

Владимира ВЪЛКОВА

КОНСТРУИРАНЕ НА СУБЕКТ И ПОЛ. ЗА НЯКОИ АСПЕКТИ НА МЪЖКОТО И ЖЕНСКОТО НАЧАЛО В РОМАНА НА РОБЪРТ МУЗИЛ *ЧОВЕКЪТ БЕЗ КАЧЕСТВА*

Untersucht wird die „Konstruierbarkeit von Subjekt und Geschlecht“ in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ im Hinblick auf poststrukturalistische Theorien. Angesichts der Genderstudies und der Problematik des Anderen in den postkolonialen Diskursen erscheinen Weiblichkeit und Männlichkeit als zwei einander ergänzende Ansätze des Menschlichen. Während Leona und Bonadea die männliche Identität stabilisieren, erscheinen Clarisse und Agathe als das Männliche hinterfragende. Im Versuch, gegen das Gesetz des Vaters zu anzugehen, entdeckt das anfangs in sich einheitlich erscheinende, selbsteigene, passive weibliche Subjekt seine durch die Identitätskrise erfahrene Individualität. Das anfangs innerlich gespaltene und trotzdem selbstbewusste männliche Subjekt kommt über seine Erfahrung mit dem Weiblichen zur Wahrnehmung des Anderen in einer realitätshaltigeren Form, die zwar nie gänzlich auf Projektions- und Introjektionsmechanismen verzichtet, aber die Eigenständigkeit und eigene Qualität von Anderen anzuerkennen in der Lage ist. Die Lösung des Geschlechterkonflikts zielt nicht auf die Fusion der Liebenden, sondern auf eine gegenseitige Ergänzung und Steigerung, bei der jeder seine höhere Bestimmung erfüllt.

Незавършеният роман на Р. Музил *Човекът без качества* отразява разпадането на Австро-унгарската империя и периода между двете световни войни в Западна и Централна Европа¹. В творчеството си Музил

проследява характерния за времето процес на самоопределяне на нациите, на мултиплициране на национализмите, а основният топос в „големия роман“ – Виена, се превръща в изживяна метафора на противоречията на модернизма. Австрия – страна със закъсняло просвещение и наследник на Виенската модернистична визия за трансдисциплинарност, заложена в монархическия принцип за межкултурност, се оказва особено благоприятна среда за културно-критическите и културологични изследвания не само на Робърт Музил, а и на Херман Брох, Теодор Адорно, Валтер Бенямин и Елиас Канети, които по-късно стават основа на съвременните *Cultural Studies*². Заслуга на Музил е рефлексивното и трансцендирането на границите на просвещенското мислене, отказът от разделянето на рационализъм и ирационализъм, на *logos* и *mythos*, синтезът на литература и точни науки. Музил не без самоирония нарича себе си *monsieur le vivisecteur*³, а опитът му за духовно проникване в света представлява своеобразна смес от научност, есеизъм и художествена литература. Смяната на парадигмата в изкуството и в хуманитарните науки намира художествен израз в романа чрез търсенето на нови бинарности, които водят до нов образ за света и за човека и заменят ограничените типично рационални опозиции като добро и зло, субективно и обективно. Противопоставяйки се на процеса на „овещняване“ (*Versachlichung*), Музил търси пътя към „безсвойствеността“ (*Eigenschaftslosigkeit*) както на Аза, така и на света. Формулировките „чувство за възможност“⁴ (*Möglichkeitssinn*) и „мислене на възможното“ (*Möglichkeitsdenken*) демонстрират модернистичния преход от Нютоновия модел за света към светогледа на квантовата теория. Този нов тип мислене при Музил маркира и прехода към постмодернизма, представляващ дословно „снемане“ (*Aufhebung*) на традиционното мислене, в тройния смисъл на думата⁵, както прави това доста по-късно напр. Дерида с метода си на деконструкция, в основата на който лежи „понятието“ му *différance*.

В този смисъл са оправдани и литературоведските опити за тълкуване на романа с помощта на постмодернистични теории. Такъв опит е и настоящото изследване, посветено на една основна за Музил и модерността тема – *gender*⁶-взаимоотношения и тяхното преосмисляне от гледна точка на постструктуралисткия дискурс. Още заглавието на романа конфронтира читателя с въпросите: Как е възможно мъжкото да е лишено от качества и въпреки това да не се разпадне и да остане мъжко⁷? Какво представлява и как се формира то? Качество ли е? Разбира се,

професионалният литератор насочва вниманието си към теорията на гецалта⁸, оказала силно въздействие при възникването на романа, претворена в проблематиката на лишеното от цялостна оформеност, от облик, от гецалт (*das Gestaltlose*) мъжко. От една страна, обезформянето на мъжкото е свързано с кризата на мъжкостта⁹ в краевековието, с промяната на културно-социалните ѝ предпоставки и съотношението ѝ спрямо еманципиращото се женско. От друга страна, то е част от един по-дълъг и сложен процес на осъзнаване на конструираността на модерния субект¹⁰.

Големите промени в политиката, икономиката и науката през първата половина на ХХ в. не успяват да доведат до деконструиране на опозитивния йерархичен полов ред, а само до неговото стабилизиране като културна конструкция. Основата е положена още в епохата на романтизма, когато родовият пол се определя на базата на специфични методи на натурализиране и денатурализиране¹¹. Дори още по-рано със секуларизирането на историята през ХVIII в. *gender*-ролите се поместват в изолирани типологии, идеологеми, биологизми, репрезентации и т.н. Поляризирането на „половите характери“ отрежда на мъжа обществената, а на жената частната сфера. То е подкрепено и от един държавен модел, който узаконява налагащите се стереотипи¹². Без съмнение смяната на парадигмата в краевековието и цезурата на Първата световна война водят до епистемни поврати, до ново тълкуване, пренареждане и трансформиране на социално-ролевата матрица, до промяна на менталната нагласа на индивида спрямо света и спрямо собственото му самоопределяне. Но новите науки водят само до по-прецизна понятийна номиналност на утвърдените стереотипи и до пренасянето им в други науки, така че например определения като ‘болно’ и ‘здрово’ вече обозначават и морални категории. В Германия например се създава една привидно нова наука *ейдетика*¹³, която поставя възприятието в основата на човешката типология и по този начин легитимира стереотипите като особено ясни, дълбоко вкоренени, непроменливи идеални подсъзнателни образи на социалните роли. Така *ейдетиката* допринася за стабилизирането на мъжкия и женския идеал и техните антиподи.

Музиловото понятие за женскост и мъжкост може да се изведе от понятието му за субект, ситуирано в контекста на модернизма и препращащо към модалностите на постмодернизма. Това, което в постмодернизма се схваща като субект, се конструира едва при културните норми на писменост и комуникация, които се схващат като процеси

без субект. Продуциращият се чрез език, култура и общество субект пренася своите също така структурирани в езиковия процес самосъзнание и опит върху текста и обществото. Затова един от основните принципи на деконструктивистките концепции е автореференциалността. Пренесена върху Музиловото понятие за субект, тази конструираност означава един само научно познаваем субект, лишен от автентичен опит и индивидуалност, дестабилизиран и децентриран от липсата на метафизика, време, пространство, цел и смисъл¹⁴, „почти разтворен в комплексен свят от преобладаващи парадокси, които той, от една страна, обхваща статично с поглед [...], но които, от друга страна, се намират в директна зависимост от акта му на наблюдаващо повлияване”¹⁵. Автореференциалността не може да заблуди субекта с мнима действителност, тъй като индивидът, „не може да открие чувство за реалност дори по отношение на самия себе си” (МоЕ, 18)¹⁶, така че неговите основни белези и характеристики му изглеждат като лишени от реалност и субект¹⁷. От това произлиза „свят от качества без мъж“ (МоЕ, 150). В безсвойствеността, разбирана като липса на субстанция и субект, единично-мъжкото възприема себе си като субект само в половите си взаимоотношения и в телесните си активности, които са пряко свързани с неговите фантазии и проекции.

В своите емблематични произведения Клаус Тевелайт и Силвия Бовеншен¹⁸ разглеждат мъжките фантазии като колективни продукции на желанията, като функциониращи ефекти на неизбежна самозащита от щетите, предизвикани от цивилизацията, както и като форма на идеологическо продуциране, което разкрива истинските властови взаимоотношения в обществото. Социалнопсихологическият подход на Тевелайт и насочената към критика на идеологиите изследователска посока на Бовеншен¹⁹ имат обща отпавна теоретична точка: жената – както и мъжът – е жертва на процеса на цивилизацията, а женските образи служат за функционално обезпечаване както на мъжкия, така и на женския Аз. При мъжките фантазии става дума за погрешно насочени либидни енергии, които се опитват да запълнят възникналото в целостта на мъжката идентичностна концепция празно пространство, което е свързано с произвеждането на реалност, желания и страхове. Както Льо Риде показва, „неудоволствието в модерната научна и техническа култура често е свързано с чувството на загуба на битието”²⁰. Тъй като според традиционната представа мъжкото е активното, а женското пасивното, женското представя и битието. В следствие на това търсенето на женското

се явява като копнеж по „изгубения рай“²¹. По този начин проекцията на женския образ става двулика: Жената е ужасяващ образ, опасен, дифузен елемент, но и образ на желанието за битийното и природното единство. Освен това при женските ролеви игри става дума за референциални и експресивни значения, за себеутвърждаващ и себеизразяващ се опит: Тъй като жените не могат да се освободят от диктата и властта на образите, те се опитват да се доближат до мъжките представи за желание, за да може инак нямото женско да намери израз, па макар и в чуждия образ²². Тези теоретични разсъждения навеждат на мисълта, че както заемането на роли, така и разпределянето им е свързано с конструиращи идентичността механизми. Необходимо условие за изграждането на идентичността се оказва имагинерното (MoE, 529), което може да се съставя по различен начин. Затова нямам за цел да изнамеря реалното съдържание на проектираните женски образи или да изследвам женските роли в романа, а на базата на тези роли да проследя конструираните на женското, които, от една страна, се явяват фактори на стабилност в мъжката психика, а, от друга страна, са практикувани стратегии на женско общуване и водят до самоизключване от *символен ред*, по смисъла, който Лакан влага в термина.

В литературната критика Музиловото понятие за женскост се тълкува предимно във връзка с литературното му творчество и по-рядко с оглед на есеистиката му²³. Най-кратките и ясни фрагменти, в които Музил изразява мислите си по актуалния в началото на ХХ в. въпрос за женската еманципация, са: *Спомени за една мода (1912)*, *Пентезилиада (1912)* и *Жената от вчера и утре (1929)*. Същинската еманципация на жената, която води до преобръщане на мъжките властови структури не само чрез политическо-правните ѝ завоевания, а преди всичко чрез мода и еротика, се състои в освобождаването ѝ от имагинерни мъжки идеали и във волята ѝ за самоопределена изява:

Жената се е уморила да бъде идеалът на мъжа, който вече няма истинската сила да я идеализира и е почнал да си въобразява, че е нейният лично пожелан образ. [...] Тя изобщо не желае повече да бъде идеал, а да създава идеали, да допринася за тяхното формиране, както прави мъжът [...]. (GW 8, S. 1198)²⁴

Отказът на жената да бъде както обект, така и продуцент на мъжки идеали, волята ѝ да проектира духовни по вид обекти, води до нова функция: жената става demiург, тя посяга към света и се опитва да го създаде наново. Опитът на жената да се освободи от болестни мъжки

фантазии, да се откъсне от онтологичния статус да бъде обект (Objekt-Sein) и да създаде лично пожелан образ, за Музил е белязан от вътрешни противоречия и колебания. В това търсене на нови форми за самоопределяне, жената разполага с едно ясно изразено чувство за реалност (Wirklichkeitssinn), което Музил обозначава позитивно като „трезвост“ (Nüchternheit, GW 8, 1198)²⁵. За него трезвост е предпоставката за изграждането на обекти и образи, тя е обективното общуване със света, диалектичното конфронтиране с него чрез дистанция и рефлексия. Трезвостта на жената е белег на наново завоювания ѝ гносеологически и онтологически статус, който ѝ приписва ролята на субект.

При разглеждането на променения образ на жената в краевековието и по-късно във времето между двете световни войни, което е свързано с етически, социални и цивилизационно-критически размисления, Музил се занимава освен с проблема за новите репрезентативни форми на женското, които са съотнесени не само към духовните, душевните и телесните потребности на жената, а и със съотнасянето му с мъжкото. Тъй като жената в своята традиционна ролева функция не отговаря на мъжките представи, тя вече не е опора на мъжката идентичност. Възникването на нови женски типове²⁶ и свързаното с това подбиване на идеологически и психологически конструкти, върху които се градят мъжките представи за женскост, водят до промяна и криза на мъжката идентичност²⁷, а оттам и до промяна на метафизиката на половете. Новият статус на жената като субект, който намира най-видимия си израз в облеклото е свързан с преоценка на мъжката метафизика²⁸. Деконструкцията на мъжките идеологеми и поставянето под въпрос на мъжката автономия водят или до появата на утопични проекти за спасителното женско²⁹, или до песимистични визии и до регресивното възстановяване на традиционното противопоставяне на мъжкото и женското. Музил не се стреми да възстанови различията между половете, а чрез преодоляване на биполярно половото да насочи вниманието към различието на личностите, за да даде ход на мултиполярни взаимоотношения.

Мултиполярното е съотнесено с идеологическата критика на дуалистичния познавателен и етически модел на западноевропейската култура и се разбира като деконструиране на волята за истина и тоталност. Това е една от най-важните предпоставки за „екстатичната общност“ („ekstatische Sozietät“, MoE, 1926f.), която съставя философското и епистемологично ядро на романа *Човекът без качества*. Преодо-

ल्याването на качествата като опит за премахване на предварително зададените и стабилизиращи обществени конструкции става чрез деконструирането на двойствеността на пола. Това е възможно чрез инверсирането на перспективата за другия пол. Този феномен Музил онагледява с един женски маскен празник в Берлин, който той нарича „балът на преобразените“ („Ball der Veränderten“, GW 8, 984). Gender-теоретично изразено, става дума за следното: пародийните практики разкриват перформативната конструираност на пола и на половата идентичност и правят възможни техните ресигнификации и умножавания отвъд бинарната рамка. Между Музиловото дирене на ново възприятие за пола и опита на Джудит Бътлър да открие в травестията форми на перформативността на пола като белег за неговото десубстанциализиране съществува удивителна прилика. Представянето на подобни гранични ситуации при Музил, които поставят под въпрос субстанциално определените полови идентичности, на първо място има за цел да разруши овещнените еротични клишета и да еманципира мъжа „от традиционните душевни еротични способности“ (GW, 986). Търсенето на мултиполярното на еротичното не трябва да се разбира като промискуален или полигамен копнеж, а като опит еротичното да се разпростре върху всички човешки взаимоотношения, така че да стане възможно „включването на всички човешки отношения в половите“ (GW 8, 987). Мултиполярното еротизиране на живота тогава би следвало да се схваща като критика на субординацията и сублимацията на патерналните обществени форми. Такава една критика на метафизиката в полза на gender-въпроси е научно обоснована едва в постструктуралистки и деконструктивистки теории³⁰.

С помощта на трансформации на перспективата в романа се конструира женското (и мъжкото). Шеста глава например, в която за първи път срещаме женски образ, се казва: „Леона или едно перспективно разместване“. „Изместването на погледа“ (Ver-rückung des Blickes [sic!])³¹ трябва да се разбира в два аспекта. От една страна, инверсията насочва към дисконтинуитета във възприемането на света и дистанцирането от обекта. Отклонението във възприятието освен това обуславя едно заплитане на обозначенията и понятията, което отчасти води и до разместване на самите неща. От друга страна, това отделяне на погледа се разбира не само като способността и волята на мъжкия протагонист за диспозициониране на погледа върху съответната женска фигура, а и като част от една мултиперспективна наративна техника, която в съставянето на разнообразни гледни точки и във взаимното пресичане на

различни перспективи прави възможно литературното инсцениране на един епистемологичен релативизъм. Смяната на перспективите е и субектно-конституиращ принцип: Азът се формира в самонаблюдаването и наблюдението на другите. Разпокъсването на художественото изобразяване в много гледни точки същевременно подрива причинно-следствената споеност на наративността и субверсира по този начин хипотактичните връзки. Постигнатото по този начин релативиране на гледните точки и удвояването на фикционалната действителност възпрепятстват редуцирането на женското и мъжкото до едно понятие. Многозначността на женското е видима в изобилието от женски фигури и техните въздействия³². А трансформациите на погледа и свързаните с тях начини на възприятие и отношения към света са в услуга на един познавателен метод, който се стреми да види нещото фрагментарно от възможно най-много страни, „защото едно напълно обхванато нещо изведнъж изгубва обема си и се свива до едно понятие“ (МоЕ, 250). Както при Деридата, едно понятие трябва винаги да се премества, за да не се препречи погледа върху нещото. Преграждането на погледа Музил избягва, от една страна, чрез различията в рамките на женското, които не позволяват постоянни смислови единици и винаги откриват възможността за нови връзки. Освен това той фрагментира женското посредством волята за развитие на Улрих, която му забранява „да ярва в завършеното“ и обуславя търсенето му на „възможната любима“ (МоЕ, пак там). Затова и всички появяващи се женски фигури са потенциални любими. Улрих не търси нито завършената и свършената, нито действителната и правилната жена, а тази, която най-много се доближава до чувството му за възможно и която му позволява да преживее „потенциалната безкрайност“³³ на мига.

Това търсене не е предварително изработен в себе си метод, то преминава през няколко етапа и първият от тях е краткотрайната любовна афера с вариететната певица Леона. Въпреки че това изживяване е свързано с перспективно разместване, то не е лишено от функционализиране и инструментализиране на женското. Първите наблюдения стават на сцената, където посетителите са заплени от появата на Леона, която буди „нявгашни възжеления в голямата празнота на любовните взаимоотношения“ (МоЕ, 22). Този неосъзнат копнеж по изначалното единство, което Леона символизира с нарцистичната си самодостатъчност, завладява и Улрих. С извеждането на Леона от обичайния ѝ начин на живот Улрих се опитва да избяга от неизбежната преходност на

мига, от крайността, която внушава застиналият ѝ образ. Сублимацията на преходността във визуалното отчуждаване на жената чрез нейното пространствено позициониране служи за присвояване на абстрактния, отминал идеал за красота, който Улрих съумява да отдели от Леона. Възможността той да разполага със символизираната от Леона юонска красота насочва към наладата от експеримента му: удоволствието да разглежда красотата като себестойност, да я отдели от носителя ѝ, за да може да разиграе всички съдържащи се в нея възможности. Но този процес е свързан с едно овещняване, с едно ново присвояване и асимилиране, което кара себестойността на обекта да изчезне, защото „дори към красотата на една жена онзи, който я притежава, несъмнено прибавя или отнема нещо“ (МоЕ, 17). Разчленяващият поглед на Улрих е стратегия на неутолимата му жажда за знание, която се различава от маниакалното чревоугодничество на Леона само по своята цел³⁴. Почти осъзнал това сходство, Улрих скоро приключва връзката си с Леона, тъй като узнава, че в опита си с нея отделеното от своя контекст единично застива в мъртъв, безсмислен образ. Експериментът за ново конституиране на субекта чрез вивисекция на Другото се проваля, тъй като то произвежда само несвързани, измамни картини, фиктивни идеални образи, превръщащи се във фетиш. Експериментът води до симулативен свят от привидно еднозначни и приложни истини, от които Улрих се опитва именно да избяга чрез чувството си за възможност. Перспективното разместване води до разوماгьосване на женското, което изгубва стойността си на Друго. Това толкова смушаващо за Леона присвояване и обезстойностяване, на които тя реагира с артистична изява, е един от опитите на Улрих, да реструктурира и осъзнае разпадналата се на части действителност. Още в началото на романа се натъкваме на сцената, в която Улрих стои до прозореца и наблюдава света там долу, на улицата. Фиксиращият поглед от тази панорамна гледна точка иска да структурира реалността, позволява на гледащия да се възприеме като субект, който е в състояние да произведе и модифицира смисловите връзки на действителността чрез своята фантазия. Новосъздадените асоциации придобиват смислов „гешалт“ едва в процеса на възприемане. Оптичното и пространствено изолиране на женското (както при опита с далекогледа³⁵) обуславя неговото ново тълкуване и структуриране. По този начин и свързаните с женското понятия, които съставляват неговата сигнификантност, се сдобиват с нови значения³⁶. В доловимата ирония се размества редът на отношението сигнификант-сигнификат, което пред-

поставя перспективно обръщане. Тази импликация от ирония и перспективно разместване показва проекционната повърхност, върху която се конструират моделите на женскост. Ще илюстрирам това твърдение със следния пример: За Леона театралното има друга функция. Тя се чувства значима само в ролята си на певица или на сексуален обект на мъжки фантазии. Пърформънсът и обществените изяви, да вижда и да бъде видяна, придават на битието ѝ мечтателно-приказна реалност. Тя е единствената фигура в романа, която възприема сценично-нереалната действителност положително. Слизането от сцената я поставя в нова ситуация, при която единственият ѝ зрител е Улрих. Втрещването му тя възприема като злоупотреба с нея, от която се опитва да се освободи чрез влизането си в ролята на певица. Ролевата игра тук функционира като защитен механизъм срещу разчленяващия поглед на Улрих. Конструктите на женскост се явяват като съставяния и интерпретации, които определят идентичности. Важен тук е и сценичният елемент, който подчертава привидността на образите на женскост. Сценичната дислокация е само възможност за създаване на нови идеални образи, които Улрих иска да загърби.

Интернализирането на повече от една роля се наблюдава и при Бонадея. С новото си име тя охотно приема и приписаната ѝ от Улрих идентичност, която „си носи като разкошно извезан пеньоар при посещенията в дома му” (МоЕ, 41). Въпреки че даването на име както в случая с Леона наподобява насилствено езиково пресътворяване, в което Улрих проектира своите фантазии, оказва се, че смисълът на придаденото име ‚Вона Деа’ уцелва много точно двойствения ѝ живот: добра жена, която се колебае между благоприличие и изневяра³⁷. Впрочем, Бонадея не се интересува от фантазиите на Улрих, а се пуска с готовност в маскарада, който придава ореол на бургерската ѝ фиктивна идентичност.

Липсата на същностна идентичност, не само обозначена чрез оскъдната информация за нея (за миналото)³⁸, е видима и благодарение на външни признаци – тя е без адрес, без име и идва в жилището на Улрих, обгърната напълно от воал. Воалът изпълнява двойна функция: От една страна, служи като защитна маска за нейната анонимност и сексуалната ѝ тайна, от друга страна, функционира като среда, която посредничи между нивата на реалност и на въображаемост и насочва възприятието на наблюдаващия „отвън” и „отвътре”. Двойствената визуална метафора на воала възбужда допълнително фантазията на Улрих.

С нейна помощ той първоначално извежда образа на Бонадея от „света на детските книги“ (МоЕ, 28), а по-късно не желае да се лиши напълно от нея (МоЕ, 261f.). Този сублимиран посредством въображението и литературната проекция образ на женскост носи името „нещо майчинско чувствено“ (МоЕ, 28)³⁹. В момента на запознанството това е изпреварваща информация, чиято достоверност се потвърждава по-късно от разказвача. Бонадея се появява в момента, когато след едно сбиване Улрих е преживял почти мистично състояние, което му показва амбивалентността на случилото се и неразривната връзка на добро и зло. Така той стига и до проблематиката за субекта: „В края на краищата нещото [и субектът – В.В.] съществува само чрез своите граници и по този начин чрез един в известен смисъл враждебен акт спрямо заобикалящата го среда“ (МоЕ, 26). Отблъсването и изключването на Другото, което става посредством насилие и враждебност, се оказва като необходим принцип на себеутвърждаването⁴⁰. На съхранението на Аза служат и образите на Другия. Той подбира онова, което има различителна стойност спрямо Аза. Изключването на Другия и създаването на граници на субекта е свързано с категоризиране и атрибутиране, с които субектът счита, че си осигурява контрол над многообразния и необхватен свят. Майчинската загриженост на Бонадея е противоположна на насилствения акт на сбиването, но също като него предлага възможности за самоопределяне, които се удават още по-трудно с оглед на безсвойствеността и на малко преди това преживяното разпокъсване на границите на субекта.

При първото си посещение в дома на Улрих и Бонадея не е лишена от имагинации: Тя си спомня „романните“ обстоятелства на тяхното запознанство, които „от първия миг“ ѝ отреждат ролята на „плячка на една страст“⁴¹ (МоЕ, 42). Завоалирането на нейната женскост се оказва още по-гротескно, когато скоро след това „храмът“ на нейното „целомъдрие“ се оказва средище на разгула (МоЕ, 41). С разбулването започва връзката ѝ с Улрих, а със забулването тя се прекратява (МоЕ, 128). Символичният акт на покриване и разкриване може да се съотнесе и към разместването на идентичността: със смъкването и слагането на воала се сменя и облича благоприличието⁴². Според случая Бонадея играе ролята на мила любима (МоЕ, 258) или нежна майка (МоЕ, 42). Тази смяна на ролите е обозначена като „промяна на съзнанието след половото опиянение“ (МоЕ, 259), която Улрих предизвиква у нея със своите „сценични очи“ (пак там). Прозорецът, зад който Бонадея се вижда наблюдава

давана през очите на Улрих, кореспондира с воала, който като подвижна и прозрачна материя позволява преходи и по този начин допуска различни идентификации, включително служи за премрежването на погледа. В такива случаи Бонадея се възприема като „изкуствено осветен театрален декор“, при който Улрих „все по-страстно се вживява в ролята си“ (пак там). По този начин случващото се функционира като средство за приемане на идентичност, било и само измамна и нарцистична: Тя се чувства като „подобрен човек“ (МоЕ, 260). Въпреки това театралното се съотнася не само със заеманата от нея роля, а и с ролите, които тя отрежда на мъжа си и на Улрих⁴³.

Приписването на роли е свързано с потвърждаване на очакванията и изпълнява заедно със собствената ролева представа функцията на идентичностно стабилизиращи механизми, при които образът на Аза се потвърждава чрез образа за Другия. Постоянното влизане в роли внушава женски идентичностен модел, който се конструира като такъв само в своя маскарад. Това напомня за тезата на Лакан (или на Джоан Ревierer⁴⁴), според която преди и след маскарада няма битие или онтологично определяне на женскостта⁴⁵. Но тъй като този маскарад във фигурата на Бонадея бива пародиран от ироничната перспектива на разказвача, езиковите ефекти от перформативно-игровите репрезентации придобиват субверсиращ потенциал. Маскарадът подчертава не само културната конструираност на gender-ролите, а и показва, че полът се конституира на нивото на репрезентация и по този начин става ефект на представянето и инсценирането⁴⁶.

За подобен вид репрезентация при Бонадея служи не само воалът, а и дрехите въобще. Те ѝ придават форма и съдържание: към модата тя питае същото „страхопочитание както към вечността“ (МоЕ, 525). Тя постига равновесие, благодарение на една „доста сложна система от морален кредит“ (МоЕ, 524), с която разполага и която ѝ позволява да заема качества от външни ефекти, ставащи нейни вътрешни конституенти. Капиталовложението в дрехите се връща с „фантастични лихви“ (МоЕ, 526), тъй като то служи както като средство за конституиране, така и като средство за инсцениране на нейната женскост. Това, че разказвачът сравнява значението на дрехите с ефекта от оборота на парите и го поставя в сферата на икономиката, подчертава в още по-голяма степен разменната стойност на репрезентациите на нейната женска полова идентичност. Дрехите придават на женскостта ѝ видим израз⁴⁷, който тя обича „като нещо неизбежно“ (МоЕ, 524). Така, от една страна, неиз-

бежния характер на образите, очакванията на обществото и способите му за изобразяване на женскостта, от друга страна, адаптивното умение на героинята подпомагат имитацията на женскост⁴⁸: Бонадея не може да се сведе до духовна (тъй като е променлива и разменлива) и телесна (тъй като е заета от дрехите) есенциалност. Единствените същностни и постоянни белези, определящи идентичността ѝ, са нейната глуповатост и чувственост, които се обуславят взаимно. Тези качества биват инструментализирани от Улрих по превъзходен начин, който я тласка от състояние на депресия към маниакалност и обратно.

Без оглед на мизогинния тон на характеризирането ѝ тези качества могат да се съотнесат към способността на Бонадея да се движи между моралните сфери или да преобръща морални понятия, което въз основа на допустимата от Улрих „морална двойственост“ той разпознава не само като родство между него и Бонадея, а и като „вродена черта на неговото поколение и дори негова съдба“ (МоЕ, 265). Това морално двусмислие като белег на времето, от една страна, обуславя големия обществен интерес към сексуалния убиец Мосбругер. От друга страна, създава „една втора родина“ на невинност, един етически релативизъм, който съставя нишката, свързваща Бонадея, Улрих и Мосбругер. Несъвместимостта на вътрешните сфери на нейната идентичност причинява едно друго несъответствие, а именно с разминаването на идеал и действие, което показва друго сродство между Бонадея и Улрих. На фона на невъзможността да намери адекватно решение на моралния проблем, Улрих изглежда като мечтател, който непрекъснато изпада в теоретични размишления за „правилния живот“. А Бонадея пък все се стреми към порядъчен живот, но „просто винаги действа другояче“ (МоЕ, 879), което прави образът ѝ карикатурен. Както повечето женски фигури в романа тя се стреми към някаква „велика идея“ (МоЕ, 266)⁴⁹. Невъзможността да формулира тази идея, е белег на времето, най-ярко изразен в идейния хаос на т. нар. *паралелна акция* (който не е предмет на настоящата публикация). Тя е причината и за разпокъсаността на Бонадея. Но Улрих забелязва, че раздвоеността ѝ произлиза не от нейната чувственост, а от социалната ѝ амбиция, от „желанието за слава, навлязло обаче по погрешка в [...] други нервни канали“ (МоЕ, 889). Стремещт ѝ за признание не може да се удовлетвори нито посредством нравствеността, нито посредством удоволствието. Механизмът на психическата компенсация работи само в преходите между тези противоположни сфери, при които тя достига до краткотрайна идентичност. Пости-

жението ѝ се състои в изпробването на различни комбинации на тези лайтмотиви в живота ѝ⁵⁰, но всеки опит се проваля.

Дори краткото приятелство със съперницата ѝ Диотима (впрочем единственото женско задружие в романа) не помага на Бонадея да достигне до трайна идентичност, тъй като рационализирането и теоретизирането на сексуалния живот в школата на любовта на Диотима⁵¹ ѝ разваля удоволствието. Трябва да се отбележи, че до това приятелство се стига едва след опита на Диотима да преодолее посредством сексуално-теоретични четива провала на връзката си с Арнхайм. Тя дори дръзва да се конфронтира със сексуалния си живот и започва да отстъпва от екстремната позиция на своя платонизъм. Така това приятелство възниква от загубата на съответния обект на любовта и постепенно се превръща в изгодна и за двете взаимоотношение, в което всяка една се надява да открие нови стратегии за успешно справяне с мъжете. В един дълъг разговор с Улрих, при който Бонадея подробно разказва за школата на любовта на Диотима, тя постепенно осъзнава, че добродетелността на Диотима е само привидност и я разобличава като маскарад. В дистанцията спрямо преживяното, която се постига посредством преразказа, Бонадея стига до извода, че в многобройните си афери с мъже за нея е било важно само „сияйното понятие [...] на славата“ (МоЕ, 889). Но това самопознание, уви, остава без последици, тъй като поради липсата на себеусещане Бонадея може да се самоидентифицира само във връзката си с някой мъж. Приятелството ѝ с Диотима не води до повишаване на собствената ѝ себестойност, тъй като то не ѝ разрешава връзки с мъже. Така изказано чрез тезата на Лакан, маскарадът бива разобличен като женска комедия на сексуалните и обществени позиции. Но последвалите рефлексии на Улрих за връзката между нимфомания и „социалното честолубие за поставяне на рекорд“ навеждат на мисълта, че този маскарад е продукт на културния код, който съопределя Аза. Тъй като е твърде дълбоко вкоренена в културната матрица, Бонадея никога не се отказва от тази стратегия и никога не дръзва да прекрачи *символния ред*.

Женски образи в романа, които се отказват от традиционните бюргерски ценности и се опитват да престъпят *закона на бащата* (по Лакан) са Агате и Кларисе. Общото между двете фигури е физическата и психическата андрогинност, „неудоволствието“⁵² от собствения и конфронтирането на и с мъжкия пол. Те са и единствените женски фигури в романа, които не са прицел на иронията на Улрих и които биват харак-

теризирани от литературоведи като „жени без качества“⁵³. Доколкото тези две героини не се вписват в клишетата за женскост на модернизма, би могло да покаже Музиловото понятие за андрогинност и функцията на хистеричната жена в романа.

Преди всичко следва да се отбележи, че в епохата на модернизма образът на андрогина се явява като компромисна фигура, която за кратко време сякаш съумява да тушира gender-различията и в която се откриват всички положително и негативно конотирани⁵⁴ валенции, преработени и интерпретирани по различен начин в немскоезичната философия и литература⁵⁵. Във възторга от андрогина в краевековието се срещат както хомосексуално ориентирани, така и консервативно настроени интелектуалци-писатели. Така двуполовостта, била тя чисто биологично-анатомичен белег, или психо-физическо проявление, служи както за легитимиране и санкциониране на сексуалните отклонения, така и за подриване на нормативния женски и мъжки образ. При Музил понятието андрогинност има амбивалентно значение и структурно определяща функция: то бива конструирано и деконструирано. Понятието включва както архетипния модел за човешко, така и релационно-равнопоставеното, спираловидно отношение между мъжкост и женскост, които се стремят към съединяване без сливане, за да преодолеят половите различия, но които в този процес достигат до познанието за андрогинната недостатъчност. В Музиловата концепция за андрогина откриваме както мъжкото желание за усъвършенстване на пола посредством женски елементи (в образа на Улрих), така и сотериологичния опит да се преодолее собствената индивидуалност и идентичност като условие за *unio mystica* и тоталността на опита и познанието. Андрогинността е характерна за онези женски фигури в романа (Агате и Кларисе), които в по-голяма степен са в състояние да развият женска субективност и да отхвърлят унаследената си половост.

В романа могат да се различат два андрогинни модела: от една страна, самотната, асексуална, фригидна, патологична и фетишизирана андрогинност (Кларисе) и, от друга страна, нежната, ефирна, безсвойствена, мъглява, перформативна и еротично-привлекателна андрогинност (Агате). Музиловото понятие за андрогинност е тясно свързано и с мотива за сиамските близнаци, при който мъжкото не цели присвояване на липсващата му женска част. Този мотив е основата на един бинарен модел, в който йерархията на половите дихотомии отстъпва на равнопоставеното и продължително общуване с Другия. Андрогинът в

образа на жената препраща както към нейната другост, така и към убеждението на Улрих в принципното бисексуално предразположение на човека. Тя е както телесен израз, така и психически белег⁵⁶. Функцията на андрогина не се ограничава до средство за провокиране на половата принадлежност и до „снемане“ на половите различия, а служи като предпоставка за деконструкцията на всякакви опозиции и като необходимо условие за едно етико-естетическо творчество. Бягството в двуполовата фигура на сиамските близнаци като възможно най-голямото доближаване на две половини и като най-значим вариант на андрогинност в краевековието вече не може да предложи изход от самотата на индивида (за разлика от Немския романтизъм в началото на XIX в.). В своето съединяване Улрих и Агате напълно се откъсват от останалите хора. В този застинал безжизнен образ на брата и сестрата Музил призовава и едновременно отхвърля утопията за андрогинната цялост.

Друга фигура, прекрачваща границите на *символния ред* и илюстрираща прехода от обект към субект, от презряна към респектираща женскост, при Музил е образът на хистеричната жена. Разбирана най-късно от Фройд като принципно възплъщение на женскост, като миметичен, маскиращ се не-субект, хистеричката бива използвана в постструктуралистките и феминистки теории като средство за деконструкция *par excellence*. Във *fin de siècle* хистерията е не само най-изследваното и дискутирано психично заболяване, а и въз основа на връзката между женската душа и изкуството⁵⁷ предпочитан литературен символ на анархистични и творчески процеси. Най-честите женски модели от ранния модернизъм се извеждат от образа на хистеричката, чиито вариращи между *femme fragile* и *femme fatale* форми на репрезентация засилват представата за загадъчност и подхранват мита за женското. В образа на Кларисе откриваме научния и популярен литературен модел на женска хистерия от краевековието, в чиято основа лежи психическа травма, която поради недостатъчно преработване се връща в един по-късен, ситуационно обусловен момент и се проявява в мъчителна (авто)регресивна, еротична или сексуална, езиково-брутална или неезикова телесна симптоматика⁵⁸. Властовият дискурс на хистерията, според който фалическата фиксация на хистеричката съответства на „патологично ÷ желание за господство“⁵⁹, важи в пълна степен за Кларисе, ако проследим нейната obsesия спрямо Ницше. Но бихме могли да разгледаме хистерията на Кларисе и в контекста на постструктуралистката теория на Иригаре, която, препращайки към теорията на Лакан, възстановява

мистифицирания и безсубектен образ на женското⁶⁰, но разглежда отчуждаването на жената в хистерията като протест срещу *символния ред*.

За да потвърдим основанието спрямо романа на Музил да се прилага такава една постмодернистична теза, според която неидентичността и разпокъсаността на хистеричката се разбират като продукт на културно обусловени обесии, а пристъпите ѝ – като перформативен акт на представянето, бихме могли да разгледаме болестта на Кларисе в контекста на нейните мъжки проекции. Полудяването ѝ е резултат от кризата на женския Аз: Кларисе, подобно на Улрих, се опитва да намери нова основа за живота си, след като е отхвърлила традиционната бюргерска роля на послушна съпруга и майка⁶¹. Едиповата драма на Кларисе, в основата на която лежи почти състоялото се кръвосмешение с бащата, обяснява донякъде сексуалното ѝ поведение, което се лута между събдяване на желанието и забраната, между възбудата и насилието. Психическата ѝ травма е причина както за нейната фригидност, така и за нейната мания за спасение. Такова едно психоаналитично тълкуване хвърля светлина върху проблема, предизвикан от очакванията и проекциите на Валтер и Кларисе. Дефицитите и раздвоенията на Кларисе в съвместния ѝ живот с Валтер, нарушената ѝ сексуалност, ексцентричността ѝ, болестните ѝ фантазии за гениалното са последици от проекции на желанията ѝ върху мъжете. Обсебеността от Ницше и отношението ѝ с мъжките фигури (Валтер – Майнгаст – Улрих – Мосбругер) първоначално са резултат от различни подсъзнателни идеални образи (гений и дух; тяло и съблазнител; убиец, дявол и гибелна фигура), които тя по-късно преобръща и размества поради разминавания с очакванията си (тяло; дух; гений, дявол и съблазнител; невинен образ, избавител и носещ спасение). Първоначалното ѝ желание да се омъжи за гений прераства в манията да спаси един „гениален луд“ (Мосбругер), да потърси с подкрепата на Ницше морал *отвъд доброто и злото* и по този начин да спаси самата себе си.

Ако се позовем на теорията на Лакан, бихме могли да добавим още един аспект към мъжките проекции на Кларисе: те са както резултат от травматичната връзка с бащата, така и компенсации за дефицити в цивилизационната среда. Или, изразено с терминологията на Лакан: обсеиите и фетишите на Кларисе показват пресичането на *символен ред*, език и свръх-символа фалос. Лакановата теория дава и ключ към семиотичните обесии на Кларисе. Като човек на изкуството Валтер

гледа на семиотичното естество на живота напълно положително и го смята за единственото „действително състояние на човека“ (МоЕ, 928). Негативните последици от такъв вид семиотично съществуване се наблюдават при Кларисе, която е изцяло обладана и съставена от знаци, чак до белега по рождение, вписан в тялото ѝ. Препращащата функция на знака при нея се деформира в болестното съзнание за мисия, така че сигнификантната позиция на субекта Кларисе започва да се състои само от езикови ефекти: о-значаване, обо-значаване, за-писване, в-писване.

Но Музил не се ограничава до едно такова диагностициране на патриархалния *символен ред* и неговите езикови проявления. За разлика от Лакан той поставя под въпрос невъзможността за неговото субверсиране. От *gender*-теоретична гледна точка отхвърлянето на традиционната женскост може да се разгледа като скрит опит за претълкуване на женската „целесъобразност“ и като желание за освобождаване от обичайните морални и социално-културни обвързаности. Кларисе достига до себеусещане и осъзнаване на половата си определеност и сексуалност едва при посещението си в лудницата, при вида на голите хистерички и когато многократното я заговарят като мъж. Възприемачата се дотогава като асексуална Кларисе, която не проблематизира своята андрогинност, се оказва в ситуация, при която може да постави под въпрос или да отхвърли пола си. Мъжката ѝ обсебя, желанието да попълни „женската“ си идентичност с мъжки елементи, обединяването на половете в нея са израз на автореференциалността и на стремежа ѝ към автономна полова идентичност. Осъзнаването на андрогинността и приемането на двойствеността са опит за преодоляване на антиномията между духа и тялото, поставена в светлината на Ницшеанската концепция за дионистичното спасение.

Въставането срещу функциите на женското тяло в образа на Кларисе (и Агате) създава предпоставката за протест срещу *символния ред*, срещу реалните или имагинерни персонификации на анонимната власт (християнския Бог, реалния баща). В отказа на Кларисе да бъде безсубектно отражение на мъжа, в отхвърлянето на природно-необходимото вълплъщение на *закона* в мъжки образи тя достига до субективност, до собствен, макар и патологичен език, с който може да формулира желанието си. За разлика от Лакан, Музил показва как жената в образа на Кларисе превръща във фетиш не женското, а мъжкото тяло. Фалическият маскарад в случая няма за цел да превърне жената в

сигнификант на желанието на мъжа, а – обратно – да разруши мъжкия конвенционален ред.

Подобна субверсираща функция имат и престъпните действия на Агате, които представляват опит да се преминат границите на патриархалния ред и да се наруши *законът на бащата*, на държавата, на логоса, на волята, на универсализма. В съответствие с тази теза става ясен отказът на Агате да разбере „бациния“ език, да преработва понятиенно думите и отрицанието на обозначаващата им функция⁶² (МоЕ, 741, 1088). Сходна роля изпълнява и мотивът за кръвосмешението, което би могло да направи възможно едно „новорождение“, в което братът и сестрата се сродяват като близнаци по избор⁶³. В младежкия мъжки и женски протест срещу бащата, в основата на който лежи един социално обусловен и индивидуално мотивиран генерационен конфликт, активното лице е жената. В сравнение с Улрих, който малко след смъртта на бащата се отдава на властови фантазии, Агате предприема няколко практически опита да отхвърли унаследената си женскост. С иронично-богохулния акт на пхването на жартиера в джоба на мъртвеца тя символично връща своята унаследена и произведена от патриархата женскост на своя създател. С фалшифицирането на завещанието тя престъпва последната воля на бащата и по този начин символично убива както него, така и Хагауер – неговия наместник и виновника за несполучливия ѝ живот. Това, което Агате иска да отърси от себе си чрез раздялата си с Хагауер, са младежките си заблуди⁶⁴, пасивността и почиващата на тях неприязън към самата себе си. Това престъпление и определянето с документ на Улрих като настойник не е белег на детинщина и незрялост, а израз на твърдото ѝ решението за радикална промяна, на волята ѝ за действие и иронията ѝ спрямо Улрих, който за разлика от нея се стреми да запази в мечтателните си рефлексии целостта на мъжката си фигура (МоЕ, 732). Покорната в детството си сестра поема някогашната бунтарска роля на брат си, който като възрастен се противопоставя отявлено на този безнравствен акт.

От друга страна, фалшифицирането на завещанието представлява както за Агате, така и за Улрих опит за връщане в реалността. Не безразсъдство и не пожертване на свободата като осъзната необходимост (по смисъла на Хегел) тласкат Агате към това престъпление, а дръският опит за обезстойностяване на конвенционалните етични понятия и готовността да изпробва на практика теоретичното чувство за възможност на Улрих. Престъплението като „дар“ (МоЕ, 798) не възниква от слабост

и безизходица, от желание да предостави съдбата си в ръцете на Улрих, а е проява на остойността и създаваща реалност сила, споделена вяра и доверие, стъпка към *хилядолетното царство*, в което е възможно развитието на мъжка и женска личност *отвъд доброто и злото*. Това желание за преодоляване на опозициите е диалектично преживяна субверсия, при която Агате в съзнателна си борба срещу *закона на бащата* достига до собствена дефиниция за женско и човешко. Вътрешният конфликт на Агате води не до синтез на чувство за реалност и възможност в *другото състояние*, а – посредством реализиране на имажинациите – до демегафизирание на реалността. Така се разгръща женската субективност, която носи белезите на творческото и показва сходство с разработената от Дериде „етиката на даряването“, допълнена в концепцията *écriture féminine* на Елен Сиксу⁶⁵. Негативната постъпка на Агате създава за Улрих опасно предизвикателство, тя обезпокоява анализиращата му уединеност. А самата тя гледа на изкуствените си действия като на малоценност – качество, с което Музил атрибутира женските фигури в романа, за да положи основа на тяхната потенциална положителна промяна.

Друго свое качество, което Агате открива в спомените си за своето юношество и което бива потвърдено от дистанцията на временно включващия се всезнаещ разказвач, е безразличието. Нейната индиферентност и апатия, отказът ѝ от активност и недостатъчната ѝ мотивация да напусне сферата на личното, дават основанието тя да бъде определяна като „жена без качества“ или подвеждат читателя към негативна оценка на дифузния ѝ образ, който още в началото на своето представяне е някак си безцветен и безплътен⁶⁶. Женскостта ѝ бива размита още в карнавалната ѝ поява в мъжка пижама еднаква с тази на Улрих, чиито черно-бели квадратни фигури напомнят костюма на Арлекин. Този образ на клоуна е типичен пример за ироничната дистанция при Музил: Улрих и Агате са показани в *паралелната акция* на половете, чиито различия са прикрити от маскарадно облекло. Театралността на срещата подчертава ролите на двамата – това са полово неутрални роли, напълно изравнени във фигурата на сиамските близнаци. Безполовата основа, върху която ще се конструира полът, е допълнително размита от черно-белите квадрати, които позволяват разместване на перспективата при Агате, така че тя „удвоява“ погледа си и съумява да усети досега с „една повисша истина и реалност“ (МоЕ, 1214). Подобни удвоявания и размествания на погледа са често явление в романа, което при Улрих води

до задълбочаване на рефлексите и есеистични ескурси, а Агате го връща в реалността благодарение на своята трезвост.

Тази нейна трезвост се корени в равнодушието ѝ, което тя е изработила като защитен механизъм срещу патриархалните норми, на които първоначално се е подчинявала безропотно, без да иска да се впише в тях. Резистентността ѝ създава предпоставката за деконструиране на *фалогоцентричния ред*, като пътят към него води през преобръщане на понятията⁶⁷ и смяна на тялото. Към смелия опит на Агате да освободи женското си тяло от повелите на патриархалната конвенция, наложени още в ранна детска възраст (МоЕ, 727), спада и презрението ѝ към всички предзададени женски поведенчески роли, към „женската потребност от плодене“, „еротичната суетливост на жената“ (пак там) и опитът ѝ за бягство от тялото в главата „Сън“. Затова Агате ненавижда и женската еманципация, която възприема като низ от повърхностни и краткотрайни псевдо-опити за независимост (МоЕ, 727). Отказът ѝ да се впише в обществено признатите женски роли е израз на една подълбока вътрешна еманципация, с която Агате *ex negativo* се опитва да намери себе си. Макар че не отрича значението на мъжете в живота ѝ, тя не ги оценява като „душевно съдържание“ (МоЕ, 732). Затова и търсенето на тази вътрешна вместимост при нея не може да остане в рамките на еротичното и сексуалното.

Въпреки че при Агате се наблюдават критични моменти от детска възраст и преди срещата ѝ с Улрих, същинската криза на женския субект настъпва едва след новата поява на брата в живота ѝ. За разлика от Улрих тя вече е имала досег с *другото състояние* в една ранна своя болест и след смъртта на първия си мъж и подобно на Улрих е развила в трагичния си ескапизъм чувството за възможност. Превъзможването на депресията и меланхолията води до преодоляването на „светската любов“ (Profanliebe, МоЕ, 1660) и е стъпка към откриване на етико-естетическата любов в *другото състояние* с Улрих.

Тук възниква въпросът за нарцистичните отношения между брата и сестрата, които би трябвало да се изследват с оглед на това, как текстовият изказ и действието се пречупват през перспективата на разказвача и от тази на героите респ. чрез съотнесената към тях авторова ирония. Тук няма да се спирам на това сложно взаимодействие, а ще спомена само, че романът многократно тематизира и поставя под въпрос тезата за нарцистичната функция на Агате. Огледалните проекции на Улрих имат за цел както съхраняване на Аза, така и самоанализ на поло-

вата принадлежност и преодоляване на половите различия. В амбивалентността на тази нарцистична проекция⁶⁸ – Агате като реален и като огледален образ – са предначертани реализирането и провалът на другото състояние. Но крахът на големия житейски проект не е само резултат от невъзможността за самопознание при нарцистичното удвояване в акта на живо сливане, а следва да се търси в сатирично представения спад на мистичната реалност и преминаването ѝ в лично настроение.

Цивилизационното и мистичното, реалното и възможното на „преживяването в рая“ обуславят неговата диалектика, която е индикатор за болезненото осъзнаване на неуспешния опит за съединяване при заличаване на реалността: и двата пола разбират, че етическата задача на субекта, състояща се в единството на ерос, мистика, свят и Аз, е непостижима. В това *друго състояние* преодоляването на конфликта на половете се търси посредством ескалиране на любовното чувство чрез себеотрицание. То цели сливането с Бог чрез „снемане“ на индивидуалността. Любовта достига връхната си точка не в сливането на субектите, а в израстването им чрез взаимно допълване. От важно значение тук е допълващата функция на двойствено-половото: Повзвисяшеното предназначение на мъжа и жената не се търси в другия пол, а в усъвършенствания, вътрешно допълнен човек, който чрез своята свободно развита творческа сила може да се превърне в обичащ сътворец на света.

В *другото състояние* женският и мъжкият светоглед не са взаимозаменяеми модели. Те се обединяват в едно друго, андрогинно единство. По-раншното лутане между женското и мъжкото мислене, между „даващото и вземащото съзерцание“ (МоЕ, 754), между „вдлъбнатостта и изпъкналостта на възприятието“ (МоЕ, 688), тук се слива в едно трето единство. Представляващият първоначално „единно цяло“ човек, който в последствие „боговете разделили на части, на мъж и жена“ (МоЕ, 903) става „двойното лице на природата“ (МоЕ, 689), като това богоподобие не се търси нито при жената, нито при мъжа. Възвръщането на тази андрогинност става посредством обединяването, което има структурата на хиазъм и протича в три етапа: 1. Сливането на Аза със света, при което нещата разкриват игнорираната си същност. Те не са вече в отношение обект-субект (пасивни неща – активен човек). Азът (женски или мъжки) се стреми към определяне на света, а Другият като Ти (мъжко или женско) търси своето самоопределяне. 2. Границите между Аз и Ти, мъжко и женско се премахват. Обединяването на Аз и Ти става,

като мъжката и женската душа се сливат в едно цяло в женското тяло (в тялото на Агате се сливат нейната душа с тази на Улрих⁶⁹). 3. Обединяването на Аз и Ти намира друго място, извън женското и мъжкото. Те се обединяват в нещата. Това андрогинно сливане е следващата стъпка към напускане на земните граници. И двата пола представят в своята заедност бого-човешката свързаност, която се изразява в любовта към Бог. Тази просветлена природа на човека дава и истинското му предназначение в света. В процеса на неспирно общуване и диалог те се откриват един на друг, като Азът среща Другия като притча. Съзвездието на брат и сестра – близнаци е явление, формално подобно на притчата, тъй като то прави възможно еднаквостта в различieto и различieto в еднаквостта⁷⁰, най-образно показано в мита за Изида и Озирис. Тъй като притчата обединява в себе си явлението (т.е. визуалния образ) и значението, тя не спада към знаковата система на езика: За разлика от имагинерната реалност на сигнификата притчата формулира тази реалност непосредствено; сигнификантите се конституират в притчата недиференциално, а еднакво значещо; в притчата на един и същ сигнификат съответстват повече от един сигнификанти. В *другото състояние* субектите престават да бъдат продукт на езикови значения, които се произвеждат посредством метонимични и метафорични процеси. В притчата те тепърва обединяват различните картини в диалектично единство и по този начин произвеждат ново значение. Конституирането на Аза и на света в *другото състояние* става в рамките на едно интерсубективно взаимоотношение, но детерминиращата му основа не е изграденият от опозиции *символен ред*, а многообразният и многозначен поетичен език. В това поетично общуване с Другия Азът умножава себе си в многозначността на Другото.

Един такъв нравствен принцип в общуването с Другото откриваме в постструктуралистките теории на Дериди, Левинас и Бълтър, които заменят метафизичната, субектно-центрична универсалистка идея на западната култура с партикуларизъм, за да го положат в основата на една нова етическа концепция. В този контекст може да се разгледа и връзката между Улрих и Агате, която от самото начало представлява аморфно, априори деиндивидуализирано, денатурализирано отношение. След отказа от телесно пожелаване на Другото и отвръщането от половото категорията субект в това взаимоотношение се десубстанциализира и деметафизира. Това е отношение между три неща, отказващо се от пожелаването, притежаването и подчиняването. Субектът определя собст-

вената си идентичност в един безспирен процес, позовавайки се само на неидентичното, което включва както Другото, така и нещата. Не-Азът става Ти чрез рефлектиращата действителността активност на Аза и обратно: Азът се определя от рефлектираната от Ти действителност. Естеството на това взаимоотношение не е сливане на Аз и Ти или на Аз и нещата, а едно опосредено взаимно проникване, при което двамата запазват своето различие в хиастичната структура на връзката. Но чрез нейното отваряне към действителността на Другото и неидентичното те произвеждат общо, нестихващо движение, в което се разтварят и умножават. В запазващото се различие рефлексията не позволява на субекта отражение на самия себе си като познатото идентично. Това е двустранно, съзерцателно мислене без познание, променливо комуникативно движение между Аз, Ти и нещата, което се осъществява и изразява в образа на сиамските близнаци и отношението им към света. Отношението към света е не това на мъжа към жената, а е хетерономно, отношение между сестри⁷¹, при което изравнеността и равнопоставеността на субектите в мотива за близнаците не позволява йерархична структура на бинарната опозиция.

БЕЛЕЖКИ

¹ Първият том на романа излиза през 1930 г., а вторият през 1932 г. в Берлин.

² Срв. Penka Angelova: *Vorläufer der Kulturwissenschaften: Musil, Canetti, Broch*. In: Iris Hipfl, Ralitsa Ivanova (Hrsg.): *Österreichische Literatur zwischen den Kulturen*. Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert, 2008. S. 155–171.

³ Robert Musil: *Tagebücher*. Hrsg. von Adolf Frisé. Rowohlt. Hamburg. 1983. Im Folgenden abgekürzt als ТВ, Н. 4, S. 2.

⁴ Глава четвърта на първата част от романа носи програмното заглавие: Ако има чувство за реалност, трябва да има и чувство за възможност. („Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben“).

⁵ Думата *Aufhebung* в немски език означава: 1. снемане, отменяне, анулиране; 2. запазване, съхраняване и 3. повдигане (на по-висока степен), издигане.

⁶ Поради липсата на точен, семантично еднозначен, конотативно ненаговарен и неоспорван български еквивалент използвам английския термин *gender*, с който се обозначава социално-културната конструираност и репрезентативност на „мъжкото“ и „женското“ в тяхната процесуалност за разлика от непроменливото биологично-анатомично и субстанциално понятие пол (*sex*). Понятието *gender* включва: културните водещи образи и дискурси;

социалната практика, практическата репродукция на системата на половете и субективното възприятие, опит и идентичност.

⁷ В българския превод, както и в превода на други езици, това се губи. Точният превод на *Der Mann ohne Eigenschaften* гласи: „Мъжът без качества (свойства)”. На обзетия от мания за инженерна точност автор, който преписва една глава от романа си безброй пъти с цел свършена прецизност, евроцентристкото пренасяне на антропологизма „човек“ върху „мъж“ със сигурност не е убягнало.

⁸ Теорията на гещалта възниква в началото на ХХ в. като мета-теоретичен научен подход, надхвърлящ рамките на гещалт-психологията, чиито основи се поставят в научните разработки на Й. В. ф. Гьоте, Ернст Мах и Кристиан Еренфелс и биват надстроени и привнесени в други дисциплини като социология, антропология, езиковедие и медицина от М. Вертхаймер, В. Кьолер, К. Кофка, К. Левин, Н. Трубецкой, К. Голдщайн. На методично ниво се прави опит за свързване на експериментален и феноменологически подход. Теорията на гещалта е повече от предразполагаща по отношение на проекти за синтез на наука и естетическа практика. В момента на превръщане на теорията на гещалта във водеща школа в науката Музил е докторант по философия и психология (1903–1908 г.) и пише дисертация за Е. Мах.

⁹ Наложилите се в българския език понятия „мъжкост“ (Männlichkeit) и „женскост“ (Weiblichkeit) обозначават концепция за мъжки и респ. женски gender, т.е. културно-обществените вписвания и разбираня за мъжка респ. женска идентичност за разлика от качествените категории „мъжественост“ и „женственост“, които реферират към физически и психически характерни особености на двата пола. Навсякъде тук следвам това понятиено разграничение.

¹⁰ Настоящото изследване е част от дисертационния ми труд и показва интерпретативната насока на gender-ситуираността в романа на Музил, чиято теоретична база разработвам подробно в дисертацията си.

¹¹ Срв. V. Valkova: *Romantische Genderaspekte in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften*. В: Немски романтизъм: пътеводни проекти. Под общата редакция на Николина Бурнева. Изд. ПИК. Велико Търново. 2011. С., 409–427.

¹² Срв. Томас Кюне: Общата военна повинност води до „мъжко колективизиране“ („männliche Vergemeinschaftung“). Thomas Kühne: Geschlechtersystem. In: *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*. Campus Verlag. Frankfurt/M. 1996, S. 81.

¹³ Йохан Каспар Лафатер разработва през XVIII в. теорията за ейдентичните образи в изследванията си за физиономията. Срв. George Mosse: *Maskulinität in der Krise: Die Dekadenz*. In: *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Fischer Verlag. Frankfurt/M. 1997, S. 108.

¹⁴ Срв. Vladimira Valkova: Die Hilflosigkeit in der Kultur. Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: Proceedings, Volume 41, book 5.2. European Studies. Rousse. 2004, S. 135–138.

¹⁵ Angela Maria Kochs: Die ‘Geburt des Gedankens aus dem Geist der Maschine’ – der Paradigmenwechsel innerhalb der Naturwissenschaften zu Anfang des 20. Jahrhunderts. In: Chaos und Individuum. Robert Musils philosophischer Roman als Vision der Moderne. Verlag Karl Alber. Freiburg/München. 1996, S. 23 (Преводът е мой – Н.Б.).

¹⁶ Всички приведени тук цитати са по немския оригинал на *Der Mann ohne Eigenschaften* (= MoE, с.) в мой превод. Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. 1-5. In: Robert Musil. Gesammelte Werke in neun Bänden. Hrsg. von Adolf Frisé. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1981.

¹⁷ Срв. още: [Субектът] се формира от значенията, които го отличават при най-различни обстоятелства/аспекти. [Das Subjekt] wächst aus den Bedeutn. [sic!] zusammen, die ihm unter den verschiedensten [...] Umständen/Aspekten zukommen. In: Nachlassmappen. Mappengruppe V. Mappe V/1. Sch Korr III 88. V/1/111. Sch zu Korr III. 100/1-1. In: Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Hrsg. von: Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino, Klagenfurt: Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt. DVD-Version, 2009. Im Folgenden zitiert als KA/NM römische Ziffer/arabische Ziffer, S. (Klagenfurter Ausgabe/Nachlass Mappen/Mappengruppe und Mappennummer/Seitennummer).

¹⁸ Срв. Klaus Theweleit: *Männerphantasien*. 2 Bde., Verlag Roter Stern/Stroemfeld 1977, 1978, Lizenzausgabe als TB bei Rowohlt 1983–94, DTV, Piper 2000. Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit*. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Suhrkamp. Frankfurt/M. 1979 (Sonderausgabe 2003).

¹⁹ За двата теоретични подхода срв. Inge Stephan: *Bilder und immer wieder Bilder... Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in der männlichen Literatur*. In: *Die verborgene Frau*. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft mit Beiträgen von Inge Stephan und Sigrid Weigel. *Literatur im historischen Prozess*. Neue Folge 6. Argument-Verlag. Berlin. 1983, S. 15–34.

²⁰ Jacques Le Rider: *Das Ende der Illusion*. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. ÖBV Publikumsverlag/Wissenschaftsverlag. Wien. 1990. S. 106.

²¹ Le Rider (1990): S. 106.

²² Срв. Bovenschen, a.a.O., S. 57.

²³ Сред малкото интерпретации, които се занимават с темата „женскост“ в есеистичното творчество на Музил, трябва да се споменат Gudrun Brokoph-Mauch: *Robert Musils, Nachlass zu Lebzeiten*. *New Yorker Studien zur Neueren Deutschen Literaturgeschichte*. Hrsg. von Joseph Strelka. Bd. 4. Peter Lang

Verlag. New York. 1985. Emanuela Veronica Fanelli, Sassari: *Die Frau gestern und morgen*. Anamnese und Diagnose eines aktuellen Phänomens. In: *Neue Ansätze zur Robert-Musil-Forschung*. Musiliana. Bd. 5. Hrsg. von Marie-Louise Roth. Peter Lang Verlag. Bern. 1999.

²⁴ Робърт Музил: Жената от вчера и утре. В: Неприличното в изкуството. Есета, речи, глоси. Превод: Недялка Попова. Изд. ЛИК. София. 1999, с. 114–115. [Die Frau gestern und morgen. In: Robert Musil. *Gesammelte Werke*. Bd. 8 (= GW 8, S.). Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg. 1981].

²⁵ Н. Попова (1999): пак там, с. 115.

²⁶ Мари-Луизе Рот свежда женските фигури при Музил до три типа: 1. безполовата и наподобяващата магическа птица жена (Кларисе); 2. чувствената жена-майка (Бонадея); 3. по-силната, самостоятелна, полово-безполова жена (Агате). Срв. Marie-Louise Roth: Robert Musil. *Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters*. Paul List Verlag. München. 1972, S. 29f.

²⁷ Как възникват и рухват мъжките идеали за женскост и как те са обвързани с мъжката идентичност, Музил показва духовито в есето си *Жената от вчера и утре*, онагледявайки го с една младежка история. Срв. бележка 24 (GW 8, S. 1194f.).

²⁸ Както Вайнингер, така и Фройд и Зимел използват бинарния полов модел за тълкуването на епохални феномени, при които мъжкото и женското функционират като културни моменти. Жената поема върху себе си негативите на мъжките страхове от всеобщо дестабилизиране. Декадентството в културата се описва и тълкува с помощта на женски алегии, така че между женското и регресивното се поставя знак за равенство. В този смисъл Льо Риде говори за оженскостяване (Verweiblichung), бисексуализиране (и транс-сексуализиране) на културата в (пост)модернизма. Срв. Jacques Le Rider (1990), S. 108.

²⁹ Според традиционните схващания, където женското е пасивното, а мъжкото активното, женското представя и битието (das Sein). Кризата в модернизма включва в себе си и усещането за загуба на битието (Seins-Verlust-Empfindung). В резултат на това търсенето на женското се явява като търсене на възстановяването на изначалната свързаност на Аза и света. Срв. пак там, с. 106.

³⁰ Срв. Christa Karpenstein-Ebbach: Ver-rückter Blick in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: *Frauenblicke, Männerblicke, Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum*. Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft. Hrsg. von Waltraud Fritsch-Rößler. Bd. 26. Röhrig Universitätsverlag. St. Ingbert. 2002, S. 187–199.

³¹ Пак там, с. 188.

³² Женски фигури, които се конструират в силовото поле от мъжки фантазии и ролеви игри, които повече или по-малко представят клиширани

модели на женскост и като такива установяват нормите за пол, полова идентичност и сексуалност, така че въплътената от тях женскост да обезпечи мъжката идентичност, са Леона, Бонадея, Диотима и Герда. А некохерентните или непостоянно полово определените женски фигури, които не отговарят на обществено зададените полови норми и с появата си поставят под въпрос понятието за мъжка идентичност, са образите на Кларисе и Агате.

³³ Изразът „потенциална безкрайност“ Музил вероятно заимства от Аристотел, който разбира под това понятие прогресивност, произтичаща от търсенето на вечно Другото и различното.

³⁴ Чрез поглъщането на вкусни, скъпо струващи лакомства Леона се опитва да инкорпорира „изисканото“ и „благородното“.

³⁵ Срв. есето на Музил *Triëdere!* в GW 7, S. 578–581.

³⁶ Така например проституцията става „понятие, изпълнено с логика, целесъобразност и съсловни закони“ (МоЕ, 23).

³⁷ Срв.: „Нарекъл я бе Бонадея, добрата богиня, понеже като такава бе влязла в живота му, а и в чест на богинята на целомъдрието, обитавала в древния Рим един храм, който по пътя на странно преосмисляне се бе превърнал в център на всевъзможен разврат.“ (МоЕ, 41)

³⁸ Е. Шрайтер посочва, че Бонадея произлиза от уличното движение и отново изчезва в него. Думата, която употребява Шрайтер е *Verkehr*, която в немски език означава и общуване/полов акт – В.В. Срв. Ekkehard Schreier: *Verkehr bei R. Musil. Identität der Form und Formen der Identität im Mann ohne Eigenschaften*. Westdeutscher Verlag. Opladen. 1994, S. 66–87.

³⁹ Бонадея е единствената женска фигура в романа, която е (и иска да бъде) майка. От психоаналитична гледна точка този имагинерен образ на „майчинско-чувственото“ при Улрих може да се разгледа като връщане към предедиповата фаза, която Лакан описва като огледална връзка. При нея самоидентификациите на детето стават посредством майката като нарциситичен обект.

⁴⁰ Отношението на Улрих към Бонадея постепенно започва да наподобява езиково насилие.

⁴¹ Този път образът на плячката не произхожда от представите на Улрих за мъжкост и власт, а от съзнанието на Бонадея за саможертва. Дори да следва съблазните на духа си, Бонадея се възприема като „жертва на превъзбуденост“ (МоЕ, 522).

⁴² Подобно на Леона, която отдава голямо значение на изисканото и благородното, любимото понятие на Бонадея е „извънредно порядъчен“ („*hochanständig*“, МоЕ, 42). Тя не губи „нищо за миг добрите си намерения и твърдата воля за порядъчност“, дори не и по време на умопомрачителното ѝ полово опиянение: „[...] тогава те стояха отвън и чакаха, без да имат думата в този променен от похотливостта свят.“ (МоЕ, 259).

⁴³ Докато Бонадея измисля за мъжа си „приказката“ за „безогледния звяр“, който е виновен за телесната ѝ свръхвъзбудимост (МоЕ, 43), Улрих изразтава в очите ѝ като перфектният любовник (МоЕ, 259).

⁴⁴ За тази теза на Ревierer, според която маскарад и женскост са едно и също нещо, срв. Joan Riviere: *Weiblichkeit als Maskerade* (1929. Hrsg. von Liliane Weissberg, Frankfurt/M. 1994, S. 34f.

⁴⁵ Ако разгледаме Бонадея и Леона в контекста на Лакановата теория, бихме могли да заключим, че те се инсценират изцяло като обекти на мъжкото желание, за да засилят нарцистичния компонент на концепцията за тяхната идентичност.

⁴⁶ Срв. главата „Бонадея, Какания; системи на щастието и равновесието“ (МоЕ, 522ff.). Така, както каканецът не знае, „дали е катеричка или катеричок, същество, което не може да намери понятие за себе си“ (МоЕ, 451), така и Бонадея е напълно несигурна в своята идентичност. „Живогът на Бонадея [протичаше – В.В.] в две състояния, между които преходите се осъществяваха не без тежки загуби.“ (МоЕ, 523). Въпреки че Бонадея никога не се съмнява в женскостта си, тя понякога се срамува поради големия си бюст, тъй като ѝ изглежда „твърде женствен“ (МоЕ, 525).

⁴⁷ Дрехите притежават „силата да правят невидимото, дори липсващото видимо“. (МоЕ, 526)

⁴⁸ Срв. сцената с подражанието на Диотима: Имитираната от Бонадея Диотима се оказва не оригинал, а копие. От друга страна, за да стане добра и целомъдрена богиня, Бонадея поставя своята съперница сред боговете (МоЕ, 524).

⁴⁹ Стремещът към изисканост и благородство е погрешно канализиран: при Леона – в лакомия, при Бонадея – в нимфомания; Диотима мечтае да намери коронясващата паралелната акция духовна идея; грандоманските фантазии на Кларисе прерастват в истерия; Агате се чувства избрана да преживее нещо голямо.

⁵⁰ Срв. тук Е. Шрайтер (1994), който ситуира Бонадея в метериологичната метафорика на романа и прави аналогия между еротичната ѝ необузданост с предстоящото избухване на войната и маркира три етапа на прехода ѝ от покачване към спад на напрежението: „Опит да стане доволно нравствена (1), идентичност между доволство и нравственост (2), и опит да стане нравствено доволна (3).“, S. 74f.

⁵¹ Името Диотима насочва към учителката на любовта на Сократ в Платоновият диалог *Пир или за любовта* [*Das Gastmahl oder von der Liebe*]. Reclam. 1970, S. 51–67). С типичната за Музил ирония ходът на повествованието показва как Диотима става пагубната за Бонадея учителка в любовта.

⁵² Срв. емблематичното заглавие на книгата на Джудит Бътлър *Gender Trouble*, което в превод на немски гласи *Das Unbehagen der Geschlechter*

(неудоволствието), а на български *Безпокойствата около родовия пол* в превод на Диана Захариева. Издателска къща „Критика и Хуманизъм“ (КХ). София, 2003.

⁵³ Срв. Michael Jakob: Von der „Frau ohne Eigenschaften“ zum „Mann ohne Eigenschaften“. Anmerkungen zu Clarisse. In: Robert Musil. „Kakanien“-Subjekt und Geschichte. Festschrift für Karl Dinklage. Musil-Studien. Bd.15. Hrsg. Josef Strutz. Wilhelm Fink Verlag. München. 1987. и Jiyoung Shin: Die „Frau ohne Eigenschaften“: Agathe. In: Der bewusste Utopismus im *Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 619. Königshausen & Neumann. Würzburg. 2008

⁵⁴ Наред с положителната рецепция съществува и тенденцията на андрогинното да се гледа като на символ за порочност и перверзия, а хермафродитното бива стигматизирано като биологична аномалия и става предмет на медицински изследвания.

⁵⁵ Раждането на андрогина обикновено се поставя в библейски контекст. Проследяването на значението и модалностите на това понятие в немско-езичния философски дискурс често се свързва с имена като Платон, Шлайермахер, Фройд, Ницше и Густав Юнг. Литературните еквиваленти и примери за андрогинното се търсят в произведенията на Гьоте, Шлегел, Новалис, Рилке, Хофманстал и Томас Ман, като в повечето случаи то бива издигнато до естическо-етически идеал.

⁵⁶ В този смисъл думите хермафродитност и андрогинност са употребени от Музил или като синоними или като съотносими понятия. Тези понятия цялтай отмяната на духовните и телесните дихотомии и разрушаване на опозицията дух и тяло.

⁵⁷ Срв. тук Lisa Appignanesi: *Feminity and the Creative Imagination. A Study of Henry James, Robert Musil and Marcel Proust.* Vision Press, London, 1973. S. 18.

⁵⁸ За научния подход при изследването на хистерията и нейната симптоматика срв. Regina Schaps: *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau.* Campus Verlag, Frankfurt am Main, 1992.

⁵⁹ Срв. пак там. с. 63.

⁶⁰ Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie.* Sammlung Metzler, Bd. 285/ 2. Auflage. Metzler. Stuttgart/Weimar. 2003. S. 79. При Лакан отново излиза на преден план мистериозността на женското, тъй като според него дискурсът на хистерията се намира отвъд символа фалос, така че той го разглежда в сходство с мистичния дискурс, при който жената в екстатично състояние на любов заменя мъжа с голямото Друго (мястото на Бог).

⁶¹ Срв. отказа на Кларисе да има дете и конфликта ѝ с Валтер.

⁶² Новата употреба на думите и нещата, които братът и сестрата долавят в мистичното *друго състояние* и се опитват да осезаят, е поетичният

език, който Агате носи в себе си (MoE, 1091). За разлика от конвенционалната реч, която борави с помощта на словесни картини и по този начин обозначава, овладява и подчинява нещата (MoE, 1334), поетичният език използва символи, параболи и създава „картинност без подобие“ (MoE, 1342).

⁶³ За модалностите на понятието „сродство по избор“, зададен от романтичния формат в творчеството на Гьоте, срв. Николина Бурнева: Гьотевите прозрения за принципите на наратологията (I част). В: сп. Проглас. Кн. 1. Университетско издателство „Св. св. Кирил и Методий“. Велико Търново. 2010 (год. XIX), с. 50–79 (особено с. 68–71).

⁶⁴ При решението чрез женитбата си с Хагауер да се самонакаже заради една краткотрайна любовна афера след смъртта на първия ѝ съпруг, Агате няма съзнанието, че нарушава бюргерския морален кодекс. Това самонаказание ѝ дава едно възвишено чувство на трагизъм, което в присъствието на Улрих ѝ се струва като „невинна комичност“ (MoE, 758) и което тя сравнява в самоиронизиращи „трагикомични обяснения“ с характерния за времето „разумен аскетизъм“, възприемайки го и като разочарование от способността си „да бъде вярна на високи чувства“ (MoE, S. 756).

⁶⁵ Срв. Jacques Derrida: *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*. Hrsg. Michael Wetzel/Jean-Michel Rabate. Akademie Verlag. Berlin. 1993. Също и Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa. Neuer französischer Feminismus*. Elaine Marks und Isabelle de Courtivron, eds. New York: Schocken, 1981.

⁶⁶ Тази неопределеност, която при самата нея се проявява като копнеж по „нещо друго, което по-скоро може да се определи като нищо“ (MoE, S. 857), показва нейната женска вътрешна недеференцираност и навежда на мисълта за ранно преживяване на *другото състояние*.

⁶⁷ Улрих иска да се освободи от една романтична, метафизично-блудкава смес от разум и чувство, но въпреки това счита обединяването им за възможно, при условие, че бъдат открити и разработени емпирични закони за нерационалното. За разлика от него Агате не представя тази сантиментална позиция. При нея се наблюдава радикален скептицизъм по отношение и на двата компонента на това сливане.

⁶⁸ Срв. Helmut Arntzen: *Die Reise ins Paradies (Zu dem gleichnamigen Kapitelentwurf in Musils Roman Der Mann ohne Eiferschaften)*. In: Robert Musil. *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, H. 21/22, Richard Boorberg Verlag. Zweite Auflage, Juni. 1972, S. 23–34.

⁶⁹ Срв. главата „Сън“, GW 5 (II. Bd. III. Kapitelgruppe/22.), S. 1500ff.

⁷⁰ Срв. главата „Съзвездие брат и сестра или неразделените и необединените“ [Das Sternbild der Geschwister / Oder / Die Ungetrennten und Nichtvereinigten]. In: GW 4, Kap. 67. S. 1337–1349.

⁷¹ Срв. Nachlaß: II. Bd. III. Kapitelgruppe. Von Ag.:'s [sic.] Ankunft bis zur gemeinsamen Reise. Zum Kapitel „Drei Schwester“, MoE, S. 1523f.

ЛИТЕРАТУРА

Musil, Robert (1981): *Gesammelte Werke*. Bd. 1–8. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. 1–5. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg.

Musil, Robert (1983): *Tagebücher*. Hrsg. von Adolf Frisé. Rowohlt. Hamburg.

Musil, Robert (2009): *Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften*. DVD-Version. Hg. von: Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino, Klagenfurt: Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt.

Музил, Робърт (1999): *Неприличното в изкуството. Есета, речи, глоси*. Превод: Недялка Попова, изд. ЛИК, София.

Angelova, Penka (2008): *Vorläufer der Kulturwissenschaften: Musil, Canetti, Broch*. In: Iris Hipfl, Ralitsa Ivanova (Hrsg.): *Österreichische Literatur zwischen den Kulturen*. Internationale Konferenz, Veliko Tarnovo, Oktober, 2006. Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert. S. 155–171.

Appignanesi, Lisa (1973): *Feminity and the Creative Imagination. A Study of Henry James, Robert Musil and Marcel Proust*. Vision Press. London.

Arntzen, Helmut (1972): *Die Reise ins Paradies (Zu dem gleichnamigen Kapitelentwurf in Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“)*. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur, Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, H. 21/22, Richard Boorberg Verlag. 2. Auflage. München.

Bovenschen, Silvia (2003): *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979 (Sonderausgabe 2003).

Brokoph-Mauch, Gudrun (1985): *Robert Musils „Nachlass zu Lebzeiten“*. *New Yorker Studien zur Neueren Deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. von Joseph Strelka, Bd. 4, Peter Lang Verlag, New York.

Бурнева, Николина (2010): *Гьотевите прозрения за принципите на наратологията (I част)*. В: сп. Проглас. Кн. 1. Университетско изд. „Св. св. Кирил и Методий“. Велико Търново, с. 50–79.

Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*. Edition Suhrkamp. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt/M.

Бътлър, Джудит (2003): *Безпокойствата около родовия пол*. Превод: Диана Захариева. Издателска къща „Критика и Хуманизъм“ (КХ). София.

Sixous, Hélène (1981): *Das Lachen der Medusa. Neuer französischer Feminismus*. Elaine Marks und Isabelle de Courtivron, eds. New York: Schocken.

Jakob, Michael (1987): *Von der „Frau ohne Eigenschaften“ zum „Mann ohne Eigenschaften“*. *Anmerkungen zu Clarisse*. In: *Robert Musil. „Kakanien“ - Subjekt und Geschichte*. Festschrift für Karl Dinklage. Musil-Studien. Bd.15. Hrsg. Josef Strutz. Wilhelm Fink Verlag. München.

Karpenstein-Eßbach, Christa (2002): *Ver-rückter Blick in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*. In: Frauenblicke, Männerblicke, Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum. Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Hrsg. Waltraud Fritsch-Rößler, Bd. 26, Röhrig Universitätsverlag, St.Ingbert. S. 187–199.

Kochs, Angela Maria (1996): *Chaos und Individuum. Robert Musils philosophischer Roman als Vision der Moderne*. Verlag Karl Alberg, Freiburg/München.

Kühne, Thomas (1996): *Männerggeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*. Campus Verlag, Frankfurt/M.

Le Rider, Jacques (1990): *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. ÖBV Publikumsverlag/Wissenschaftsverlag, Wien.

Lindhoff, Lena (2003): *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Sammlung Metzler. Bd. 285. 2. Auflage. Metzler, Stuttgart/Weimar.

Mosse, George (1997): *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Fischer Verlag, Frankfurt/M.

Riviere, Joan (1994): *Weiblichkeit als Maskerade*. Hg. von Liliane Weissberg, Frankfurt/M.

Roth, Marie-Louise (1972): *Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters*, Paul List Verlag, München.

Sassari, Emanuela Veronica Fanelli (1999): *Die Frau gestern und morgen. Anamnese und Diagnose eines aktuellen Phänomens*. In: *Neue Ansätze zur Robert – Musil – Forschung, Musiliana*, Bd. 5, hrsg. von Marie-Louise Roth, Peter Lang Verlag, Bern.

Schaps, Regina (1992): *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*. Campus Verlag, Frankfurt/M.

Shin, Jiyoung (2008): *Die ‚Frau ohne Eigenschaften‘: Agathe*. In: *Der bewusste Utopismus im „Mann ohne Eigenschaften“ von Robert Musil. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft*. Bd. 619. Königshausen & Neumann, Würzburg.

Schreiter, Ekkehard (1994): *Verkehr bei R. Musil. Identität der Form und Formen der Identität im „Mann ohne Eigenschaften“*. Westdeutscher Verlag, Opladen.

Stephan, Inge (1983): *Bilder und immer wieder Bilder... Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in der männlichen Literatur*. In: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft mit Beiträgen von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Literatur im historischen Prozess. Neue Folge 6, Argument-Verlag, Berlin*. S. 15–34.

Taureck, Bernhard H. F. (2002): *Emmanuel Lèvinas zur Einführung*. Junius Verlag, Hamburg.

Theweleit, Klaus (1997/8): *Männerphantasien*. 2 Bde., Verlag Roter Stern/Stroemfeld.

Valkova, Vladimira (2004): *Die Hilflosigkeit in der Kultur. Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*. In: Proceedings, Volume 41, book 5.2, European Studies, Rouse. S. 135–138.

Valkova, Vladimira (2011): *Romantische Genderaspekte in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*. В: Немски романтизъм: пътеводни проекти. Под общата редакция на Николина Бурнева. Изд. ПИК. Велико Търново, с. 409–427.

Wetzel, Michael /Rabate, Jean-Michel, Hg. (1993): *Jacques Derrida. Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*. Akademie Verlag. Berlin.