

---

## ПРОГЛАД

---

Издание на Филологическия факултет  
при Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“

---

кн. 1, 2019 (год. XXVIII), ISSN 0861-7902

**ТЕМА НА БРОЯ: ФАНТАСТИЧНОТО – МИТ, УТОПИЯ, ФЕНТЪЗИ...**

---

*Борис Минков*<sup>1</sup>

### ФАНТАСТИЧНО И ФАНТАСМАГОРИЧНО В КОНТЕКСТА НА РОМАНТИЧЕСКАТА ТРАДИЦИЯ

*Boris Minkov*

### FANTASTICALLY AND PHANTASMAGORIA IN THE CONTEXT OF THE ROMANTIC TRADITION

The present study attempts to abandon the genre-related discussion of the fantastic. For this purpose, it develops a working concept of phantasmagoria: image projection of cognitive universalia which have been frozen after passing through the prism of the ironic turn. To trace the various characteristics of the phantasmagorical, the article provides examples from the work of E. T. A. Hoffmann, Clemens Brentano, Wilhelm Hauff and Heinrich Heine. In relation to the romantic tradition of phantasmagoria after the 19th century, it discusses Stanisław Lem's *The Star Diaries*. An essential point in the study is the contention that phantasmagoria is unrelated to the 'realistic art-unrealistic art' opposition.

**Keywords:** *Phantasmagoria; Romantic era; Ironic turn; Novella as casus.*

Статията опитва да напусне жанровото говорене за фантастичното. За тази цел е изведено едно работно понятие за фантасмагория: образна проекция на познавателни универсалии, застинали при преминаването си през призмата на ироническия обрат. За да се набележат различни характеристики на фантасмагоричното, се използват примери от творчеството на Е. Т. А. Хофман, Клеменс Брентано, Вилхелм Хауф, Хайнрих Хайне. Във връзка с продължаващото развитие на фантасмагорията след времето на романтизма е посочен пример със „Звездни дневници“ на Станислав Лем. От същностно значение за статията е позицията, че фантасмагорията е ирелевантна спрямо опозицията реалистично – нереалистично изкуство.

**Ключови думи:** *фантасмагория, романтизъм, иронически обрат, новелата като казус.*

В своята типология на фантастичното Цветан Тодоров основателно отбелязва, че шрихираните от него характеристики са в сила само ако мислим фантастичното като жанр. Паралелно с проявленията на жанровите характеристики обаче всяко произведение съществува и в други системи, например в границите на конкретни „исторически дистинкции“ (Тодоров 2009: 8). Самата жанрова принадлежност на всяка една художествена творба има принципно двойствена природа, разположена едновременно в идеалната принадлежност към дадена група и конкретната си инвариантна реализация. Загуби ли се отклонението на инварианта, тогава произведението принадлежи на тривиалната литература в избрания жанр. Във всички останали случаи изразът на този баланс на двойствена жанрова принадлежност е трудно установим, защото се променя както от историческия контекст на създаването на творбата, така и от всяка единична ситуация на нейното разбиране. Не само че са различни критериите, с които читателят – самият той мислен като абстрактен и извънвремеви конструкт – пита за характера на чудесното при метаморфозата в „Златното магаре“ на Апулей, спрямо тези, с които преценява дали островът, на който Армида отвежда Риналдо (в „Освободеният Йерусалим“ на Торквато Тасо), е

---

<sup>1</sup> **Борис Минков** (Boris Minkov) – доц. д-р, НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ – София. boris\_minkov@yahoo.com

свръхестествен, или спрямо които разглежда демоническия пантеон в „Изгубеният рай“ (Милтън)<sup>2</sup>. Всяко едно време и всеки единичен прочит разполага тези питания по нов начин и ако не съумее да го направи, творбата може не само да се измести до неузнаваемост спрямо досегашното си присъствие в жанровите типологии, но може и да потъне в рецептивна глухота<sup>3</sup>.

Ето как тези ориентации могат да рефлектират непосредствено дори само в избора на едно заглавие. Насочването на преводаческия избор в посока на „Златната делва“ (Der goldne Topf) при авторската приказка на Е. Т. А. Хофман е показателно за начина, по който преводът трансформира жанровата конвенция на оригинала. С „делва“ е избрана една псевдоромантическа (развита в домашен контекст) представа за високия статут на магиката, екзотиката и вълшебното, като е пренебрегнато „простото“ и неутрално решение на „гърне“, независимо от това, че очакванията на фолклорното съзнание гърнето е ясно и разпознаваемо решение. На свой ред пренебрегнатата възможност за избор подготвя характерен иронически капан, като събира наред с останалите делнични значения на думата и нейния инвариант на „нощно гърне“. Този наистина само потенциален, но същностен за възможностите за дезилузиониране на повествованието обрат показва, че често наред с фантастичното, магическото или вълшебното присъства и демаскиращата възможност на фантазмагоричното. Финалът на „Златната делва“ насочва към самата романтическа програма: живеенето в поезията. След като до момента на финалния обрат повествователят е бил почти незабележим, в последния пасаж на новелата той се оплаква, че след краткото си потапяне в рицарското имение на щастливеца Анселмус в Атлантида ще трябва да се върне в таванската си стаичка при „нищетата на оскъдния живот“ (Хофман 2001: 197). На това оплакване Архивариус Линдхорст, за когото читателят вече е трябвало да приеме, че е саламандър – дух на елемента огън, го потупва приятелски по рамото, за да го утеши, че щастието на Анселмус не е нищо друго освен „живот в поезията“ и следователно със своята имажинерност представлява нещо, което не подлежи на завиждане.

С този финал случката от „Златната делва“ се разгръща като иронична версия на осъществения сън на Хайнрих в романа на Новалис „Хайнрих фон Офтердинген“: споменаването на „живеенето в поезията“ завършва редица от насмешливи жестиккулации в текста, които набелязват перспектива на фантазмагоричното. Подобно на фантастичното, и фантазмагоричното представлява прагова ситуация, но неговото междинно разполагане не присъства в динамичните редове, описани от Тодоров<sup>4</sup>. Подобно на гримасата, която често го съпровожда като поведенчески жест, фантазмагоричното се явява пред възприемателя в застинал вид, то представлява израз на апория, застинала в своята принципна нерешимост в резултат от задействането на определени блокировки. Фантазмагорията е заключителната точка на казус, негов съкратен израз и проекция, в която ясно се вижда възелът на заплитането му. Но на прага на фантазмагоричното е блокирано не само решението – един цялостен фантастичен свят е представен на този праг в плоска проекция.

Немският романтизъм се насочва програмно към междинни проявления на съществуването, в които възприемателят не получава роля да преценява естествени и свръхестествени случаи и проявления или – според типологията на Тодоров, да решава между странното и вълшебното, а вместо това бива изправен пред действителността като всеобхватна познавателна тоталност – своеобразно универсално гърне за многократно топене, спояване и пресичане на сетивни възбуди, възприятия и образи. В много от случаите на тези споявания се следва освобождаването на творческото съзнание чрез фантазното, а впоследствие се достига до картините на фантазмагоричното. Казано по друг начин, творческият субект на романтизма е обсебен от непостижимия свят на фантазното, като в крайна сметка присъства в достъпния негов израз във фантазмагоричните образи. Читателят на програмните произведения на романтизма също е изправен пред сходно предизвикателство: той трябва да преживее опита на свръхсетивното, опита на преминаването между възприятията и тяхното тотализиращо въздействие, но

<sup>2</sup> Набелязвайки следите на една иконография на фантастичното, Цветан Тодоров обобщава, че „[р]азличните епохи имат различна представа за това, какво може и какво не може да се случи“ (Тодоров 2009: 32).

<sup>3</sup> В този смисъл посочените в примера произведения практически не присъстват в българската литературна среда (особено тези на Тасо и Милтън) не само заради липсващите културни традиции, в които те се основават, но например и заради пропуснатите в исторически план питания спрямо природата на фантастичното.

<sup>4</sup> От една страна, извън странното и извън вълшебното, когато читателят достоверността на събитието; от друга страна, извън поезията и извън алегорията, когато се колебае в естеството на текста и т.н. (срв. Тодоров 2009: 54 сл.).

това, до което успява да се докосне, е най-често образна фантазмагорична проекция на дълбинния опит – плоска гримаса на въображаемата тоталност.

Плътно разработената контекстуална среда на романтизма притежава съзнание за тази двойственост. В 125-тия от своите фрагменти Фридрих Шлегел говори за утопичната възможност за „синтезно“ свързване на два типа творчески индивидуалности, което би изразило в пълна степен същността на романтичeskия творец:

Често не можем да се освободим от мисълта, че две духовни проявления си принадлежат подобно на разделени половини и събират в едно всичко онова, което могат. Ако съществуваше изкуство да се спояват индивиди, или пък ако пожелаващата критика можеше да направи нещо повече от пожелания, за които тя без друго намира толкова много поводи, аз бих искал да видя комбинирани Жан Паул и Петер Леберехт. Единият има точно всичко това, което липсва у другия. Да се съедини гротескният талант на Жан Паул и фантазната изобразителност на Петер Леберехт – това би създало превъзходния романтичeskи творец. (Шлегел 1967: 184–185)<sup>5</sup>.

Шлегеловите фрагменти въздействат и правят епоха със своята заклинателност. Не конкретиката на примера е тук от съществено значение, а жестът на пожелаването, който сбъдва и оставя следи. Множество автори от първите десетилетия на XIX век търсят сякаш магическата формула на този възел между гротеската и фантазното.

Като особено подходяща територия на това свързване се явява новелата заради нейната близост с жанровата парадигма на казуса. Така например в „Историята на честния Касперл и хубавата Анерл“ Клеменс Брентано набелязва редица потенциални предсказания в качеството им на уж характерни романтичeskи топоси<sup>6</sup>. Те се явяват в повествованието в момент, когато всичко изглежда вече решено и отминало: Касперл – младият човек на честта, е избрал самоубийството, а детеубийцата Анерл очаква своята смъртна присъда; баба им е заета със задачата да разкаже за тях, като зададе възможност за разбиране на техните действия и решения, което в последна сметка да доведе до достойно общо погребение на двамата. Затова в своите очаквания читателят лесно свързва предсказанията със зловещия изход и е в състояние да ги определи като достатъчно зловещи и предсказващи ранния край на персонажите – ако не буквално, то поне като атмосфера, като внушение за слепите и хаотични сили, които подреждат живота. Някога все още малката Анерл и баба ѝ са дошли в дома на палача майстор Франц, за да предадат чрез него последните думи на майката на Анерл до ловеца Юрге, който (подобно на самата Анерл в „сегашния“ момент на историята!) очаква изпълнението на смъртната си присъда. Мечът в гардероба на палача се разклаща и това предизвика незначителен уплах у момичето. За майстор Франц обаче този знак не е безобиден. Той настоява, че при такова предзнаменование на Анерл „трябва да ѝ се резне малко кожичка от вратлето, за да се освободи от бъдещо проклятие“ (Брентано 1980: 293). Автентичният народностен дух е предоставил материала за предсказанието – суров, страховит, обосноваващ една желязна последователност в употребата на оръжието, зад която се крие непрогледна жестокост, ангажираща всички с поведението на меча. На това място обаче Анерл е спасена от провеждането на предписаната в гилдийния кодекс предпазна мярка от кмета на градчето, който охолно се впуска да тълкува казуса със самозадействалия се меч. Той контекстуализира проявленията на „кодекса“ на палача и разяснява тежестта на техните разклонения, но също така и набелязва една възможна динамична връзка между авторитетността на предсказанията и пътя на тяхното сбъдане:

Майстор Франц, ако смяташ, че твоят меч се е залюлял, защото сега ти съобщавам, че утре рано в шест часа трябва да обезглавиш ловеца Юрге, бих ти простил думите, но че искаш да свържеш случилото се с невинното дете, това е неблагоприятно и лудост. Такова нещо би могло да хвърли човека в отчаяние, когато, вече поотраснал, разбере какво му се е случило някога в детството (пак там).

<sup>5</sup> Преводът на цитата е мой. – Бел. авт. Б.М. Тук е необходимо да се добави, че Петер Леберехт е не просто псевдоним на Лудвиг Тик, но и негов емблематичен персонаж от разказа „Петер Леберехт“ с подзаглавие „История без авантюриности“. Така дефинирането на фантазното, както и неговите отношения с гротеската, която има преимушествен фантазмагоричен произход, преминават закономерно през лабораторията на художествена условност.

<sup>6</sup> В текста си „Изкуството на писаря“ разглеждам новелата на Брентано от гледна точка на особено характерното колебание на повествователните роли в нея, съчетано с изричното авторефлексивно настояване, че тъкмо тези роли, а не „предсказанията“ (в повествователен план – пролипси) са определящи (Минков 2005).

Случващото се нататък дава право и на двете страни. „Психологическите“ аргументи на кмета за силата на предопределението, която черпи основания от рекапитулациите на собствения живот, действително бележат пътя на момичето. От друга страна, този път преминава още на следващия ден след оживяването на мечта в гардероба на палача през друго – значително по-зловещо, неправдоподобно и свръхестествено – предизвестяване. Вставеният разказ на бабата съобщава следното: „отсечената глава [на ловеца Юрге – б.м. Б.М.] полетя срещу Анерл и със зъби се закачи за поличката на детето, което запищя сърцераздирателно“ (Брентано 1980: 294). Но колкото и зловещо, нечувано и травматично да е случилото се, то не решава случая с предопределението, а само заплита допълнително възела на новелистичния казус: всеки остава със своята истина. По силата на рамковото контролиране на разказа бабата е тази, която управлява конците в този възел. Нейна цел е да върне разказа към въпросите за честта и към решението за самоубийство на Касперл: дали когато е заявил в предсмъртното си писмо обзелото го отчаяние (*Verzweiflung*), довереникът ѝ не е имал предвид състояние на меланхолия – разлика, което би довела до достойното му погребение<sup>7</sup>. Макар че от гледна точка на читателските очаквания и в перспективата на шоките възприятия ужасите са важни полета в тази причудлива история, в плана на проблемното фокусиране те представляват само тежести, които натежават в различните блюда на везните в казусните сплитания.

И така, фантастични елементи ли са тези поличби в новелата на Брентано? Можем ли в нашето читателско питане за тях да ги разполагаме в посока към странното или вълшебното? Можем ли в интерпретативна си нагласа към текста да включим алегорически филтри на тяхното четене, например във връзка с разискването на абстрактни етически проблеми? Може ли да „обясним“ например отсечената глава, захапала в своя полет детската поличка, като кошмарно съновидение, като болезнена възхита (фасцинация) или като реторическа стратегия на вставения повествователен глас, който има за задача да убеди разположения в ситуацията на рамката основен повествовател (или дори може би просто да го надговори) и да задейства активността му? Най-напред е очевидно, че тук фантастичното не присъства като хоризонт на жанровата конвенция. То е елемент от повествованието – ключ на възлови антиципации, които проблематизират бъдещи случвания отвъд идеята за тяхната каузална обвързаност. Фантазните решения съществуват като паралелни реалности или по-точно като възможни паралелни светове, в които всеки образ има характер на действителност. Фантазното служи като буфер за тълкувания: интерпретации от страна на персонажите, от повествователните инстанции, които трябва да вземат отношение не само относно потенциалната принадлежност на фантазното към действителността, но и спрямо ролята на фантазното за разбиране на действителността; наред с това фантазното е предоставено и на читателя за тълкуване и за повествователно разполагане. Изобщо, двойното дъно на романтическата действителност има преимуществено тълкователски основания.

Един траен школки стереотип настоява, че в романтическите опити за синтезност на възприятията изникват доминантни светове на ирационалното, които са предназначени да противодействат на култа към разума от предишната епоха на Просвещението. В действителност романтиците не противопоставят на разума, а надграждат върху него възможностите на свръхсетивното. По такъв начин се извършва съществена корекция в питанията за природата на фантазното: ако разумът пита за това къде се разполага свръхестественото, то самата доминанта на фантазната оптика пренася въпроса към трудно установимите граници на свръхсетивното, тоест към сферата на възприятията. По такъв начин опитът на фантазното е ценен не защото е алтернативен на опита на разума, а защото може да проникне на места, до които разумът няма достъп. По такъв начин фантазното – все едно дали с произход от фолклорната съкровищница, или от индивидуалната чувствителност – няма намерение да сменя логиката на причинно-следствени връзки, каузални обусловености, да обезсилва преценките и ориентациите в познатия свят, а има за цел да ги усилва в тяхната неразрешимост и сложност, да подчертае винаги относителната валидност на сетивно достъпните светове.

Нека да опитаме да разположим настройките на опита на свръхсетивното в един двоен пример.

<sup>7</sup> В речта на бабата този въпрос е преоблечен като „истински“ юридически проблем с моменти на дистопия: „Минала е заповед по всички съдилища, като почтени хора да бъдат погребвани само тези, които са се самоубили от меланхолия, а мястото на всички, които са посегнали на себе си от отчаяние, е в моргата“ (Брентано 1980: 291). С деловия, сякаш отстранен от личното преживяване тон се създава впечатление за епидемия от самоубийства, за които при това може да се съди за основанието.

Лемюъл Гъливър – разказващият своята история персонаж в популярния роман на Джонатан Суифт, посещава Голямата академия в столицата на Балнибарби Лагадо и описва една плътна редица от проекти, над които учените работят неуморно: „Имаше един човек, сляп по рождение, при когото работеха няколко чираци, слепи като него: работата им се състоеше в това да бъркат бои за художници, като той ги учеше да разпознават боите по мирис и по осезателен път“ (Суифт 2014: 173).

Това е най-безобидният, в известен смисъл неутрален експеримент в реторически зареденото изброяване на академичните „проекти“. Разположен е сред примери, които акцентират далеч по-настойчиво върху глупостта (например с опита за извличане на слънчева светлина от краставици), или пък засягат кръговрата на продукцията на телесната долница: най-старият учен в Академията е зает с превръщането на човешки изпражнения в първоначално приетата храна. Но персонажът на Суифт не се ограничава до карикатурното, което – според типологията на Цветан Тодоров би извело внушенията на причудливите проекти в посока към алегоричното, към платформата на поука, която настоява, че подобни опити са вредни и противоречат не само на научните норми, но и на здравия разум. Към своите разностранни примери за академична наука повествователният субект на Суифт добавя още и няколко случая, в които странното има претенции да управлява една цялостна дистопия: как да се изключи езикът като средство за общуване – от една страна, с оглед на предпазване на белите дробове от разяждане, а от друга, с цел веднъж завинаги да се избяга от недоразуменията между хората. Но за да можем да се питаме до каква степен описаните като фантазмагории проекти отговарят на основни природни закони и научни постулати, или ги нарушават, трябва да имаме предвид основната рамкова конвенция на произведението: описаните карикатурни визии представляват в крайна сметка карикатура на индивидуалното съзнание на лицето, което разказва: Лемюъл Гъливър. Разказаното от него присъства със сигурност единствено в неговото съзнание – разпадащо се, заредено с водещото отношение на омраза към другите и себе си, мизантропски затварящо се към света. Това положение предполага загубата на още ориентири, например извеждане на критика на просвещенския проект, чиято основна роля е да подрива самата себе си.

Почти буквално същото настояване (само че с коренно противоположна оценъчност) се появява след малко повече от седем десетилетия в „Атенеум“ – изданието на йенските романтици. В 175 фрагмент четем следното: „Някои предпочитат да наблюдават картините със затворени очи, за да пречат на фантазията“ (Шлегел 1967: 192)<sup>8</sup>. Подобна смяна в ориентацията не идва неподготвена. Тя се основава на романтическите представи за народността дух, за разполагането на гения в типа на наивната (в противовес на сантименталната) поезия, за пример на която Шилер извежда фигурата на слепия Омир, за решаващата роля на ирационалното и мистичното в творческия процес – все позиции, които се надграждат над разумното и рационалното, над ясното и несъмненото познание в системата на рационализма. Тази ревизия на сетивните възприятия идва в условията на развитите интуиции, че познанието подлежи на инструментализиране, на подръчно използване, което във всеки един момент може да бъде изведено до кризисно блокиране.

Но след като вече ресурсите на фантазното са включени в познавателния потенциал, при това с претенциите за тотално обемане на останалите познавателни сектори от действителността, съществува опасност то също да бъде рационализирано. Причудливите технически съоръжения и автоматите, пишещите, говорещите и действащите в светски обкръжения животни, опитите за научно обосноваване на магнетизма и некроманцията, стъклените с хора и с човешки органи, вълшебните предмети, предназначени да изтрият „легално“ пространството и времето – всички тези причудливости са фантазмагорични образи, понесени към идеите на своите фантазни гнезда, но в крайна сметка артикулирани в рамките на една отчетлива и разпознаваема системна иконография. Към тази иконография се прибавя нещо още по-същностно за концепта на романтическото: създаването на място за авторефлексията, обръщането на внимание на самия процес на произвеждане на художествена условност, при което – както мимоходом отбелязахме във връзка с финала на „Златната делва“, по правило се включва и ироническото преобръщане, излизане от рамковата конвенция на изградената условност, но също и имплицитното присъствие на критиката на произведението в самото произведение. Често присъствието на критиката в произведението се налага като ситуативен инвариант на ироничния обрат.

<sup>8</sup> Преводът мой. – Бел. авт. B.M. Mancher betrachtet Gemälde am liebsten mit verschloßenen Augen, damit die Fantasie nicht gestört werde [A. W. Schlegel].

Показателно е, че дори играта – този универсум, който в своята неизчерпаема вариативност е в състояние да изразява човешкото, подлежи на блокиране, на плоскостно застиване във фантазмагорична гримаса. Въглищарят Петер Мунк от авторската приказка на Вилхелм Хауф „Студеното сърце“ си е пожелал от своя покровител Стъкленото човече да има (винаги) толкова пари в джоба си, колкото и Дебелия Ецехил – кралят на играта на зарове: когато застават един срещу друг и Ецехил губи от Петер Мунк всичко, което има, в резултат на изпълненото желание парите и на двамата изчезват. Това „нула е равно на нула“ е толкова ясно и закономерно, че позволява на този чудесен математически екземплум<sup>9</sup> да може да заобиколи питането за фантастичното, независимо от това, че в мотива за губещите се въпреки законите на запазване на материята пари се разпознава тъкмо поведенческият стил на съществата от пандемониума. Този екземплум се разполага в момент на едно друго сходно блокиране: стъктларската работилница на Петер Мунк, получена също по силата на магически изпълненото желание, наистина произвежда добре, но не успява да продаде продукцията си. Парите като медия на недостатъчността и аскезата не работят, когато са изобилни или неброени, те действат само, когато са едва-що достатъчни. При това обаче за иконографската яснота и сила на този образ на аскезата е съществено и нещо друго: като въвеждат игра с общи правила без изключение, парите, както посочва Йохен Хьориш, маскират света като разчетим (Hörisch 1996: 67). Фантазмагорията на формулата „нула равно на нула“ блокира универсалността и на тази разчетимост.

Подчертавам тук медийния аспект на парите, защото фантазмагорията работи особено интензивно с медиите – тези в крайна сметка романтически машини, които изравняват и опосредстват, изтриват дистанции и произходи, съчиняват пространства. За разлика от фантазмагоричната образна проекция, принадлежащите на фантазията полета на активност са лишени от медийна структурираност.

Ето един характерен пример за това как някогашният мечтател Хайне – ироничен владетел на бивши фантазни (но не и фантастични!)<sup>10</sup> светове, се завръща в „Германия – Зимна приказка“ като медиен заклонител на фантазмагорията. Сега ироничните обрати не са оформяни в единични поанти, а са заложили в самия поглед на преминаващия. Субектният патос настоява на това, че „нищо не ме задържа (тук)“. В тази връзка изкривеното плоскостно изображение на фантазмагоричните разгръщания подчертава тъкмо медийния аспект на невъзможното. Причудливото се съдържа не толкова в това, че поетът произнася импровизирана реч на наобиколилите го вълци в Тевтбургската гора (там алегорическата перспектива е еднозначна, дори без експлицитното съприобщаване на субекта към глутницата съвълци – „Mitwölfe“), а в симултанното медийно присъствие – във вестникарската публикация на речта:

Das war die Rede, die ich hielt,  
Ganz ohne Vorbereitung;  
Verstümmelt hat Kolb sie abgedruckt  
In der „Allgemeinen Zeitung“.<sup>11</sup>

Тази невероятна за 40-те години на XIX век симултанност напомня поетическо или публицистично пряко предаване или – нещо още по-отстранено – неговата пародия. Впрочем още с началото си поемата носи нагласата към медиализиране на говоренето – с подчертаното присъствие на произведението, на публикацията, на книгата, мислени вече не в смисъла на проекции на романтическия гений, а в тяхната материална и медийна буквалност или също като мода. В първа песен сблъсъкът на някогашните абстрактни романтически пространства на идеите и съвременния процес на опредметяване и медиализиране е разигран в сцената на граничния контрол: в процеса и жеста на пренасяне през държавната граница, в идеята за опосредстване на идеите: в куфара си поетът не носи забранена литература, тя обаче е в главата му, където е още по-опасна в своята скрита потенциална подривност<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Повествователят въвежда този момент по следния начин: „Und so geschah es eines Tages und war ein wunderliches Rechenexempel“ (Hauff 2012), т.е. „Така и стана едни ден и беше чуден пример за сметки“.

<sup>10</sup> Цветан Тодоров с основание посочва, че поетическият прочит е клопка за фантастичното, доколкото поезията изключва възможността за фикционално репрезентиране: „Ако четейки един текст отричаме всяка репрезентативност, фантастичното няма да се появи“ (Тодоров 2009: 55–56).

<sup>11</sup> „Това бе речта, която държах/ съвсем без подготовка;/ осакатена я отпечата Колб/ в „Алгемайне Цайтунг“ (Heine 2004). Този буквален превод е мой. – Бел. авт. Б.М.

<sup>12</sup> „Die Contrebande, die mit mir reist, / Die hab ich im Kopfe stecken.“ – „Контрабандата, която пътува с мен./ я скрих в главата“.

Неслучайно следите на фантазмагоричното се оказват в основата на изучаването на културата на XIX век<sup>13</sup>. Когато през 30-те години на XX век Валтер Бенямин набелязва основите на една цялостна културна история на XIX век през фигурата на парижките пасажи, той насочва настройките на този средищен образ към предиката на фантазмагоричното. В своя незавършен проект Бенямин звучи, от една страна, като романтически магьосник, който извършва превращения с широките си жестове, а от друга страна, като творец, чиято изострена сетивност и наблюдателност му дава визията за чудните преобличания на пространствата: „Гълпата е воалът, иззад който познатият град подканващо намигва като фантазмагория на *flaneur*“ (Бенямин 2014: 267), пасажът е оранжерийно прагово пространство, в което се проектират, прожектират, разцъфват други пространства. Литературата от времето на парижките пасажи е действително социално панорамна, но в оптиката на панорамния поглед дебнат демонически „скъсявания“ на пространството. В този смисъл художествената продукция от XIX век се изплъзва от опозицията реализъм–нереализъм. Жанровите типологии и исторически развойни линии на романа и новелата от XX век показват много ярко подобно деление като безпредметно.

Дори произведения, които не отклоняват жанровия си характер на фантастична литература, носят проекциите на фантазмагорията, като при това тъкмо тези следи от фантазмагории „спасяват“ творбите за литературната история. Достатъчно е да се спомене активният автопародиен пласт в „Звездни дневници“ на Станислав Лем, доколкото в този пласт се провеждат на практика не само научно-фантастически, но и типично романтически блокировки. Сякаш безкрайната кавалкада от разрояващи се „аз“-ови (времеви) проекции на субекта, който води дневниковото повествование, идва не като „използване“ на теорията на относителността за художествени цели, а заради идеята за извеждане на образа на човека като плоскостна (фантазмагорична) проекция, попаднала в „примката на времето“ (Лем: 17). Същевременно „Звездни дневници“ показват като добър екземплум как фантазмагорията (точно както и човешкият образ) няма един-единствен образ, че броят на тези образи не е известен в нито един момент. В седмо пътешествие (то е първо в последователността на книгата) в космическия кораб са наблъскани неизброимо количество времеви двойници на Ийон Тихи, но няма кой да държи контра на разказващия „аз“ за елементарната цел на завиването на една гайка – една безкрайно смешна и образно изчистена картина на самотата и комуникативния дефицит. В своята книга „Човекът утопия“ Миглена Николчина основателно посочва „празната игра“ (Николчина 1992: 9) като средищен проблем в творчеството на Лем, като по такъв начин разработката ѝ се връща към романтическите топоси, от които е тръгнала (и по-конкретно „Франкенщайн“)<sup>14</sup>.

Изобщо романтическите капани имат по-дълго и често скрито въздействие – не толкова като непосредствена история на мотивите, колкото като вкус към фантазмагорията в съчетание с усилването на авторефлексивните възможности на произведенията.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бенямин (2014):** Бенямин, В. Париж – столицата на XIX столетие // Бенямин, В. *Кайрос*. София: Критика и хуманизъм, с. 254–274. // **Benyamin (2014):** Benyamin, W: *Kayros*. Sofia: Kritika i humanisam.
- Брентано (1980):** Брентано, Кл. Историята на честния Касперл и хубавата Анерл. // *Немски романтици*. Съставител: Н. Попова. Превод: Ан. Евтимова. София: Народна култура, с. 273–303. // **Brentano (1980):** Brentano, Kl. *Istoriyata na chesnia Kasperl i hubavata Anerl*. // *Nemski romantitsi*. Sastavitel: N. Popova. Prevod: An. Evtimova. Sofia: Narodna kultura, s. 273–303.
- Лем (1984):** Лем, Ст. *Звездни дневници*. Варна: Георги Бакалов. // **Lem (1984):** *Zvezdni dnevnitsi*. Varna: Georgi Bakalov.

<sup>13</sup> Това е перспектива, на която в българския културен контекст е необходимо да се обърне специално внимание. Родната културна нагласа трайно мисли идващото след романтизма време като „век на реализма“, вследствие на което не разполага с релевантна оптика например за творчеството на големите романисти.

<sup>14</sup> Особено любопитно е как в осмо пътешествие, пояснено в края си като сън, Ийон Тихи в качеството си на делегат в общоалактически конгрес достига до такива представи за природата на човека, които удивително напомнят реториката на Гъливър. Човечеството, според свидетелствата и разследването на Конгреса представлява космически боклук и това обстоятелство прави населението на Земята симпатично, доколкото то не носи вина за своята нравствена и физическа чудовищност.

- Минков (2005):** Минков, Б. Изкуството на писаря. Роли на повествователя в „Историята на честния Касперл и хубавата Анерл“ на Клеменс Брентано. // Минков, Б. Новелата. Между статуга и статуса на сокола. Пловдив: Летера, с. 95–104. // **Minkov (2005):** Minkov, B. Iskustvoto na pisarya. Roli na povestvovatelya v “Istoriyata na chestniya Kasperl i hubavata Anerl” na Klemens Brentano // Minkov, B. *Novelata. Mezhdur statuta i statusa na sokola*. Plovdiv: Letera, s. 95–104.
- Николчина (1992):** Николчина, М. *Човекът утопия*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. // **Nikolchina (1992):** Nikolchina, M. *Tshovekat utopia*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo “Sv. Kliment Ohridski”.
- Суифт (2014):** Суифт, Дж. *Пътешествия по различни страни на света от Лемюъл Гъливър*. Превод: Т. Атанасова, Б. Атанасов. София: Изток–Запад. // **Suift (2014):** Suift, Dzh. *Pateshestvia po razlichni strani na sveta ot Lemyual Galivar*. Prevod: T. Atanasova, B. Atanasov. Sofia: Iztok–Zapad.
- Тодоров (2009):** Тодоров, Цв. *Въведение във фантастичната литература*. Превод: Красимир Кавалджиев. София: СЕМА–РШ. // **Todorov (2009):** Todorov, Ts. *Vavedenie vav fantastichnata literatura*. Prevod: Kr. Kavaldzhiev. Sofia: SEMA-RSH.
- Хофман (2001):** Хофман, Е. Т. А. *Приказни новели*. [Двуезично коментирано издание.] Превод: Стр. Джамджиев. Пловдив: Летера. // **Hofman (2001):** Hofman, E. T. A. *Prikazni noveli*. Prevod: Str. Dzhamdzhiev. Plovdiv: Letera.
- Hauff (2012):** Hauff, W. *Das kalte Herz*. // *The Project Gutenberg*. – <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6640/pg6640.txt>
- Heine (2004):** Heine, H. *Deutschland. Ein Wintermärchen*. // *The Project Gutenberg*. – <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6079/pg6079.txt>
- Hörisch (1996):** Hörisch, J. *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Fr./M.: Suhrkamp.
- Schlegel (1967):** Schlegel, Fr. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2. München, Paderborn, Wien, Zürich.