

ЕЗИКЪТ НА КРАЯ И ЕЗИКЪТ НА СВЕТА. АПОКАЛИПТИЧНОТО ПИСАНЕ НА БЛАГА ДИМИТРОВА

Доц. д-р Мария Калинова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме. Статията е посветена на песимистичния обрат в прозата на Блага Димитрова, влизащ в конфликт с пропагандния утилитаризъм и утопичния телос на съвременieto. Очертани са най-общите характеристики на „апокалиптичното писане“ на авторката като набор от прийоми, засрещащи политическото, етическото и естетическото. Фокусът пада върху еквивалентността между природа и техника, като извежда на преден план двойствеността на „техноприродата“, разгледана като „технология за края на света“ в антивоенните романи на писателката, но и в един хайдегериански смисъл като феномен на „разкриването“ на истината. Централно място в текста заема анализът на „Лавина“ (1971), подходящ към романа поема в перспективата на безпрецедентната ситуация на новия век и невъзможността за разграничение на природните катастрофи от техните технологични, икономически и политически последици.

Ключови думи: тоталитаризъм; атомизиране; проза на инверсията; техноприрода; контраспектакъл; светотворчество

*„Апокалипсис. Лунен огромен кратер.
В него ври някакъв леден вулкан,
който всеки миг ще изригне и ще ги залее.“
Блага Димитрова, „Лавина“*

Идеята и образът за края на света са повсеместни в цялата история на човешкото съзнание (Löwith 2011), като представляват съществен елемент от структурата на мита, но мит, който може да прекрачи в територията на научното познание (Jonas 1985). В исторически план виждаме как апокалиптичните образи нарастват по популярност както в периоди на дълбоки кризи и социална меланхолия, така и в превратните моменти на революционните движения (Berdyayev 1994).

Зигмунд Фройд, в известния си анализ на делириума на д-р Даниел Шребер, обяснява апокалиптичната фантазия с оттеглянето на либидото от световните обекти: светът буквално изчезва, но не като тяло, а като ценност.

Подобна световна катастрофа [...] не е рядкост и в историите на други болни. Въз основа на нашето схващане за либидния катексис няма да ни е трудно да обясним тези катастрофи [...]. Болният е оттеглил либидния катексис от хората в своето обкръжение, и изобщо от външния свят, към който дотогава е бил насочен този катексис; следователно за него всичко е станало безразлично и лишено от смисъл и трябва да бъде обяснено чрез някаква вторична рационализация като „сякаш по чудо и набързо скалъпено“ (Froyd 2012, pp. 99 – 10).

По подобен начин Хана Арендт описва в „Произходът на тоталитаризма“ как хората, лишени от споделен свят, попадат в параноидните светове на фантазията. Атомизирани и лишени от социален статус, масите в тоталитарните държави се „оттеглят“ от света, затварят се, като вече не вярват в нищо видимо – нито в реалността на собствения си опит, нито на очите и ушите си, а единствено на въображението си:

Бунтът на масите срещу „реализма“, здравия разум и всички „вероятности на света“ (Бърк) е резултат от тяхното атомизиране, от загуба на социален статус, заедно с който те загубват всичките си общностни взаимовръзки, лоно на здравия разум. Тоталитарната пропаганда може безогледно да обругава здравия разум само там, където той вече е загубил силата си (Arendt 2023, p. 452).

Ако следваме обясненията на Зигмунд Фройд и Хана Арендт за „края“ на света, то апокалиптичната тревога е оправдана. И в двата случая апокалипсисът – поне емоционален, ценностен апокалипсис – наистина се е случил, а апокалиптичната фикция е друг израз на нихилизма. Подобна интерпретация обаче не дава пълна картина.

Усещането, че нещата губят почва, се появява както при оттеглянето от тях, така и когато те се случват внезапно и ярко. Светът на апокалипсиса е грандиозен, фасциниращ, свят на откровението (*apokalypto*). В момента на „разкриването“ светът рискува да загуби позиции; предикатът е изправен пред изчезването на своя субект. И това е мъчителното. Мартин Хайдегер, който иначе споделя нихилистичния сценарий на Зигмунд Фройд, вижда подобен аспект на проблема в своето писмо „За хуманизма“. Парадоксално е, че тъй като техниката е истински начин за „откриването на съществуващото“ (Haydeger 1999, 189), на вътрешния потенциал на природата, нейното значение за човешкия свят може да бъде катастрофално. Самата същност на природата, нейната тайна, изглежда, се разпада и произтичащите от това технически ефекти започват да изглеждат нереални.

Ето защо и киното не от вчера има подчертан интерес към този апокалиптичен „спектакъл“, в който светът мъчително губи „основите си“ и заедно с това се „разкрива“. През 1916 г. излиза „Пламтящият меч“, режисиран от датчанина Август Блом, посветен на световна катастрофа, причинена от комета, преминала в близост до Земята и предизвиквала природни бедствия, както и неизбежните социални брожения. През 30-те години на 20. век мо-

дата на апокалиптичните видения се свързва с произведения като „Краят на света“ (1931) на Абел Ганс, „Потоп“ (1933) на Феликс Е. Файст, „Идните неща,“ (1936) на Уилям Камерън Мензис. Апокалипсисът се превръща в конститутивна фантазия в киното през седемдесетте и осемдесетте години на миналия век заедно с появата на новите антивоенни настроения. Скандалният „Апокалипсис сега“ (1979) на Франсис Форд Копола, заклеяващ войната във Виетнам, е един от най-представителните филми за песимистичния обрат на холивудското кино.

В същия период високото модернистично изкуство ретроспективно се концептуализира като „писане на бедствието“. Морис Бланшо в своята основополагаща книга „Писанието на бедствието“ (Blanchot 1980) приравнява определен радикален, неоромантичен начин на художествено писане – фрагментарен, безсубектен, дезориентиран, с преживяване на „бедствие“, което не е тотално унищожаване, но нещо, което се появява чрез изкуството като неразруσιμο.

Сред ранните случаи на катастрофално писане в рамките на източноевропейския модернизъм е книгата „Лунатичка“ (1933) на българската авторка с еврейски произход Дора Габе, съвпадаща по време с възхода на антисемитизма през 30-те години на миналия век. Неслучайно в същата година излиза и статията на Габе „Расови черти на евреите в литературата: Мойсей“, припомнено от Миглена Николчина в опита ѝ върху „една трансезикова българистика“ (Gabe 1933). За Николчина именно „Лунатичка“ е неуспешен опит да се въведе сюрреализмът в българската литература, като нейното, макар и закъсняло разбиране, може да се случи, като се вземат предвид, от една страна, задочният диалог на Габе с немскоеврейския писател Ернс Толер и близостта на поетесата до поетиката на чехословашкия сюрреализъм и от друга страна, контекстът на българските дебати за еврейската идентичност от 30-те години на 20. век (Nikolchina).

Струва ми се, че с казаното досега можем да очертаем „тройната“ логика на апокалиптичното писане.

Първо, съществува модернистично намерение да се разедини произведението на изкуството в полза на чистата форма или то да бъде поставено в безформената миметична среда, да го доближи до парадоксалното, „остраностеното“, „сомнамбулното“. В някои случаи обръщането на изкуството към „абстракцията“ може да се тълкува и като жест на сублимация или одухотворяване, нарцистична автономия (Greenberg 1939, pp. 34 – 49) или пък като самоподкопаване на изкуството като практика и институция. „Антимиметизмът“ през 20. век все повече се движи към рефлексивно поставяне под въпрос на „художествената“ природа на своя образ, засилва се „литературността“ и доминацията на „поетическата функция“ на езика, прозата прекрачва формално към поезията.

Второ, има грандиозната стойност и „съблазн“ в масовото унищожение, което може да бъде експлоатирано дори от индустрията на популярната култура. Разбира се, популярната култура оправдава предоставянето на насадата от унищожението със заемаването на осъждаща „злото“ морална позиция. По този начин чрез „заснемането на катастрофата“ се отприщва чистата сила на спектакъла, сензацията, която продават съвременните медии. Феноменът на апокалипсиса показва, разкрива, оповестява ерозията на нещата, насочва към техния разпад, но и в един хайдегериански смисъл явява скритата им същност, било то вещь или субект.

Има и трета характеристика на апокалиптичното писане, която ще разгърнем по-подробно оттук нататък – унищожаването на света е същевременно копнеж по свят. Откъсването от света е желание за публичност, за „светски“ живот, за *vita nuova*. Самият Фройд добавя в анализа си на случая на председателя на Дрезденския съд, че Даниел Шребер, след като се е отказал от света, отново го съгражда, „поне такъв, че да може да живее в него“ (Froyd 2012, 101). В тази връзка, се прокрадва и аналогията с проклятието на Фауст, с което ученият се отрича от света, а хората на духовете след това пее „Ти разби/ с юмука-грамада/ красивия свят! [...] въздигни го пак вездесъщ“ (Gyote, pp. 54 – 55).

Нека сега се придържам към контекста на българската литература за известно време. Апокалиптичните видения присъстват още от началото на новата ни литература, като задават устойчив образ на революцията или пък разкриват, обясняват и олицетворяват отрицателната сила на историята, теглена към своя край подобно на Беняминовия ангел. От Христо Ботев през Никола Фурнаджиев до Георги Господинов апокалиптичният разпад, резултат от определен символичен бунт чрез писането, е неизменен.

През 1970 г. излиза високо оцененият в контекста на лявата критика „Антихрист“ на Емилиян Станев. Апокалиптичното изкупление тук се явява като разрушител на битието, т. е. като „антисвят“, както го нарича Якоб Таубес (Taubes 2009, pp. 48 – 49). В случая с Емилиян Станев имаме преобръщане на апокалиптичната логика: консервативният позитивен бог е този, който е псевдобог, а истинският бог идва като разрушителна и освобождаваща сила. На фона на утопичния телос на тоталитарния режим Антихристът на Станев, макар и предвестник на унищожаването на една държава и един свят, все пак не влиза в конфликт с идеологическия фон на епохата. Потенциалността на света е запазена, историята на героя не е прекратена, бъдещето е възможно както за него, така и за неговия народ.

През същата година – 1970-а – Блага Димитрова решава да превърне киносценария „Лавина“ в роман поема. През 1971 г. е първото издание на текста, а през 1982 г. „Лавина“ е екранизиран в едноименния филм на режисьорите Ирина Акташева и Христо Писков. Още с появата си „Лавина“ се разчита като политически коментар на ситуацията в България и извън нея. Официал-

ната критика обобщава за „Лавина“, че нейната „идейно-философска основа изобилства с внушения, несъвместими с нашата идеология и етика“, като основната ѝ вина е „една неприемлива от марксистко гледище философска теза“ и тя става причина за „редица погрешни или тенденциозни обобщения, изникващи във философския план на повествованието“ (Hadzikosev 1972, 2). Първата положителна оценка за книгата на Борис Милев-Огин – писател и дипломат, участник във френската съпротива, също подчертава действителното политическо съдържание на романа, оставащо скрито зад историята на трагично загиналите алпинисти: „Това е най-субверсивната книга у нас, но добре че те не разбират“ (Belcheva 2024).

Същото, с още по-голяма сила, важи за романа „Лице“ (1981) на Блага Димитрова. Няколко месеца след излизането на книгата е иззет 35-хилядният тираж на романа от книжарниците, като книгата е насочена към т. нар. „затвор за книги“ – помещения в Сливенския затвор, ползвани за въдворяване на новите „вредни издания“ (Doynov 2017). Богомил Райнов оценява „Лице“ като „манипулативни полуистини“, деформиращи социалистическата действителност, отразявайки я „в кривото огледало на едно черно светоусещане“, настоявайки, че „за Блага Димитрова очевидно нашето развитие не е движение напред, не е трудно възлизане нагоре, а провал“ (Raynov 1983).

В повечето романи на Блага Димитрова наистина няма „възлизане нагоре“, светът се срива, губи почва, „субверсивно“ е подригнат, „проваля“ се. Светът свършва или е застрашен постоянно от изчезване, както е в „Страшния съд“ (1968) и „Подземно небе“ (1972), свидетелстващи за „тоталната война“ във Виетнам:

В тъмнините дебне катастрофа, предизвикана от човек. Можеш ли да хванеш ръката му? Октомври с дъх на юлски горещници. Бамбукова колиба в провинция Тань-Хоа. Мигавица на звезди. Отвън изтихом сноват стъпки. Слабичък човек, свит в собствената си сянка. Взрян в зиналото небе. Той будува, за да чуе отдалече реактивното бучене и да ме предупреди. Това ми създава още една уязвимост. Бомба ли избухна, или сърцето се взриви? (Dimitrova 1968, 5)

Блага Димитрова въвежда още с първото изречение на романа „Страшния съд“ темата за катастрофата като проблем на еквивалентността между технологичното и органичното (Nancy 2015, p. 5). Апокалипсисът в „Страшния съд“ е ефект от огромна военноиндустриална мрежа, в която всичко е свързано – природа и техника, човек и машина, „сърце“ и „бомба“. Целият роман на Блага Димитрова е израз на дълбоко разочарование от „техническият прогрес“, подчертавайки, че природата и техниката не са „конструирани“ да функционират като единна система и не могат да бъдат видени като съгласувано цяло. Човешката дейност задейства нови и нови катастрофи, които никога не биха се осъществили без човешка дейност и които очакват в замяна научни, социални и политически отговори.

В „Подземно небе“, продължението на „Страшния съд“, може да се каже, че Блага Димитрова вижда техноприродата като „нашата природа“, злокобният „двойник“ на човека, предвещаващ смърт. От друга страна, всички трансформации между природните форми и военните технологии, тяхното преплитане, са възприети от родната критическа рецепция като средство за разкриването на „изродената“ същност на „капиталистическия“ Антихрист. Военни технологии и практиките на въоръжение, описани от писателката, разобличават интелектуалци и техния „изобретателски“ ум. С цялата си реторическа мощ Блага Димитрова разкрива вината на американските интелектуалци, подпомогнали нещо, което трябва да остане на нивото на съня и кошмара, на нивото на фантазията, да прекрачи в реалността (Dimitrova 1972, р. 70). Блага Димитрова въвежда дискурса за бомбата като материализация на *делириума на един бездушен мозък* (Dimitrova 1972, р. 71). Този „делир“ трансформира форми, заложи в природата, като технологии за смърт. Подобна „техноприрода“ можем да видим в контекста на съвременните технологии за края на света (Lindberg 2023).

Кои са технологиите за края на света в „Подземно небе“? Бомбата „паяк“, избухваща и обхващаща жертвата в „паежна“ мрежа, бомбата – „портокал“, в която взривното вещество е разпределено на „резени“ за получаване на допълнителен унищожителен ефект, остроръбестата утроба на „майката“ бомба, изстрелваща металически късове, разкъсващи с въртеливо движение тъканите на жертвата, бомбата „перфоратор“ избухваща на десетки метри дълбочина, избиваща цели села (Dimitrova 1972, pp. 70 – 71). Подобна модификация на природното в технологично е съпътствана от индиректна критика на установената връзка между американския капитализъм и технологичния прогрес, позволяваща неограничена взаимозаменяемост на сили, продукти, знания и ценности. Поради тази причина след романите „Страшния съд“ и „Подземно небе“ критичните гласове на неодобрение към Блага Димитрова временно позамлъкват. Докато не излиза романът поема „Лавина“.

Именно „Лавина“ бележи реалния песимистичен обрат в прозата на Блага Димитрова, директно конфронтиращ се с пропагандния утилитаризъм и утопичния телос на съвремието. Тук ясно можем да видим белезите на онова, което очертахме като „апокалиптично писане“ – набор от прийоми при Блага Димитрова, засрещащи политическото, етическото и естетическото. В „Лавина“ хибридизацията между природа и техника, възцарената „техноприрода“, представлява причина за „ерозията“ и „подкопаването“ на света, но и феномен на явяващата се истина. Едновременно е „оттегляне“ от реалността, но и „копнеж“ по друг свят – там някъде между небето и земята, където е невидимият леден връх.

Разказвайки ни за трагичната съдба на група алпинисти, част от които загиват в планината, Блага Димитрова разкрива героите на „Лавина“ в момент

на „събиране“, в мига преди смъртта им, когато, обръщайки поглед назад, те имат пред себе си своята минала и завършена история. Блага Димитрова започва историята си в точката на „невъзможността за по-нататъшна възможност“, както Хайдегер концептуализира смъртта през една модална интерпретация в „Битие и време“ (Haydeger 2005, p. 262).

„Лавина“ е поразителен още на формално ниво, положен в безформена миметична среда, в близост до поетическата дикция (Genette 1993), фрагментарен, размиващ границите на документалното и фикционалното, литературно и извънлитературно. „Лавина“ се налага като алтернативен на монолитните социални романи на Георги Караславов, Димитър Димов, Андрей Гуляшки, Камен Калчев, Димитър Талев, Емилиян Станев. Блага Димитрова загърбва признатите романови форми на своето време, връщайки се, подобно на Дора Габе, към жанра на поемата, както и към усещането за нереалност и загуба на субстанциалност, каквито внушава сюрреализмът в „Лунатичка“. Тъкмо загубата на субстанциалност в „Лавина“ от идеологическа гледна точка нарушава геополитическия баланс между разум и материя. С всяка стъпка нагоре в планината героите на „Лавина“ се превръщат все повече в разум и мисли, в непрекъснат вътрешен монолог, отколкото да изглеждат създадени от материя, тяло и плът. Образът на снега се появява, за да подмени „парадигмалната“ субстанция на света – вместо от глина човекът в „Лавина“ е направен от сняг. Героите накрая се превръщат отново в сняг, за да се спази апокалиптичната логика на смъртта като връщане в точката на сътворение.

Въпреки че от идеологическа гледна точка алпинистите в „Лавина“ би трябвало да обитават един идеално конструиран свят от долу нагоре, те мъчително осъзнават, че се движат в някакъв преобърнат модел на свят, който се самоподкопава, като разрастващата се празнота под него застрашава да погуби материята. Това е „апокалиптичният свят“ на Даниел Шребер и „тоталитарното“ оттегляне от света, характеризирано от Хана Арент. Блага Димитрова в главата „Контрапункти“ мотивира апокалипсиса в „Лавина“ именно с оттеглянето на погледа от референтните квазителеологични рамки на тогавашния свят: „самата същност на алпинизма е бягство“ (Dimitrova 1977, p. 35).

Лавината и апокалиптичните сили в романа, които имат облика на природно бедствие, всъщност са обезпокоителен образ на революционната девалвация. Подобна „лавинообразна“ конструкция е предварително обмислена и внимателно натрупана „снежинка по снежинка“, за да бъде задействана, напомняйки, че субектите и групите винаги са изложени на риск да загубят местата и позициите си. В този смисъл, няма как да не се съгласим и повторим (но в един вече преартикулиран контекст) казаното от Борис Милев-Огин, че „Това е най-субверсивната книга у нас“. Формално можем да определим „Лавина“ като *проза на инверсията*, доколкото осъществява „субверсивни“ цели, лавинообразно „срутва“ и „преобръща“ реда.

Заедно с близостта до „Лунатичка“ на Дора Габе и доближаването до авангардните техники за дезинкорпориране на обектите и репрезентация на безредие в изкуството, Блага Димитрова достига до една граница в писането, която също препраща към края. Апокалиптичното писане на Блага Димитрова има особено отношение към „края“ в езика. Петър Увалиев казва за писателката, че тя връща „достойнството на думата“ и в един определен и „краен“ смисъл е така. При Блага Димитрова повествованието постоянно прекъсва, като че ли за да вмъкне някаква лирическа и „краеситишна“ пауза. Това започва да работи като „откъсване“ на езика, като една феноменологична редукция, показваща езика като място за обитаване, за обживяване, за алтернативно преживяване на света. Същевременно творецът вече не е някой, който може да устои на страданието и загубата на света. Именно по отношение на твореца Блага Димитрова се оразличава от модернистичното концептуализиране на автора като някой, който може да устои и да „надмogne“ света. Авторът слиза на нивото на героите, представен е като „майка“ на света. Блага Димитрова непрекъснато извършва сублимация на подобни фигури. В същото време, тя внася по този начин саморефлексия, ирония, едно постоянно диалогизиращо съзнание, пречупващо вътрешните монолози на героите. Юлия Кръстева забелязва ролята на саморефлексивните образи в поезията на Блага Димитрова. „Чувала съм да казват, че Блага Димитрова е недоразумение – жена, при това поет и толкова разсъдлива [...]. Критиците, които често я обвиняват в „умозрителност“, я корят, че „измисля“ (Krysteva 1963, 217). За критиците, близки до доминиращата номенклатура, „умозрителността“ предполага „безсилие“ на автора, като на никого не му се иска да признае, че подобна саморефлексия може единствено да засили сублимацията, разкривайки публичната роля на автора и жената Блага Димитрова.

В „Лавина“ авторовата фигура не е невидима, тя се възплъщава и удвоява в един иманентен план на романа като „майка“ на света, чиято задача е всъщност да бъде „читател“ на романа. Това е мощна „схема“, логически „капан“ за реалните читатели на „Лавина“, въвеждаща неразграничеността между оригинал и копие, подател и получател на съобщението, природа и техника:

Трябва да разчета тайно писмо, лаконично надраскано, и да го предам някому. За да го напише в последния си миг, когато дъхът му се е свършил, човекът е имал нещо важно да съобщи. Нещо, което му е проблеснало в самия край. / Пипнешком, наслуки, като азбука за слепи, разчитам впечатаното в снега. Релефни думи, мисли, въздишки, изтриващи се при докосване. Сякаш възстановявам йероглифи, а ключът е загубен./ Чувствам се неuka майка, получила от сина си последното му писмо от фронта. Няма кой да ѝ го прочете. Цялото село е неграмотно. Сричам непознатите думи с догадки./ Мъртвите говорят

с мълчание, записано на бялата лента на снега. Опитвам се да озвуча лентата, и тръпна от боязън, че всяко надникване може да изтрие записа завинаги“ (Dimitrova 1977, pp. 11 – 12).

Авторът живее във въображения дом на „неуката майка“, до чиято врата е пристигнало последното писмо на сина ѝ. Писмото носи умирането – пътуването към смъртта. Но също и „бляска“ на последния миг, нещо, което е проблеснало в самия край, за да приюти всичко съществуващо и заобикалящо мъртвия в един йероглиф. Оформя се нещо, наречено от автора „снежен“ бордов дневник. Дневникът е направен от сняг, от онова, което природата е записала, копирала, „снела“ в себе си. За да се прочете написаното, следвайки повествователния глас, трябва да се изчака стопяването на снега. При „природния“ разпад на лавината става възможно „технически“ да се презапише нейната лента и да се „озвучи“ след това. По този начин ще оживее наново един загубен свят, или както се оказва желанието на героите в романа, затрупаният от лавината свят да се замени от друг.

Блага Димитрова не просто създава един разпадащ се апокалиптичен свят, а свят, който е перманентно подложен на технологическо пресъздаване. В този повторен свят всичко трябва да бъде преоткрито. Трябва да се „превърти“ наново кинолентата на снега, за да се „открои“ и „разкрие“ светът. Лента, при която нямаме сценарий, предварителни графични изображения, текстови репетиции, проучване на местоположението и подбор на актьори и декор, няма визуални ефекти и озвучаване на предстоящия грохот, няма спектакъл. Няма спектакъл преди, по време и след лавината. Трите времена на романа са времената на филм за това как светът се „снима“ в „записа“ на лавината и замръзва в скулптура:

Сняг, сняг. Твърд. Сбит. В гравитационен колапс./ Едвам изравят една вледенена фигура. Снегът се е набил навред по лицето и тялото. Невъзможно е да го изчегъртат./ Откроява се характерният профил с орловия нос на Скулптора. С отворена уста. Сякаш сънува чешма и пие в съня си жадно./ Пие буца сняг./ Това е последната му автоскулптура. Напомня причудливите снежни сфинксове, които той ваеше по върховете на непристъпните скали./ Само торс и глава. Крайниците отсечени от лавината. Прилича на някаква древна изкопана статуя./ Навеждат глави пред тази невероятна творба./ Един бял сфинкс с гипсирани очи гледа в безкрая (Dimitrova 1972, p. 313).

Скулптирането от снега е записът на самата природна лента, удвоен и сдвоен със записа на нечовешкия филм, въпреки че е наченат от хората, той е довършен от лавината: читателите [зрителите] стават свидетели на белотата, на планините. Усещат пропукването в началната зона на лавината, снежният „контраспектакъл“ на нещата, които спират да съществуват, помитацият поток от лед, отломки от скали, смесването на вода и въздух, тишината след това. Началото на края. Камерата се откъсва от ръцете на оператора и продъл-

жава да се върти и да снима отвътре, вече няма оператор, изчезва субектът на автора, но лентата продължава да записва. Виждаме гроба отвътре. Но кой стои вече зад филма, авторът се превръща в протеза на една техноприрода, субективизираща се през него, превръщаща през него собствената си обективна безпристрастност в „откровение“ и „проникновение“:

Изтървана от ръцете му, камерата продължава да действа като поет, получила от него този вдъхновен тласък. Безпристрастността на обектива изведнъж се превръща в проникновение./ Макар и обективист по занаят, операторът е така емоционално погълнат от своята работа, че всичко, до което се докосне, става изкуство./ Но това ще се открие едва след смъртта му./ Лавината сякаш събаря планината. Всичко се сгромолясва надолу (Dimitrova 1977, p. 276).

Това не е изкуството на спектакъла, на фантазията за апокалипсис, а нещо, което можем да наречем контраспектакъл, ужасни антифантазии, пробив в булото на фантазма, око, надзърнало отвъд, колкото да покаже, своето бяло:

„Лавината се отваря за миг като око, надзърнало отвъд, показва своето бяло, твърдо и пак се затваря, скривайки вечната бяла нощ с нейните тайни“ (Dimitrova 1977, p. 289).

Лавината „надзърта отвъд“. Блага Димитрова ни приканва да опитаме невъзможното – да погледнем какво има зад тайната на света, след неговия край. Какво има отвъд „субективните“ катастрофи, предмет на анализа на Фройд? Какво има отвъд „копнежа по измислица“ като вид политическа „присъда срещу света“ по думите на Хана Аренд?

Президентът Шребер, подчертава Фройд, отприщва собствения си делириум едва след като получава повишение, като че ли това му дава дързостта да „поеме риска“ да „падне“, да се сломи, да се „пречупи“. Целта на алпинистите в „Лавина“ не е атомизираното бягство от света, а „бягство“, което поема „риска“ на падането и пропадането. Изисква се смелост, за да се отприщи една лавина, но това не е лавина, която развихря фантазирането, а която го предотвратява.

В поредица от фрагменти Блага Димитрова рамкира значението на едно „особено същество“ „НИЕ“ от гледна точка на предпазване от фантазията, химерите на идеологическия хоризонт, на заблудите. Извисяването на „НИЕ“ има за цел приземяване на отделния „аз“ в реалността. Реалността и „материалността“ на общността са безспорни в „Лавина“, „НИЕ“ не е фантазия. Множеството истории на алпинистите се пресичат в нещо като пресечна точка на конфабулацията, каквато е имплицитният договор помежду им в отказа да подкрепят вярата в начина, по който „стоят нещата“. Бягството на алпинистите е бягство не от реалността, а онова, което се представя като „здрав разум“ и се възприема безкритично като „чиста“ очевидност. Следователно „НИЕ“ позволява на алпинистите да размишляват, да си представят „заедно“, да изградят нова реалност и да я превърнат в истина, макар и само по време

на „вървежа“ нагоре към върха на планината. По този начин „другият“ се превръща в опора на „аз“ в един „рухващ свят“:

Какво може да бъде опора в рухващия свят? [...] Целият материален свят изгубва своята стабилност, превръща се в плуваща, безформена, неудържима маса./ Езикът на лавината е изсочил отвъд ребъра и е лизнал отсрещния скат. Вековни смърчове биват изтръгнати от корен. Скали се изкъртват и сгромолясват в нашето въображение. Сякаш земната твърд с гръмотевичен трясък се разсипва и нищо не може да я скрепи и задържи. Всичко лети надолу към пропастта./ Единствената стабилност в този миг е вътре в себе си [...] самосъздаването, – то е центърът на равновесието на отделния човек./ Всеки един от нас сам си е изградил опората. [...] Центърът на вътрешното равновесие на цялата група е общ; някъде там, където се таи чувството за дълг (Dimitrova 1977, pp. 104 – 105).

Докато логиката на обезличаващото „масоформиране“ винаги предлага „бягство“ като една опция, то „НИЕ“, общото желание, предлага „мисленето“ като друга. В тази „верижност“ на „НИЕ“ Блага Димитрова открива известно обещание за „мисленето“ – опората в другия, външната опора поражда критичното усилие и желание да се разобличи цялостна система от илюзии. Може да се каже, че „лавината“ символично означава този обрат и катастрофа, кризата, която отваря място за единичността на събитието и възстановяването на реалността. Рисувайки собственият им свят да изчезне, алпинистите в „Лавина“ всъщност заявяват, че имат „недовършена работа“ със света. Протестирайки, че светът не е такъв, какъвто трябва да бъде, те поемат риска да мечтаят за голямото. Това е тази трета възможност на апокалиптичното писане на Блага Димитрова – отвъд „бягството“ и „мисленето“, представляваща жестоката битката за истина, за среща със самия себе си, за „второ“ раждане на човека:

Лавината веднага прикрива следите си. Белият звяр се е укротил и заспал. Само опашка от снежна пушилка още се вие и се разсейва. Нищо не се е случило. Няма нищо. Наричам го „Нищо“, но зная ли какво е заключено в това бяло петно?/ Когато всичко премине: илюзии, спомени, близост, вълнения, бури, аз казвам: „Нищо не ми остава!“. / Но колкото и неща да бъдат отнети от мене, все пак остава нещо, което не може да бъде изтръгнато от самото нищо – някакъв негов закон, който не може да се изскубне от празното му ядро./ И както от вакуума се раждат звездите с избухване, така и от това мое нищо възниква може би нещо с нови, неизмерими измерения. [...] Второто раждане на човека (Dimitrova 1977, p. 294).

Заглавието, което носи епиготът на „Лавина“, е „Въображение без протези“. В епигота се появява сакат алпинист – един от оцелелите от лавината. Учейки се да върви отново с протези, изглежда, че мъжът ще може да се примири или дори да преодолее изгарящата болка. За да понесе жестоката реалност,

неговото въображение му предоставя друга фокусна точка, перспектива и интонация, от която да се справи със загубата на субективния си свят. Това е перспективата на планината. Мъжът си представя, че ще успее да изкачи „върха“ на скръбта. Това преодоляване и прекосяване е по-скоро преминаване в загубата след края, почти като триумф на загубата. Във „Въображение без протези“ Блага Димитрова насочва цялата сила на писателското си майсторство не само да подчертае представата за продуктивността на края, че този край може да доведе до нещо ново, но също така – и това е може би по-радикалният и критичен момент – да постави под въпрос условията на един свят, обсебен от продуктивност и прогресивност. Въображението разчупва „оковите“ на технологичните протези, езикът на света заменя езика на края. Отмяната на „термините“ за езика на края наподобява настояването на Хайдегер да се постави в скоби начинът, по който ние, езиковите същества, винаги сме вече имплицитни, сгънати или присвоени в езика. Начинът, по който писателката „накъсва“ езика, трябва да „откъсне“ обикновеното отношение между думата и нещото, за да накара светът да се появи чрез думата. Блага Димитрова ни отвежда до нов опит в езика, нов опит за това как езикът „проговаря“ в своите импликации. Тя поставя края на алпинистите, мъртви и оживели, в скоби, като показва как този край наистина говори, разказва, появява се. Тя прави това, като свирепо отхвърля начина, по който доктрината е създала схема на краища и начала както в литературата, така и в живота. Така се ражда последната сцена на „Лавина“ – като край, който е начало.

Последната сцена с героя е предоставена от собственото му въображение. Виждайки се как катери планината, той се среща със себе си, с дрзкото момче, което е бил. Краят вече не означава край, разнищване, разбягване или отпадане от света. Подобно на момента на смъртта, този въображаем момент на среща със себе си се представя като момент на събиране. Той е момент на поглед назад, към минала и завършена история, преминаване в скръбта, но и създаване на нов свят, в който отново да може да се живее.

Благодарности и финансиране

Това изследване е финансирано от Европейския съюз – NextGenerationEU, чрез Националния план за възстановяване и устойчивост на Република България, проект SUMMIT BG-RRP-2.004-0008-C01.

ЛИТЕРАТУРА

АРЕНТ, Х., 2023. *Произходът на тоталитаризма*. София: Колибри.

БЕЛЧЕВА, Е., 2024. Случаят „Лавина“. Блага и вълците. *Портал Култура*, 6.04.2024.

- БЕРДЯЕВ, Н., 1994. *Смисълът на историята*. София: Христо Ботев.
- ГАБЕ, Д., 1933. *Расови черти на евреите в литературата: Мойсей. Евреи в историята, литературата, политиката*. София: Иврия.
- ГЪОТЕ, Й. В., 2024. *Фауст*. София: Лист.
- ДИМИТРОВА, Б., 1968. *Страшния съд*. Пловдив: Христо Г. Данов.
- ДИМИТРОВА, Б., 1972. *Подземно небе*. София: Партиздат.
- ДИМИТРОВА, Б., 1977. *Лавина*. София: Български писател.
- ДИМИТРОВА, Б., 2017. *Лице*. София: Хермес.
- ДОЙНОВ, П., 2017. Кампанията срещу романа „Лице“: зад кулисите. *Литературен вестник*, № 8, с. 9 – 10.
- КРЪСТЕВА, Ю., 1963. Блага Димитрова. *Септември*, кн. 7, с. 216 – 225.
- ЛИНДБЕРГ, С., 2023. Технологии за края на света. *Литературен вестник*, № 8, с. 9 – 10.
- НИКОЛЧИНА, М., 2020. За една трансезикова българистика: „Луначка“ на Дора Габе. *Bułgarystyka – tradycje i przyszłość*. Poznań: Polska Akademia Nauk.
- РАЙНОВ, Н., 1983. Да издигнем литературната критика на нивото на партийните изисквания. *Народна култура*, № 19.
- ФРОЙД, З., 2012. *Председателят Шребер*. София: Критика и хуманизъм.
- ХАДЖИКОВ, С., 1972. Талантът в безвремието на експеримента. *Литературен фронт*, №3, с. 2.
- ХАЙДЕГЕР, М., 1999. *Същности*. София: Гал-Ико.
- ХАЙДЕГЕР, М., 2005. *Битие и време*. София: Марин Дринов.
- BLANCHOT, M., 1980. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- GENETTE, G., 1993. *Fiction & Diction*. London: Cornell University Press.
- GREENBERG, C., 1939. Avant-Garde and Kitsch. *Partisan Review*, no. 6, pp. 34 – 49.
- JONAS, H., 1985. *The Imperative of Responsibility: In Search of an Ethics for the Technological Age*. Chicago: University of Chicago Press.
- LÖWITH, K., 2011. *Meaning in History*. Chicago: University of Chicago Press.
- NANCY, J.-L., 2015. *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*. New York: Fordham University Press.
- TAUBES, J., 2009. *De l'eschatologie occidentale*. Paris: Éditions de l'éclat.

Acknowledgements & Funding

This study is financed by the European Union-NextGenerationEU, through the National Recovery and Resilience Plan of the Republic of Bulgaria, project SUMMIT BG-RRP-2.004-0008-C01.

REFERENCES

- ARENT, H., 2023. *Proizhodyt na totalitarizma*. Sofia: Kolibri.
- BELCHEVA, E., 2024. Sluchayat „Lavina“. Blaga i vyltzite. *Portal Kultura*, 6.04.2024.
- BERDYAEV, N., 1994. *Smisylyt na istoriyata*. Sofia: Hristo Botev.
- BLANCHOT, M., 1980. *L'Ecriture du désastre*, Paris: Gallimard.
- DIMITROVA, B., 1968. *Strashnia syd*. Plovdiv: Hristo G. Danov.
- DIMITROVA, B., 1972. *Podzemno nebe*. Sofia: Partizdat.
- DIMITROVA, B., 1977. *Lavina*. Sofia: Bylgarski pisatel.
- DIMITROVA, B., 2017. *Litze*. Sofia: Hermes.
- DOYNOV, P., 2017. Kampaniyata srestu romana „Litche“: zad kulisite. *Literaturen vestnik*, vol. 8, pp. 9 – 10.
- FROYD, Z., 2012. *Predsedatelyat Shreber*. Sofia: Kritika i humanisym.
- GABE, D., 1933. Rasovi cherty na evreite v literaturata: Mojsej. *Evrei v istoriata, literaturata, politikata*. Sofia: Ivria.
- GENETTE, G., 1993. *Fiction & Diction*. London: Cornell University Press.
- GREENBERG, C. 1939. Avant-Garde and Kitsch. *Partisan Review*, no. 6, pp. 34 – 49.
- GYOTE, J. V., 2024. *Faust*. Sofia: List.
- HADZIKOSEV, S., 1972. Talantyt v bezvremieto na eksperimenta. *Literaturen front*, vol. 3, p. 3.
- HAYDEGER, M., 1999. *Syshnosti*. Sofia: Gal-Iko.
- HAYDEGER, M., 2005. *Bitie i vreme*. Sofia: Marin Drinov.
- JONAS, H., 1985. *The Imperative of Responsibility: In Search of an Ethics for the Technological Age*. Chicago: University of Chicago Press.
- KRISTEVA, J., 1963. Blaga Dimitrova. *Septemvri*, vol. 7, pp. 216 – 225.
- LINDBERG, S., 2023. Tehnologii za kraya na sveta. *Literaturen vestnik*, vol. 8, pp. 9 – 10.
- LÖWITH, K., 2011. *Meaning in History*. Chicago: University of Chicago Press.
- NANCY, J.-L., 2015. *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*. New York: Fordham University Press.
- NIKOLCHINA, M., 2020. Za edna transezikova bylgaristika: „Lunaticzka“ na Dora Gabe. *Bulgarystyka – tradycje i przyszlosc*. Poznan: Polska Akademia Nauk.
- RAYNOV, N., 1983. Da izdignem literaturnata Kritika na nivoto na partijnite iziskvaniya. *Narodna kultura*, vol. 19.
- TAUBES, J., 2009. *De l'eschatologie occidentale*. Paris: Éditions de l'éclat.

THE LANGUAGE OF THE END AND THE LANGUAGE OF THE WORLD. THE APOCALYPTIC WRITING OF BLAGA DIMITROVA

Abstract. The article is dedicated to the pessimistic turn in Blaga Dimitrova's prose, which comes into conflict with the propagandistic utilitarianism and the utopian telos of the era. The most general characteristics of the writer's "apocalyptic writing" are outlined as a set of techniques that meet the political, ethical and aesthetic. The focus falls on the equivalence between nature and technology, bringing to the fore the duality of "techno-nature", considered as a technology for the end of the world in the author's anti-war novels, but also in a Heideggerian sense and as a phenomenon of the "revealing" of the truth. The analysis of the novel-poem "Avalanche" (1971) in the light of the unprecedented situation that humanity is entering in the 21st century, when natural disasters can no longer be separated from their technological, economic and political consequences, occupies a central place in the text.

Keywords: totalitarianism; atomization; prose of inversion; techno-nature; counter-spectacle; world-creation

✉ **Dr. Maria Kalinova, Assoc. Prof.**

Researcher ID: CAH-6309-2022

Scopus: 57211474970

Sofia University "St. Kliment Ohridski"

1504 Sofia

15, Tsar Osvoboditel Blvd

E-mail: mariakalinova@slav.uni-sofia.bg