хипотези, в междината, която несъвпадението им отваря.

Самата книга е построена по аналогично двойствен начин. Дериди влиза в особен моно-диалог, като интервюира самия себе си. По протежение на текста биографията се озлежда в теорията също толкова двусмислено. Докато подготвя изложбата, Дериди заболява от вирус, вследствие на който едната страна на лицето му остава парализирана за две (!) седмици и той всъщност не може да мига с едното си око, поради което и спира да може да вижда с него. То буквално изсъхва и трябва да се поддържа влажно чрез редичка ужасяващи процедури, описани в книгата. Малко след като се възстановява от парализата, сънува особен сън, от който не може да се отърве. В него става свидетел на това как двама слепи старци се бият, хванали се за гушите, а когато преминава покрай тях, единият се обръща, сграбчва

самия Дериди и започва да гуши него. И то го сграбчва с такава сигурност, че Дериди го подозира, че вижда с едното си око. Накрая на съня старецът го заплашва, че ще навреди на сина му⁹. Съответно книгата тръгва по следите на нишките (френската дума *fils* е двусмислена, може да означава „нишки“ или „син“) на този сън.

Дериди като един добър ученик на Фройд, винаги търси пътя на съня, мястото, където той трансгресира законите, когото сам си е поставил и по този начин се отваря за интерпретация. Мисленето за рисуването се превръща в тълкуване на сънищата, в особен вид четене. Последният биографичен аспект е провалът на Дериди като художник и забвистта, презривката от успеха на по-големия му брат, чиито картини се радват на семейно почитание. Писането за рисуването, обхващането му в мрежата на езика, става стратегия в братоубийствения дуел на очи (*yeux*) и старци (*vieux*)¹⁰ в тази книга автопортрет. Писането е компенсаторно, в някакъв смисъл грубо рисуване, тъй като и двете разчитат на промези – като патерниците или ръцете, които заместват очите у слепия. Раздвояването се локализира в първоначален срез, с който започва и неслучайно завършва текстът – въпроса „Vous croyez?“¹¹ – буквално „Вярвате ли?“, но също и „Наистина ли?“; „Наистина ли вярвате на това?“; „Наистина ли така мислите?“ Към рисуването трябва да се подходи със скептицизъм, който проблематизира вярата в зрението, но който същевременно позволява друг поглед, даващ достъп до проблясъка на сляпото петно-център на двете хипотези. За да бъде той постигнат, трябва да се осмисли темпоралният отстъп между действието на рисуването и самата рисунка, между изтеглянето на линията и самата линия. Това минимално и неуловимо отстояние всъщност прави и двете възможни и има парадоксалния характер на необходимото преминаване през невъзможността.

Рисуването, както впрочем и писането, за Дериди са работа на паметта. Подобно на Хайдегер той мисли вектора на времето от бъдеще през минало към настояще. Но за разлика от Хайдегер, чието разбиране разчита на самопричиняването, в което нещо идеално – в случая битието като такова – се произвежда, без да е необходимо да влиза в отношение с някакъв обект, то Дериди мисли времето с известен фрейдистки оттенък, като прекъсването възприятие на психическата машина. У Фройд усещането за непрекъснатостта на времето се разглежда като функция на прекъсването периодичност на перцептивната машина и всъщност е просто възприятие на работата на тази машина. Тя формира съзнанието, но не и конституцията на психичното, която се определя точно от периодите, в които перцептивната машина не е активна¹². Това, което смятаме за акт на настоящо възприятие, е всъщност винаги вече нагнис, възприятие на нещо, което е било. Настоящото винаги се отмества от самото себе си:

В своя първоначален, преломен момент, в *проследяващата* сила на линията, в мига, когато точката в точката на ръката (на собственото тяло като цяло) се движи напред в контакт с повърхността, нагнисът на нагнисваемото не се вижда. Импровирано или не, изобретението на линията не следва, не отговаря на онова, което е видимо в настоящето, на онова, което имам пред себе си като тема. Дори ако рисуването е, както казват, миметично, т.е. репродуктивно, фигуративно, изобразително, дори ако моделът стои пред художника, линията трябва да се изтегля в нощта. Тя убягва от полето на зрението. Не просто защото *все още не е* видима, а защото не принадлежи на царството на спектакъла, на спектакуларната обективност – съответно онова, което тя кара да се случва или да цъфва, също не може да бъде миметично¹³ (курсивът е на Дериди).

⁹ Ibid., 23.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., 9.

¹² Вж. напр. Sigmund Freud, „The ‘Mystic Writing-Pad’” in *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud Vol. 19*, New Ed edition (London: Vintage, 2001), 231.

¹³ Derrida, *Memoires d'aveugle*, 48–50.



Библиотеката на Дериди. Фотография Андрю Буи

В мига, когато върхът на молива докосва листа или платното, художникът не вижда точката, върху която върхът на молива остава следа. Той е сляп за тази точка. Когато я види, тя вече не е там – доколкото вече е била маркирана, тя е станала друга. Началната точка, която е щяла да бъде маркирана, е вече в миналото. Точката-произход, ако можем да я наречем така, е винаги невидима. Мигът на създаването ѝ, активното настояще или настоящето на настоящето, е неуловим. Тя или е вече в миналото, или все още не е, т.е. е в бъдещето. Неуловимостта ѝ не е въпрос на забележимо кратка продължителност, на локализиране на този или онзи миг от серия атомарни частици, от които е съставено времето. За да бъде задвижено то, за да тече и за да може въобще да има рисунък на платното, необходимо се преходжа през тази мъртва точка-произход. Мигът е трансцендентален, доколкото обуславя времето и стои на неговата граница. Самият той не е време, доколкото е парадоксално статичен, но не може да се каже, че е и извън времето, защото в някакъв смисъл се случва именно през цялото време. Рисуването, писането и въобще всички промези, с които се опитваме да компенсираме слепотата си спрямо произхода, съответно са непрекъснатото изплъзване на точката на точката. Зрението, привилегированото сетиво в историята на европейската мисъл, което пряко се обвързва с познанието, се оказва ретроактивно, разобличено е като припомняне. Началният въпрос на книгата може да се чете и като: „Наистина ли вярвате на очите си?“ И все пак, доколкото е памет, зрението запазва следата на следата, макар и негативно. Отсъствието на точката-произход, която никога не е била присъствие, по някакъв начин остава. Така всеки произход се оказва руина, разруха и е в процес по заличаване на самия себе си:

Руината: по-скоро тази памет, отворена като око или като дупка в костно гнездо, която позволява да се вижда, без да се показва всъщност *нищо, нищо от всичко*, ... *нищото на всичко*. [...] Вгълбена памет и руината на това, което е предварително отминало, траур и меланхолия, призракът на мига (*stigmè*) и на писеца, чиито връх иска да докосне сляпото петно на един поглед, който се гледа в очите и не е далеч от това да потъне в тях, точно до момента преди да загуби зрението си заради прекалената яснота. *Augenblick* без продължителност, „по време на който“ обаче художникът се преструва, че уцелва средата на сляпото си петно. Дори нищо да не се случи, дори да не настъпи никакво събитие, подписващият се заслепява за остатъка от света¹⁴ (курсивът е на Дериди).

„Мемоари на слепец“ може да се чете като своеобразно продължение на критиката към Хусерловата феноменология и към цялата философия на присъствието, развита в „Гласът и феномена“. Там мигът е видян като център на несъвпадението, откъдето се проследяват пукнатините на цялата феноменология и откъдето всъщност се ражда деконструкцията¹⁵. Виждането е, от една страна, разтваряне на другото в същото, доколкото видимото привидно свидетелства за самосъвпадение на онова, което се вижда. Но в същото време то носи и потенциала за особен вид гледна точка към невидимото, осигурява достъп до винаги вече разрушения (си) произход. Ако мигът е това, което невъзможно възможносттава времето, то мигването – мимолетното затваряне и отваряне на окоето – има същата функция спрямо зрението. Може би не е случайно, че немската дума *Augenblick* и френската *clin d'œil* обозначават и двете.

Дериди отбелязва, че идеята за изложбата в Лувъра му се явява „изведнъж, в един миг“¹⁶, в един миг, в който той може да мига само с едното си око. В семинара „За правото на философия“, няколко години преди изложбата, вируса и книгата, той отбелязва едно разграничение на Аристотел, което минава точно по линия на възможността за мигване: „В „За Душата“ (421b) той [Аристотел] отличава човека от животните с твърди и сухи очи, от онези, които нямат клепачи, този вид елитра или покривна мембрана, която предпазва окоето и му позволява, на равни интервали, да се затваря в нощта на вътрешната мисъл или на съня. Ужасяващото в животното с твърдите очи и сухия поглед е, че то вижда през цялото време“¹⁷. Затварянето на окоето е същевременно и почивка от диктата на зрението. Почивка, от която само половината Дериди може да се възползва.

Но при все че не може да мига с едното си око, Дериди със сигурност може да намигва с другото. Може би забетът му трябва да се търси именно там, в този саморефлексивен и ироничен жест на доброволно прицелване в мъртвата точка на зрението. Жестът на деконструкцията, но и жест-покана за деконструкция.

¹⁴ Ibid., 72–74.

¹⁵ Вж. Жак Дериди, „Знакът и мигът“. – В: *Гласът и феномена*, прев. Тодорка Минева, София: ЛИК, 1996, 83–97.

¹⁶ Derrida, *Memoires d'aveugle*, 38.

¹⁷ Jacques Derrida, *Du droit à la philosophie*, First Edition (Paris: Editions Galilée, 1990), 466.

Жак Дерида: новото и другото

Еньо Стоянов

Понятието за *инвенция* започва да предполага някаква идея за новост късно, в периода между XVI и началото на XIX в. то претърпява особено пресемантизиране в посока близка до това, което обикновено днес влагаме в понятия като творчество. Тук ще предложим наблюдения върху един особен вид съвременна рефлексия върху проблематиката на инвенцията, включително особено смислово напрежение, свързано с преосмислянето му през периода на европейската модерност в контраст с неговото полагане в античната римска реторика. Тази тема е подета в един ключов текст на Жак Дерида „Психея: инвенция на другото“¹, където френският философ сам опитва да извърши една допълнителна пресемантизация, едно особено вътрешно преключване в реда на условията, کوшто възможностяват самото говорене за инвенция, пресичащо цялата му генеалогия.

В „Психея“, текст, базиран на серия от лекции, които Дерида изнася в САЩ през 80-те години на XX в., той оповестява обстоятелствата, в които адресира темата за инвенцията като включващи *принудата* да каже по необходимост нещо ново за инвенцията.² Това изискване за инвенция относно самата инвенция вече очертава парадокс, някаква изходна „безизходица“, около която Дерида ще разгърне своя коментар. Налице е особена апория, както Дерида държи да нарича ситуацията, в която заплита темите, които коментира. Дерида задава перформативно напрежение около инвенцията: тя трябва да започва със заявката, че ще се каже нещо ново и така ще бъде инвенция, но това предполага да *нарушаваш някакво правило*, защото изговарянето на новото се явява извънредно спрямо начина, по който е било говорено до този момент. Същевременно Дерида подсказва тук, че макар и инвенцията да предполага нарушаване на някакво правило, има *очакване* за инвенция във всеки такъв акт на говорене и това очакване е базирано на *конвенция* за самото инвенционно говорене.

Следващият му ход е да се насочи към един от античните автори, които най-много са допринесли за институирането на самия дял *inventio* като дисциплина част от реториката, а именно Цицерон. Цицерон е въввлечен тук от Дерида във връзка с едно от своите съчинения „Подялбата на ораторското изкуство“³, което е особено вид диалог между него и сина му. Синът на Цицерон е поискал от своя баща пояснение за подялбата на реториката и баща му, в отговор на това искане на сина, се е зарадвал. Зарадвал се е на това, че синът е антиципилрал собственото му желание – желанието на бащата синът да се усъвършенства в своите знания. Синът сам е поискал това, което бащата желаел, а именно: да знае колкото се може повече. Оттук в коментарирането от Дерида съчинение следва преразказ на начина, по който е позициониран разделът „инвенция“ – най-важният дял за Цицерон, доколко там се намират аргументите и се антиципира онова, което е целта на ораторско слово – убеждението на слушателя, което ще рече, че и слушателят ще приеме тези аргументи, които са били намерени от оратора, ще се отзове на неговата инвенция. Всичко останало в реториката за Цицерон е някакво посредничество в този процес между намирането на аргументите и убедителността на аргументите.

Дерида обаче поставя и акцент върху един от другите дялове – риторическото *dispositio* – как да се разпределят изразите на намерените в инвенцията неща. Следвайки плътно Цицерон, Дерида пояснява, че *inventio* се занимава с нещата, с идеите, т.е. предметът му са нещата, за които се говори, този дял не е въпрос на думи, не е въпрос на слово, а най-вече на идеи. Нещата са мислени, включително и до известна степен в границите на традицията на Платон, като нематериални, като идеи, които трябва да бъдат намерени от един оратор и след като ги намери, едва тогава да ги съотнесе помежду им чрез съвместяването (*collocare*) на техните имена, което е работата на *dispositio*, дял, който се оказва въпрос на думи и неща.⁴ *Dispositio* е някаква междина между думи и неща, взаимовръзка между това начало, което е свързано с намиране на някаква тематика, и след това обвързването с думи, с подредба на тези думи като наместване на нещата по местата им с цел комуникация с публиката и убедителност. Следователно *inventio* се занимава с неща и идеи, *dispositio* се занимава с неща и думи, а третият дял е *elocutio*, дял, съсредоточен около фигури и тропи, които се занимава само с думите.

Цялата тази рамка, в която са вместили дяловете на историческата ораторска реч, е свързана с онзи въпрос за антиципация от страна на сина на желанието, наречено от Дерида „нарцистично желание“ на бащата.⁵ Защо нарцистично? Защото в извещен смисъл идеята тук е за някакво унаследяване – синът да е като бащата, синът да се поучи и да бъде същият, да потвърди бащата, бащата да се огледа в сина; това е желанието на бащата и затова то е нарцистично. Но синът се отзобал на това

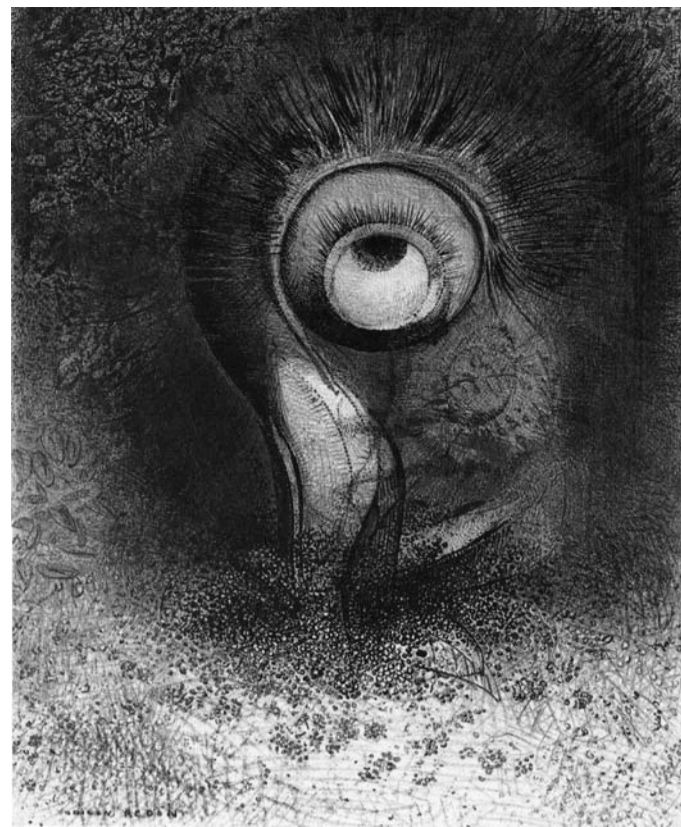
желание преди това желание да бъде отправено към него. Оттук и радостта на бащата като знак за изненадата от това изпреварващо антиципиране на собственото му очакване, на собствената му антиципация. Въпросът е за отношението на инвенцията като заплетена в една тема за установеното, за основаване на новото, дори за неговото възпроизводство. Дерида сякаш казва, че инвенцията по условие се мисли като нещо, което не е *след*, не е или не бива да е въпрос на унаследяване в смисъл на производност. Това е обща постановка на въпроса, но тук ще се яви вече и един намек накъде ще се развие аргументът на Дерида под формата на едно контрапунктане: дали пък синът не е абсолютна инвенция?⁶ Под *абсолютна инвенция* Дерида има предвид инвенция сама на себе си, автореференциална инвенция. Дали синът сам не е инвенция на себе си, а не инвенция на бащата? Синът изглежда сякаш се отзовава на желанието на бащата, но дали всъщност сам не полага себе си в този жест, без бащата? Ето как звучи това у френския философ: „Дали някой има дете като инвенция? Ако детето само е *инвенция на себе си* [к.а.], това дали е като някаква огледална инвенция на бащиния нарцисизъм, или другото е това, което като говори, като се отзовава, става абсолютна инвенция – несводимата трансцендентност на това, което е *най-близко* [к.м.]. Това, което очакваме от сина, е абсолютна трансцендентност, толкова по-хетерогенна и инвентивна *тъкмо защото* [к.м.] се отзовава на бащиното желание“⁷. Синът като някаква другост, която се връзва в това нарцистично желание на бащата, дори и да се оказва толкова близко до това желание, че чак съвпада с него.

Това четене на наративната рамка на трактата на Цицерон от Дерида я превръща в своеобразно иносказание, в *алгория* на проблематиката, в сърцевината на темата за инвенцията. На практика това е алегорично адресиране на въпроса за това как се съотнася говоренето за инвенцията с разбирането за традицията, за континуитета. Това е въпрос за това дали тя е въпрос на континуиране или, напротив, има прекъсване, има връзване на нещо, което е несвойствено на този континуиет, което го надхвърля. Дали този континуиет сам не е по условие и из основи изместен от някаква трансцендентна, отвъдна спрямо него основа – абсолютната инвенция, несводимото отвъд порядъка на самата традиция. Нещо повече, Дерида, позовавайки се на изследванията на Пол де Ман⁸, подчертава напрежението между възпроизводството и новост като определящо за фигурата на алегорията, разгръщаща времево в своята наративна форма някаква „вечна“, невремева истина.

Вече виждаме рамките на разпитването, на което Дерида подлага инвенцията: няма инвенция без единично събитие, а нещо да е единично събитие, ще рече, че то е абсолютно уникално, безпрецедентно. Безпрецедентността на новото същевременно се сблъсква със собствената си очакваност, с изискването за безпрецедентност. В идването на новото (инвенцията) е вписана неговата повторимост. Така е в техниката в съвременния смисъл на думата, така е и по отношение на поезията. Дерида посочва жанровите форми като машини за литературна инвенция⁹: някой е написал особено произведение, което в себе си съдържа имплицитно нормата за изграждане на други произведения от същия тип, която норма за първи път се е появила с този текст. За да се демонстрира обаче едно такова заплитане между тези две измерения, а именно ситуация, в която няма гаранции за сигурно разграничаване между констатиив и перформатив (и оттук – на даденото и новото) в отношението между отделна творба и жанровата ѝ принадлежност, Дерида коментира кратката „Басня“ на френския поет Франсис Понж¹⁰, текст, тематизиращ собствения си словесен строеж.

Оттук Дерида преминава към историческия процес на установяване на норми за разпознаване и признаване на инвенцията, т.е. към историческия ѝ „статут“.¹¹ И отново изниква въпросът за нормите на инвенцията, за конвенциите на инвенцията, които ще се намесят в тази координатна система. Инвенцията предполага някакъв вид обява, обявяване на нещо, което е чисто ново. Но тази чиста новост трябва да може да бъде разпозната и това е същинската апория на инвенцията за френския философ – как се засвидетелства, че нещо е инвенция? И Дерида ще се обърне към понятието за „статут“ в правния смисъл на нещо, базирано на норма, нещо, което е въведено в някакъв институционален контекст. Подчертавайки етимологията на самия израз „статут“, свързана с идеята за стойка, той извежда инвенцията в нейната зависимост от предходни условия и материали като ексклузивно човешка дейност (в разликата ѝ с юдео-християнската идея за Божието творчество от „нищо“), т.е. като един от ключовите моменти в утвърждаването на една традиционна хуманистична метафизика, което за Дерида продължава и в съвременното говорене за необходимостта от инвенция в изкуството и в технологиите.

Опитът на Дерида да каже нещо ново за инвенцията



Огилон Регон, „Произходът“. 1883 г.

и това ново, което ще се изрази в него, е, че всъщност инвенцията трябва да бъде мислена не като абсолютно несъвместима със сътворяването, а точно като все пак отвореност към онова, което изненадва, независимо от всички очаквания. В този смисъл алегорията на Цицерон/Дерида е много показателна – примерът с този син, който е изпреварил това, което именно се е очаквало от него. И тази *изпревареност* е неочакваното, откъснатостта на неговото отговаряне от всякаква подготвеност, от предзаконност дори в смисъл на признаване на генеалогията, отговарянето като въведено в очакването на бащата. Прекъсване, скрито зад тази форма на продължаване, на привидно продукувано от бащата отзоваване на сина. Но не е ли възможно тук да изградим и други сходни „алегии“? Можем например да привлечем за основа моменти от историята на Контрареформацията в Европа, особено онези, които довеждат до формирането на барока. Възникването му е на първо място като проект на католическата църква в контекста на конфликта ѝ с реформаторските движения. Барокът се появява почти буквално в резултат на декларация на Трентския църковен събор, проведен в периода между 1545 и 1563 г., и то първоначално като своеобразно архитектурно движение.¹² Оправдаността за това обръщане на църквата към естетическото поле е свързано с разпознаването на естетическите ефекти като съществени опори за утвърждаване на доктриналните различия в религиозните борби през периода. Тъй като протестантските движения настояват за персоналността на вярата като индивидуално отношение между човек и Бог, техните разбирания започват да поражат последици върху формата на публичните пространства, посветени на вярата – самите религиозни храмове. Протестантските храмове започват да премахват всякакви елементи на декорации, тъй като идеята за тях е, че са пространство, в които човек трябва да се усамоти с Бог. На тези по същество идеологически функционализирания на храмовото пространство католическият решава да отговори с друга и дори противоположна стратегия за тяхното изграждане. Попаднал в храма, наситен с неконвенционални орнаменти, вярващият трябва да бъде поразен и смаян, и незабавно да усети, че в това пространство присъства онова, което е чудно, изумително, неподвластно на представите на крайното човешко битие – присъствието на Светия дух в църковната общност.¹³ Тази форма на смайване трябва да закрепни в преживяването на религиозните поклонници усета за мистичен пробив на отвъдното, да подсигури тайнството като опит. Чудото за вярващия като вярващ именно е някакъв извънреден пробив насред очакване на извънредното – въпреки че вярващите вярват, че ще дойде чудо, то трябва да идва изневиделица за тях. И в алегорията на Дерида синът се отзовава на бащата и неговата инвенция точно така, както е бил очакван, т.е. новото тук запазва своята непредопределена новост дори когато няма никаква разграничаваност между него и условията, които се опитват да го предрешат. Това обаче рискува да сведе операциите, *techne*-то на инвенцията, до вписаността ѝ в една статична картина на иманентност като винаги просто даденост, а новото – го отъждивост, която внезапно сполита тази готова даденост. Деконструктивната ре-инвенция на инвенцията, която

¹² Виж Joseph Francis Kelly, *The Ecumenical Councils of the Catholic Church: A History*. Liturgical Press, 2009, 126–148.

¹³ Ducher, Robert. *Caractéristique des Styles*, Flammarion, Paris, 1989, 102–104.

¹ Derrida, Jacques. “Psyché: Invention de l’autre”. *Psyché: Invention de l’autre*. Galilée. Paris, 1987, 11–62.

² Пак там, 11.

³ Пак там, 12.

⁴ Пак там.

⁵ Пак там.

⁶ Пак там, 14.

⁷ Пак там.

⁸ Пак там, 15.

⁹ Пак там, 17–19.

¹⁰ Пак там, 19.

¹¹ Пак там, 36–40.

Семинарите на... Жак Деридга: новото и другото

от стр. 10

Езикът не би бил репрезентативен във фигуралния или имитативния смисъл на репрезентация, най-малкото езикът, за който се казва, че е маркиран от онова, което наричат произволност на знака, тоест, не-подобие, не-причастността на означаващото и означаваното, а още по-малко на означаващото и вещта или референта. В този фигуративен или имитативен, или дескриптивен смисъл на репрезентацията, би могло да се каже, че езикът не произтича от репрезентацията – а следователно и, че нерепрезентируемостта със сигурност не можем да го репрезентираме, но можем да го положим в дума, да го кажем, или да го изпеем, да го превърнем в музиката на една музика, която би трябвало още да е недескриптивна, не-имитативна.

Да изядеш другия: политику на приятелството (1989-1990)

Box 20, Folder 1
Лекция (1)

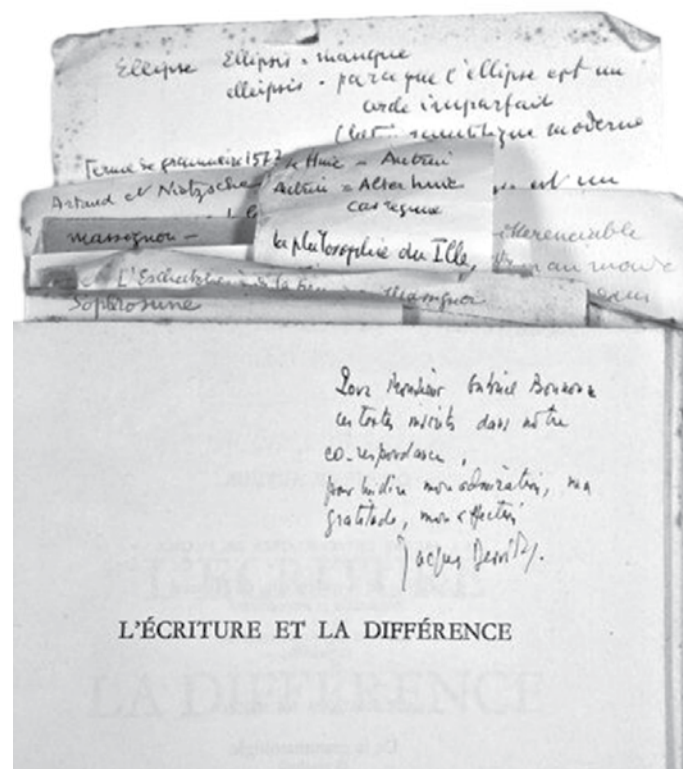
„Да изядеш другия“ ще бъде подзаглавието за семинара тази година, а може би и за няколко години напред. „Политиките на приятелството“ ще остават винаги общата харта на семинара ни и така ще бъдат винаги на картата, не се осмелявам да кажа „в менюто“, но тази година според самата тази карта ще става дума за това да изядеш другия, за „да изядеш другия“: за това в какво се състои да изядеш другия и какво може да означава изразът „да изядеш другия“, израз, в който е толкова трудно всяка от думите да се разбере, че смисълът на едната може да се схване, несъмнено, само чрез другата, откъм другата, чрез другата дума („изяждам“ чрез „другия“ и „другият“ чрез „изяждам“) или чрез думата на другия. Смисълът на „схващам“ в израза „схващам израза „да се изяде другия““ може би не е напълно чужд, в действителност, на този да поемеш в себе си: да си присвоиш, да асимилираш, да изкажеш, като вземеш в уста или като орализираш нещо, което никога не е далеч от яденето, и другия, така схванат, трудно се отделя от тази орална инстанция, от тази уста, която включва устните, небцето, зъбите, един език, едно отвърстие на тази уста, която не е уста (уста ли е? това ще е един от въпросите ни), на тази уста, за която се предполага, че е такава, и която схваща, улавя в себе си или пази в себе си, или отхвърля, или захвърля пложейки, която яде, пие, огладнява и ожаднява, говори, понякога за да поиска нещо за ядене или за да яде, пие, поглъща, пуши, захваща, глътче, суче, целува, изплюва повторно другия или нещо от другия; що се отнася до уста в уста, например, за целувка по устата – което е само пример, може би примерен, може би примерен за у – в – у, в който пример, за да яде, пие, захваща, суче, целува, една уста привидно се свързва само с друга уста и с устата на другия; този пример е може би призван да се превърне на своята граница, мъгчаллива и без храна, на своята няма граница, значи, или пък твърде красноречива, примерът уста в уста (например целувка по устата) е може би призван да се превърне в бездната или зева на семинара ни, както и да остане уста в уста в приетия смисъл, тоест свързването, което се състои в това да се вдъхне въздух в устата, а после в гърдата на другия, който го кара да вдиша или да се вдъхнови; целувката по устата и уста в уста по принцип не дават и не взимат от другия нищо друго освен гъха, устните и езика на другия, без друга храна, освен храненето в своето дишане, като кислородът е също условието за всяко хранене при определени животни – сред които и човека, – уста в уста е следователно може би призвано да се превърне в най-загадъчното място, най-бездъното, но и най-неизбежно място върху картата на траекторията, по която поемаме, тъй като два глуда или две жажди на другия, две вдишвания или вдъхновения на другия – като гладът не се различава тук от жаждата повече отколкото от дишането – два глуда, две жажди или две дишания (вдишвания, вдъхновения, издишания, въздишки, движения на гъха, пневма, психе, анимус или спиритус, два духа) изглежда се обръщат един към друг, в миметираното въздържание на всеки канибализъм не толкова спрямо плътта на другия, колкото спрямо глуда, жаждата или гъха (друга дума за духа) на другия, спрямо глуда, жаждата, дишането, въздишката, тоест спрямо нуждата или идиоматичното желание на другия, но също спрямо това място на оралността, което е мястото на езика – както езикът, който е в устата, така и езикът, от който са направени думите и речта. С този въпрос за оралността, за езика, за езиците и идиома няма да напуснем напълно въпроса за националностите, които ни занимава от години.

Превод от френски: ДАРИН ТЕНЕВ

от стр. 15

Деридга предприема, несъмнено се опитва да дестабилизира тъкмо тези залози на опозицията между иманентно и трансцендентно. Инвенцията на деконструкцията като подготовка *без подготовка* за новото, като даване на новото да се случи без господство върху него на условията, които го „дават“, позволява новото да не се мисли само като трансцендентен пробив, а може би като (или поне също и като) вътрешна трансформативност и отвореност на самото дадено към непрезагаденост. В края на краищата по този въпрос Деридга ще каже нещо, което е съществено за деконструкцията въобще: „Инвенцията трябва да е нещо свойствено на самата деконструкция. Деконструкцията трябва да бъде инвенцивна, в смисъл да остави отворен момента за навлизане на това, което идва“¹⁴. И това именно прави Деридга със самата инвенция – опитва се да обхване всичките ѝ значения и да каже, че дори тези значения не бива да изчерпват това, което всъщност би трябвало тя да позволява. Можем да допуснем, че за Деридга новото, и то като *чисто новото* – някаква радикална сингуларност на новото, изключваща условия за разпознаемостта му, всъщност винаги необходимо остава отвъд досега на самата му инвенция. Инвенцията *не може* такава ново, защото то е *друго* ново. Нещо повече, през своя „статут“, през идентифицируемостта си, инвенцията рискува дори да загърби новото, правото върху което самият ѝ статут, нейната оповестимост, ѝ признава. Новото не е предмет на инвенцията, не е неин дериват, в присвояването му тя го изпуска, но същевременно то не се изпуска напълно, не се нивелира докрай в разпознаемост, в порядъка на все същото, но само когато инвенцията указва своята невъзможност за ново в разрез със собственото си понятие. Оттук и обвързването, което Деридга прави, между инвенция и деконструкция: деконструкцията е инвенцивна тъкмо в опита си да предпази новото от редукация до същото. Инвенцията е подготовка за новото, която обаче трябва да стане подготовка без готови ориентири, условие, което остава обусловено от него да го надхвърли. Оттук и самата инвенция трябва да е „другояч“ спрямо установяващите я процедури и дори спрямо самото установяване, в собственото ѝ инсталиране в статут на „начало“. Инвенцията трябва да се обвърне рефлексивно към себе си, но в една рефлексивност на безкрайно несъвпадение със себе си. Казано „другояч“ – тя трябва да се повтори, „преподнови“, да се изнамери отново, но това повторение трябва да е непълно, за да прекъсне нейното овладяване на новото. Конструираното от Деридга тематизиране на инвенцията се свежда до експеса на новото спрямо самото него, спрямо концептуалните, смисловите и конвенционалните условия, от които то зависи, както и до непълнотата на тези условия, т.е. на самата инвенция. Непълнотата на инвенцията се засреща с ексцесивността на новото като другото без съвпадение, т.е. само като едно взаимодопълване през разминаване, което държи отворено взаимодействието на тези засрещащите се полюси, подкопавайки тяхната обособеност. Зевът между тези

¹⁴ Derrida, Jacques. “Psyché...”, 35.



Копие на Габриел Бунуре на „Писмеността и различието“



Жак Деридга

две несъвпадения е самата допълнителност помежду им, допълнителност в две посоки. От отсманната ѝ страна, откъм страната на инвенцията като действия и процедури по полагане на новото, допълнителността утвърждава непълнотата на тоталността, а от отвърнатата ѝ страна, страна на другото, тя е условие за неговата безкрайност, неизчерпаемост, несводимост. Онова, което най-вече ще извлечем от последователно разгърнатите от Деридга апорси, е именно незаобиколното обстоятелство, че дори в модерната си определеност чрез и въз основа на новост, инвенцията всъщност не губи напълно понятийните условия, които я задвижват през Античността и я обричат да открива само даденото. Деридга неслучайно често подчертава „остарялостта“ на инвенцията като понятие, „тази стара, дядовска тема“. Той всъщност я заклева в следната безизходница: от една страна, в нея се е вмъкнала идеята за непредрепоставено творчество на абсолютна и безпрецедентна новост, но от друга, тя остава неизбежно впримчена в условията на собственото си признаване при разпознаването ѝ като въпрос на конвенции, права, статутни и процедури, които я правят възпроизводима в един винаги вече готов рег. Но тези деконструктивистки „клещи“ я прихващат толкова силно, че тя е принудена да се изтръгне от собствените си условия на възможност, да направи един невъзможен скок отвъд тях, да се измени радикално, да се освободи от обусловеността, която я притиска и от двете страни. Т.е. да престане да функционира като програмирана от това свое „техно-онто-антропо-теологическо понятие“¹⁵: на първо място, като се освободи от „статута“ си, от конвенциите за своята разпознаемост, „да продължава да разстройва условията на перформатива и на каквото и да я разранчава комфортно от констатива“¹⁶. Но и това не е достатъчно – тя трябва да загърби дори определеността си през новото като понятие – „защото другото не е новото“¹⁷. Деридга несъмнено вписва тук новото в самата серия на европейската онтология, от редукацията до която деконструкцията се опитва да избави „изцяло другото“. Разликата между новото и другото в този текст явно се оказва въпрос за различаване на *неповторима несводима единичност* и *повторима несводима единичност*. Но това отдаване на дължимото на „изцяло другото“ не запазва ли все пак твърде много трансцендентност? Все пак алегорията за изненадата на бащата от очакваното не се ли оказва твърде близка до подсказаната от нас алегория на смайването от чудото във вратата при барока? И тогава не се ли оказваме, за жалост, пак в обхвата на онтологията въпреки всичко? Може би е редно да направим друга редакция на инвенцията, обратно към новото, но да го снабдим със само иманентни основания за неговата повторимост?

¹⁵ Пак там, 62.

¹⁶ Пак там.

¹⁷ Пак там.

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)
Пламен Дойнов, Ани Бурова, Камелия Спасова,
Мария Калинова, Емануил А. Вугински
Редакционен съвет: Бойко Пенчев, Галин Туханов, Георги Господинов,
Дария Карапеткова, Йордан Ефтимов, Мирела Иванова, Михаил Негелчев
Печат: „Нюзпринт“
ISSN 1310 – 9561

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Георги С. Раковски“ 108
Банкова сметка: BG56BPB179401049389602, BIC – BPBIBG SF
„Юробанк България“ АД
Издава Фондация „Литературен вестник“
<https://litvestnik.com/>;
<http://litvestnik.wordpress.com>
ВОДЕЩИ БРОЯ: Камелия Спасова, Дарин Тенев