



СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ
„СВЕТИ КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
Факултет по славянски филологии
Катедра по българска литература

Автореферат

на дисертационен труд за присъждане на образователна и
научна степен „доктор“ по професионално направление
2.1 Филология,
докторска програма „Българска литература“ – Българска литература
след 1989
на тема:

ШЕГАТА ЗА БАЩАТА В ГРОТЕСКНИЯ СВЯТ НА КОНСТАНТИН ПАВЛОВ

Докторант:
Марианна Димитървна
Георгиева

Научен ръководител:
доц. Анни Илков Асенов

София, 2023

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Българска литература“ към Факултета по славянски филологии на Софийски университет „Св. Климент Охридски“ от 23.01.2024 г.

Дисертационният труд се състои от шест глави, увод, епилог заключение, библиография, приложения с общ обем от 214 страници.

Научно жури:

проф. д-р. Иван Иванов
доц. д-р. Надежда Стоянова
доц. д-р. Елка Трайкова
проф. д.ф.н. Пламен Антоу
доц. д.н. Морис Фадел

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в каб. 138 в сградата на Ректората на СУ „Св. Климент Охридски“.

Съдържание на дисертационния труд

Въведение	3
Първа глава Нахлуване	6
Втора глава Удвояване. Умножение	42
Трета глава Неприложимата комуникация	71
Четвърта глава Катастрофата. Назоваване	94
Пета глава Шегата за бащата	123
Шеста глава Групова реалност vs групов нереалност	164
Епилог	188
Заклучение	198
Библиография	201
Приложения	210

Въведение

В контекста на българския литературен пейзаж Константин Павлов се появява като особена и загадъчна фигура – неговото творчество е положено в преобладаващата си част в комунистическия контекст на ограничаващи течения и цензура, които по парадоксален начин се превръщат в условия и за пораждането му. Цялостната сцена, която той разгръща, белязана от абсурдистки тенденции, прави поразителни паралели с екзистенциалните размисли на Самюъл Бекет и кошмарните лабиринти на Франц Кафка. Настоящият труд си поставя за цел да изследва творчеството на Константин Павлов именно през тази смислова решетка, издирвайки мястото на литературата като съотносимо спрямо мястото на насилието и поствоенната тревога на европейския литературен модернизъм.

„Който издържа многото, издържа и малкото.“

Самюъл Бекет, „В очакване на Годо“

I. Нахлуване

Погледнато в цялост, творчеството на Константин Павлов може да бъде видяно като специално поетично и екзистенциално пространство за експериментите не само на ума, но и на това, което самият автор нарича „състояние“: „Човек разказва най-добре за себе си, когато възпроизвежда случки и състояния, а когато почне да оценява състоянието си почти винаги греша.“¹

Тази концепция, че човешкото същество не може да бъде дефинирано, но може да бъде описано чрез определено състояние, чрез определена сцена („случка“) задава

¹ Павлов, Константин. Записки, Пловдив: Жанет 45, 2000, с. 83

фона на цялото му творчество и представлява специфичен фокус на честността, която извежда поезията му до екзистенциалните перспективи на незавършения гений. В този смисъл, поезията му измества гледната точка върху това, което можем да наречем „вътрешна поетическа сцена“, която е подложена на драматични и сурови изпитания, тя се формира в резултат на друго, външно събитие, пространство, което носи своята историчност, фактологичност, но и дълбоки манакални защити срещу появяването на другостта, в българския случай – именно срещу Константин Павлов като еманация на гласа на неизразимото.

Това вътрешно поетично пространство обаче, е изискващо в негативен смисъл – то предполага да се лишим от определено знание, от фиксирани нагласи както за това какво е абсурд и гротеска, така и за това какво е насилието в неговата постоянна актуалност. Другата негативност, която се изисква, е мъчителна, но необходима – авторът, освен цензуриран и преследван, не бива да бъде подлаган и на прочити, които да го митологизират, на написаното трябва да бъде гледано като на опит отвъд словесността, екзистенциално състояние, което не се поддава на рационалните пътища, неговото разбиране стои отвъд паметта, спомена и желанието. Това поетично поле лежи на амбивалентното си основание – то не може да бъде напълно опознато, защото е създадено именно, за да не бъде разбрано, но едновременно с това е и непознаваемо – това състояние на несигурност поражда страх от емоционалното или чисто рационално-конюнктурно преживяване на поезията на Константин Павлов.

Още първото появяване на Константин Павлов поставя залога за поезия, която ще се отгласне от своята рецептивна естетика. Множеството обръщения („Мили славею“, „Предраги читателю“...) сякаш я подчиняват на една подобна векторност, но това е само един от атрибутите, които авторът използва, за да създаде поетическото поле, което не предава съмнителна и лишена от смисъл фактологичност. Лишена от смисъл в случая на тази поезия, означава да бъде освободена от „събитието“, за което и самият автор споменава.

Неговата поезия се оказва отворена, достатъчно устойчива, за да понесе една наподобяваща кошмара действителност и да я представи в своите затворени,

солипсистични граници. Това не прави тази поезия лишена от онова, което Батай ще нарече „еротизъм“², а напротив, тя е свръхотворена към възможността да загуби самата себе си, за да спечели самата себе си – т.е. нейното либидо не е просто рудиментарно, а рудиментарно-интрапсихично – в нея историчността не се съхранява като факт или като памет, а като флуидност на творческо осмисляне.

Константин Павлов като че ли пише от мястото на празнотата – това е точка отвъд вдъхновението, достатъчно отдалечена и изолирана, така че да може да се докосне до множество сцени, доведени в поезията до абсурд, но всъщност това са „документи“, често посветени на камуфлажни персонажи, на гротескни сценарии, на колективизиран ум, който вече функционира и марширува като мъртъв, макар и да се нарича по други начини.

Мястото на тази празнота е очертано не само от поезията, но и от мълчанието, което е наложено принудително, но до което се стига ето така:

„Крон-жиг!“

Творческа натура.

След това Крон-жиг започва в кръг

от олио да се върти.

Тя не може този кръг от олио да пресече -

отвращава я до олио да се докосне.

Не обича олио.

- Кой е начертал кръгът от олио!

Тя самата си го начертава.

Даже олиото си е нейно собствено.

- А защо го прави, щом се отвращава!

² „...за мен еротизмът е неуравновесеност, в която самото същество съзнателно поставя себе си под въпрос. В някакъв смисъл съществото обективно губи себе си, но тогава субектът се отъждествява с губещия себе си обект. Ако е нужно, мога да кажа: в еротизма аз губя себе си.“ – Батай, Жорж, Еротизмът. София: Критика и хуманизъм., 1998, . 37.

Ще ви кажа:

Тя

така

сама

съзнателно

ограничава

себе

си.

(„Защо“, 1991)

Кръг от „олио“ обгражда поетическото пространство, но макар и определено като солипсистично, то е по амбивалентен начин свръхпропускливо, притегателно за своите врагове по интрапсихичен, еротичен, садистичен начин. Подобно е присъствието на автора и след продължителното мълчание – то като че ли търси правилната граница, тази демаркационна линия, което може по безопасен начин да пропуска части от реалността.

Това приближаване и отдръпване, напомнящо на злокобен танц на разочарованието, смяна на оптиката така, сякаш нейният притежател без да иска е видял нещо, което е отвратително, което е неназовимо, е характерен алгоритъм не само на литературно-социалното появяване на Константин Павлов, но и на неговата собствена поезия. Много често началата идват, за да разкрият най-ранния по време абсурд на една първична сцена, от която после азът следва да се отгласне – поради страх, поради смърт („Страшно е обаче всяко възкресяване“), поради осъзнаване на истината, поради предателство и пр.

И ако поетичното пространство е като че ли много уязвимо – то допуска в себе си именно най-непоносимото за гледане, най-непоносимото за преживяване, това, от което собственият му автор в социален аспект се отдръпва, автобиографичното преживяване бележи друг парадокс – тази чувствителност, уязвимост, свръхпропускливост на ужасяващото до поетическата сцена, исторически понякога се проявява като

ентузиазъм, като свръхдоверие, вероятно до степен на идеализация в приближения до автора свят. Навярно с този ентузиазъм той, едва навършил пълнолетие, пристъпва към своето появяване като поет. Но и ето какво се случва малко преди издаване на първата му стихосбирка „Сатири“ през 1960 г.:

Решаваща за мен беше 1955 г. Не знам как стана, реших, че не бива да пиша така, както се пише. Трябваше да намеря своята автентичност и да се откажа от всякакви правила, да пиша каквото се получи. Годишите между 1955 – 1956 г. бяха експериментално търсене на самия себе си и отказ от академичните или школки правила за това как се прави литература (...). Беше ми абсолютно ясно какво трябва да направя. Разумът се съпротивляваше, не ме слушаше поради предишното вековно образование. Навиците за изкуство много ми пречеха да намеря себе си. Тогава дойде една лекота, по-скоро духовна (механиката на творческия процес оставаше както преди трудна), не като морално предписание, а като чиста съвест – че пиша стихове, без да насилвам себе си, че съм поет, защото се отказах от представите си за поет.³

Исторически това отдръпване се случва, когато Константин Павлов заема активна и важна роля във формирането на литературното (в последствие и алтернативно) поле.⁴ Това е дистанция, която се случва в поетическата сцена на поета, но се развива паралелно и в неговата житейска реалност, така, че неговото дистанциране да го предпази от грижите за литературата, които вече осъществява тоталитарната власт.

В тази външна интензивна обстановка се конституира един бъдещ лирически аз. Константин Павлов тепърва ще се отказва – този акт ще се извършва систематично и постепенно, така че това отдръпване да е по-скоро константно състояние.

³ Павлов, Константин. Интервюта. София: Факел, 1995, с. 101 – 102.

⁴ Ето как описва този контекст Пламен Дойнов: „Павлов по това време е централен участник в публичните четения на групата, състояща се още от Стефан Цанев, Любомир Левчев и с понякога прехождащия към тях Иван Динков. Тази група – средишна за бъдещото *априлско поколение* – се превръща в живата лаборатория на големия опит да бъде постигнат нов поетически език чрез реактивиране на наследството на левия авангард (Гео Милев, Ламар, Марангозов) и лявата класика в лицето на Вапцаров, като се привлекат руски образци (предимно Маяковски), отделни американски (Уитман) и британски (Елиът) имена. В тези практики съществена е ролята и на критика Цветан Стоянов – едновременно и *ограмотител* на поетите, и техен *популяризатор* сред публиката.“ – Дойнов, Пламен. Поезията на Константин Павлов: археологии на българския алтернативен канон между 50-те и 80-те години на XX век. В: Константин Павлов в българската литература и култура. София: Кралица Маб, 2009, с. 33

През 1960 г. излиза „Сатири“, а през 1965 г. „Стихове“, след което настъпва както забраната за публикуване, така и самото отдръпване на Константин Павлов. Историческият контекст и мястото на посочените книги в груповата реалност, ще бъдат разгледани в седма глава на настоящия труд – „Групова реалност vs групова нереалност“.

Това обаче се превръща в тема на самата поезия на Константин Павлов, при това още преди да му бъде наложена забрана да публикува. Започва да се конструира лирически аз, който няма да има място в собствения си свят, неговата функция ще бъде да е оттеглен. Външните връзки с това, което се предава, ще са скъсани, самите те ще са лишени от това, което Батай нарича „еротизъм“, а Фройд – „либидо“, пътят на поезията ще протича така – ще започва като нишки, спуснати от паяци, които да начертаят картата на този отказ – това, което поетическата сцена ще носи в себе си, няма да е дори автоеротично – нарцистично, а ще бъде представено в многоизмерност до степен на фрагментарност – следите от оттеглянето ще се забелязват само в описанието на състоянията.

Ние сме свидетели как проблясъците на един интензивен вътрешен свят съществуват, но те са отвъд „писания“ поетичен случай – това е триизмерността на тази поезия – нейният първи план е историческо-политически, вторият – е на явната поетическа сцена и третият – екзистенциален, който носи амбивалентната потентност на първите два. В последния план можем да достигнем чрез отломките от сънища, фантазии, желания, образи, сцени, означени в поезията по-скоро с тяхната липса, със знак “–”, (минус).

Дейността във втория план е почти механична – това е територията на абсурда, на гротеската, в която „злото се самопредставя“⁵ – по думите на Михаил Неделчев:

Днес бих бил категоричен: в най-силните гротескови стихотворни къси текстове на Константин Павлов злото е дадено пряко, то се самопредставя без посредничеството на

⁵ Неделчев, Михаил. Цит. съч, с.. 21

лирическият аз, без смекчаващата острота на възприятието, изобличаващо внушение и отношение. Злото сякаш не е санкционирано.

Липсата на санкции е един от залозите, които следва да се платят, за да се пише за злото. Но тази липса е представена именно от оттеглянето – между втория (абсурдистко-гротесков) и третия (екзистенциален) план няма анимация, сцената е предложена механично, дори да не бъде застинала, а да очаква настъпването на някакво катастрофично събитие (вж. Глава 5), тя се демонстрира отвъд афективния обхват на личността.

Това шизоидно оттегляне е явление в постмодерния екзистенциализъм, където неговите феномени (на оттеглянето) често биват разпознавани като абсурдизъм.⁶ Подобно разбиране получава и Самюъл Бекет, но привидният абсурд по думите на Теодор Адорно, следва да бъде видян като нова, непозната до сега категория на екзистенциализма, защото той се разгръща чрез нещо, наречено „ситуация“⁷ – тя поставя субекта като неизразим, като променен от самата форма достигайки до език отвъд езика – един регресен език.

⁶ За това, че Константин Павлов трябва да бъде зачислен към европейския екзистенциализъм, възникнал след 50-те г.на 20 в. – вж Пламен Антов: Гарванът или как да се самоизключиш от системата, В: Константин Павлов в българската литература и култура. София: Кралица Маб, 2009, с. 129 и сл.

⁷ Ето какво пише Адорно – „Творчеството на Бекет има много общи неща с парижкия екзистенциализъм. Пронизва се с реминисценции за категориите абсурд, ситуация и решение или неуспех да се вземе решение, начинът, по който средновековните руини проникват в чудовищната къща на Кафка в предградията. От време на време прозорците се отварят рязко и човек вижда черното, беззвездно небе на нещо като философска антропология. Но докато при Сартр формата – тази на *rièce à thèse* – е някак традиционна, в никакъв случай не смела и насочена към ефект, при Бекет формата изпреварва изразеното и го променя. Импулсите са издигнати до нивото на най-модерните художествени похвати, тези на Джойс и Кафка. За Бекет абсурдът вече не е „екзистенциална ситуация“, разредена до идея и след това илюстрирана. При него литературният метод се предава на абсурда без предубедени намерения. Абсурдът е освободен от доктриналната универсалност, която в екзистенциализма, кредото за несводимостта на индивидуалното съществуване, се свързва със западния патос на универсалното и трайното. По този начин Бекет отхвърля екзистенциалисткия конформизъм, идеята, че човек трябва да бъде това, което е, и с това лесната разбираемост на представянето. Философията, която Бекет предоставя, самият той свежда до културен боклук, като безбройните алюзии и културни пикантини, които използва, следвайки традицията на англосаксонския авангард и особено на Джойс и Елиът. За Бекет културата се рои и пълзи, както чревните извивки на орнаментите от Югендстил се роят и пълзят за авангарда преди него: модернизмът като това, което е остаряло в модерността. Езикът, регресирайки, разрушава този остарял материал. При Бекет този вид обективност унищожават значението, което културата някога е била” - Adorno, Theodor. *Trying to understand Endgame*. – [онлайн]. [преглед 27.11.2023] https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4946900/mod_resource/content/1/TRYING%20TO%20UNDERSTAND%20ENDGAME%20-%20ADORNO.pdf

Този език, побран в ситуацията на специфична, гротескова форма, ние виждаме и при Константин Павлов – неговата „ситуация“ е перманентно на цялото му творчество „състояние“, което под различни регресивни абсурдистки форми се разиграва на поетическата сцена.

Вписването на Константин Павлов в най-високите полета на европейския модернизъм се случва чрез изграждането именно на тази поетическа сцена, на която се осветляват множество примитивни състояния, техните остатъци като че ли се комуникират с антиезик, който не назовава присъствието, а маркира отсъствието на възможни свидетели, на това отдръпване амбивалентно е подложен дори лирическият аз. В този смисъл Пламен Антов разчита появяването на Константин Павлов като първата следа в българския постмодернизъм:

В неговото творчество ни повече, ни по-малко – е констатиран крахът на Декартовото Cogito – крах, означаващ редукция на Нормалното и Разумното към Патологичното и Несъзнаваното, на Културата към Природата. Особено съществена част от тази травестия (*съредно*, да кажем, с Фуко) ще бъде прогонването на Хегеловия Vernunft in der Geschichte (разумът в Историята) и замяната му с тъмната власт на атавистично-либидалното; тя – Историята – ще бъде постулирана като функция на нагона, тялото, несъзнаваното, ирационалното (поемата „Документален разказ за воеводката Беца“ 1981).⁸

II. Удвояване. Умножение

За да вникнем в идеята за удвояването в творчеството на Константин Павлов, ще вземем като отправна точка някои основни концепции в психоанализата и етиологията. Наблюдавайки различни животински видове и насекоми, Роже Кайоа стига до извода, че способността за мимикрия не е нещо, необходимо на еволюцията. Мимикрията не е вид защита, защото способността на съществата да имитират или да се сливат със заобикалящата ги среда всъщност не ги предпазва от унищожение. Напротив – тя дори може да се яви своеобразен каприз на видовете, „колективен мазохизъм“, който много по-вероятно е да създаде опасни и враждебни за оцеляването външни условия. От къде

⁸ Антов, Пламен. Цит. съч., с. 135

тогава идва тази способност за сливане, това желание на видовете да станат част от света не на живата, а на мъртвата материя. Както посочва Кайоа⁹, листните бръмбари нямат никаква ползва от мимикрията, защото те се изяждат взаимно, често бъркайки се с истинските листа. Но дали средата – жива материя или мъртва, или пък отделните същества мотивират това своеобразно желание за сливане?

През 1946 г. излиза статията на Мелани Клайн¹⁰ „Бележки за някои шизоидни механизми“. В нея за първи път се въвежда терминът „проективна идентификация“, който в последствие както Клайн, така и Уилфред Бион ще използват, за да опишат определен психичен феномен – този, при който чувствата, които са не само вменени, те са насочени към определен човек и той започва да се чувства така, сякаш тези преживявания действителност са негови. Това е неразривна и почти неуправляема връзка, в която местата на жертви и насилници могат да се окажат разменени подобно на хоризонталното обръщане на образа в огледало („Обладаваш така, както би обладал огледало“, К. Павлов). Обладаването на огледало може да сочи към нарцисизма, в който субектът е затворил либидото в рамките на самия себе си – чувствата не могат да бъдат инвестирани в друго същество, защото преживяването е, че такава комуникация не съществува, а в по-лошия случай – че друг/и не съществуват. „Втора самота“ обаче говори за нещо, за което нарцисизмът е отправната точка. Поетическото актуално е в последния стих на стихотворението – „Ооо...“, който озвучава вик, вой, но едновременно графично наподобява уста¹¹, подобно изобразената в картината на Фр. Бейкън “Study for the Nurse from the Battleship Potemkin”, която ще погълне както своите врагове, така и своите обични, цикъл, вечност, която никога няма да се предаде и да отпусне единия край на опашката на уробороса. Подобно на сън, сънуван от самия себе си, лирическият аз е пленен в тази схема, може дори да се каже, че е пленен от повърхност на огледало.

⁹ Caillois, Roger. Mimicry and Legendary psychastenia, JStore, October Vol. 31 (Winter, 1984), pp. 16-32

¹⁰ Klein, Melanie. Envy and gratitude, and other works, 1946 – 1963. Free Press ed edition, 2002, с. 19 и сл.

¹¹ [Bacon, Francis. Study for the Nurse from the Battleship Potemkin \(1957\). – \[онлайн\]. \[прегледан 3.12.2023\]](https://www.artsy.net/artwork/francis-bacon-study-for-the-nurse-from-the-battleship-potemkin)
<<https://www.artsy.net/artwork/francis-bacon-study-for-the-nurse-from-the-battleship-potemkin>>

Истинското актуално, което историята не измерва, си остава в самото заглавие, защото самотата е „втора“, сякаш преди нея има друга, първична самота, за която не съществува език, който да я опише и това внушение е извън библиографската хронология и написването на „първата“ „Самота“. В този смисъл Константин Павлов се занимава с декорите на едно развихрило се огледално отражение, но онова, към което сочи текстът е другаде, оставено в самото многоточие на стихотворението. Това е повтарящ се мотив – именно последният знак, последният стих в стихотворенията на Константин Павлов извеждат от този затворен кръг, това е вероятно неговият спомен за бъдещето.

Самотата като „втора“ обаче отключва и образ на удвояване, все едно азът се е преместил в някого другого, че е заседнал в образ или реалност, която се удвоява до безкрайност посредством мимикриране и постигането на цялост е невъзможно. Целостта е непостижима, тя е разпределена между двойници, които се явяват в удвоената самота, в двете свинчета, които похищават мъртвия артефакт на своята майка, в себеподобните, които могат да изземат и обладаят аза и да го унищожат. Такова умишлено удвояване наблюдаваме и в „Алхимици“, „Капричио за Гоя“, „Парадокс“, „Изход винаги съществува“, „Десният ми крак“, „Пред изгрев“ и др. Константин Павлов обсъжда един двойствен, но и удвоен образ, който изземва екзистенцията и дори се настанява на нейно място. Този субект понякога Константин Павлов нарича „ужас“

Той винаги е описван като външен, като някой Друг, който е „двойникът-предател“. Не просто е противник, а състояние, което може да наложи подмяна на истинския аз и да доведе единствено до разрушение – така жертви и убийци се оказват положени в един и същи гроб и опасността, за която „Изход винаги съществува“ ни подсказва, че гробът има очертанията на общо човешко тяло.

Явната (писаната) поетическа сцена на Константин Павлов изобразява регресирал свят – в него образите са антропоморфни, фрагментирани, разчленени на обособени части, камуфлажни и често доведени до ръба на абсурда. Обектите на тази поезия говорят регресивно, но те самите като че ли мимикрират себе си до степен на парадност,

показност, които обаче подчиняват целият камуфлажен екстериор. Усещането често е за поетичен вентрилоквизъм, който обаче не се занимава с това да парадирва или усмива, а с нещо много по-сериозно – и това е параноидния страх, че азът може да бъде споходен от подобна съдба, да бъде подменен. Понякога дори такава властова инстанция може да се окаже измамена – може би говори с корема си и оттам се чуват гласовете на погълнатите, но все пак китът понякога е принуден три десетилетия след *това* да плюе фасове. По странен начин се удвояват нещата в поетическото пространство – то е населено с двойници, с двойки, с двама братя, с едно и друго, с две свинчета, с амбивалентни и биполярни съединения и структури, само старците са петима, но техният колективен образ намира своето повторение в петимата яки типове в „Гръдна жаба“. В този свят на повторението удвояването има своя специфична функция – то се извършва от автора преднамерено в смисъл на натоварено с нещо отвъд компулсивното въвеждане на едно и също или подобно. Последното, като конструкция, би било натоварено с желание, което не може да пробие дори поетичната структура, тогава ние щяхме да имаме поезия на вината и на срама може би, но не и на абсурда. Тук повторението и удвояването нямат тази ценност, те са предложени като деривати на реалността, с амбивалентната задача да лишат завинаги същата от способността за огледално отражение в поетичния текст. Александър Кьосев вижда това като противоположно на утопичното желание за сплотяване – „...сега нещо обратно на желанието ги разхвърля по света. Това е отвращението – онзи спазъм, с който искаш да изхвърлиш от себе си непоносимото. За да откриеш само, че то е част от самия теб, че то си ти, че то е а-бјект, нито субект, нито обект, нито риба, нито крак – нещо, което искаш да изхвърлиш, но може би то иска да изхвърли теб.“¹²

Да се обитава границата между това, което следва да се изхвърли, и това, което иска да изхвърли (къде? в поетичното поле? в полето на нищото?), е рискована задача – тя поставя на изпитание поетическия език, който трябва почти да се разпадне, за да

¹² Кьосев, Александър, „Фрагменти за Константин Павлов“ - В: Константин Павлов в българската литература и култура. София: Кралица Маб, 2009, с. 66.

навакса състоянието, което описва. Така се заражда словестност, която устоява пред своята враждебна официозна публика – тя е външна, но и вътрешна на поетическата сцена, която е изпълнена с предатели, доносчици, антропоморфни убийци и пр. – дори в самозатворената оптика на самия себе си този език трябва да пробуди едновременно страх и отдръпване, ако не и отвращение. Отвратителните не просто се назовават, те се показват, те се удвояват в множество текстове до степен, че превземат екзистенцията на аза. Езикът става откъснат от митологичните основания на пораждащ и даващ сила на този, който го използва като свещен, думите сами по себе си са отшелници, които следва да бъдат обследвани. Това е език, който освен отвъд граматиката, преминава и отвъд лексикалното фолклорно богатство, посажда се върху почвата на своето основание като силова структура, която трябва да властва над завладения текст – това е език-повторение, но все пак той е надисторичен („Крах на митологията“, „Документален разказ за воеводката Беца“).

Материалността на тази поезия може да рухне всеки момент, но това е вавилонска кула, в която е вкаменено живото, така че тук не говорим за провал на злото – то се двои от самото себе си, подобно на амебата се размножава и пак подобно на нея има своите лъжекрака¹³. Тази вещественост е представена богато, през сетивото на възможното докосване – това са целувките на похотливите бебета с мустаци и бради, на амебата, която обгръща своята жертва, на озверелите декоративни рибки, които се оказват способни да погълнат подобно на черна дупка материята, която ги заобикаля, ведно с доносника, който също е част от този интериор на разигравания ужас. Така естетическият формализъм рухва с митологията – лудостта е излязла от бреговете си по думите на Кафка.¹⁴ Удвояването на злото следва обаче друг принцип – то се осъществява именно формално – под неговия диктат злото се множи, делейки се и достигайки три

¹³ Амебите (Amoeba, на гръцки: αμοιβή, „промяна“) са род едноклетъчни организми от подтип Sarcodinamia. Имат неправилна, постоянно променяща се форма. Придвижват се посредством псевдоподи (лъжливи крачка) или флагелуми. Псевдоподите могат да бъдат: лобоподи, филоподи, аксоподи или ризоподи. Също с тях улавя храната си, след което я поставя в цитоплазмата си, за да я усвои.

¹⁴ „Душевноболен съм, туберкулозата не е нищо друго освен излизане на лудостта ми извън бреговете ѝ.“, пише Кафка в едно от писмата си до Милена – вж. в Кафка, Франц. „Писма до Милена“. София: Сиела, 2013.

милиона Исусовци, но това е неговата парадна униформа, тя е подложена на описание, притежава „биологичната“ способност на мутация. Именно тя, а не материята, е „събитието“, за което Константин Павлов говори. “Grenzsituation”, граничната ситуация на Ясперс тук е станала иманентна, тя е изплискала отвъд бреговете си лудост, която се проектира многократно, но се проектира формалистично, нейната функция е не да даде шанс на екзистенцията да е появи, а да радикализира собствената си повторемост.

По този начин удвояването в поезията на Константин Павлов изпълнява функцията на шизофреничната смесица на езика при Кафка. „Големият плувец“ илюстрира тази фигура на чужденеца в собствения си език.¹⁵

Напускането на територията на собствения език, означава изобретяване на нов, на създаването на свои думи, които да рамкират както идентичността, така и неидентичното, слято състояние на принадлежност. Това е оразличаването, противостоенето на иначе сътворения в поетичното поле мимезис.

До 1967 г. вече са излезли стихосбирките на Константин Павлов „Сатири“ (1960) и „Стихове“ (1965) – първата, целенасочено е етикетирана жанрово, за да се оправдае нейното появяване¹⁶, докато втората вече е публикувана с редакторска бележка, която идва да означа „съмнението“ на издателството в правото на нейното съществуване, През 1967 г., когато в издателство „Български писател“ е депозирана нова книга на Константин Павлов – „Надпяване“, тя е определена като „пасквил“. Същата е върната от Петър Караангов. По времето, когато той е главен редактор на сп. „Пламък“ (1976), е публикуван откъс от поемата, но нейното цялостно отпечатване става възможно едва през 2001 г.

¹⁶ „Както вече отбелязахме, през 1960 г. К. Павлов издава първата си самостоятелна книга. Тя е наречена от редактора ѝ Никола Фурнаджиев „Сатири“, за да „мине“ под зоркото око на цензурата нейният активно критичен тон за критика в духа на т.нар. тогава „градивност“ Ето така, от немай-къде, К. Павлов бил зачислен за сатирик, а това и досега създава неудобства при установяване на критическата призма, през която неговото творчество да бъде адекватно разгледано...“ – Виж. Илков, Ани. Несъвършеният гений. София: Полис, 2010, с. 48.

За Карл Ясперс ситуацията може да бъде маркирана топографски в пространството – тя притежава перспектива, отнесена към субекта така, че той винаги има дял в нея, независимо дали е ограничен, или има свобода на действие спрямо други субекти в същата ситуация. Тя се проявява едновременно сетивно и психологически. Граничните ситуации, в които субектът не може да живее без да страда, не може да избегне вината, че трябва да умре, са едновременно и двете – стена, в която се сблъскваме, но и стена, на която се подпираме.¹⁷

Константин Павлов обаче преобръща това понятие за биване в екзистенцията. В „Надпяване“ сцената е умножена многократно, при това, дори самото ѝ умножаване е извършено в един привидно гротесков захват– повторение на практика не съществува. Съществуват множество образи, които са оттеглени от самите себе си, те са представени не чрез своето пребиваване в някаква ситуация, а чрез отсъствието от нея – ние разглеждаме много повече нищото, отколкото случващото се на една фиктивна поетическата сцена.

Пародирането на пиеса в пиесата, настояването, че става въпрос за множество гласове, че ламята ще има няколко (три) гласа, които да поддържа едновременно („белият пламък бил тенор, син-зеленото държало исо, а червеното – бас или баритон“), наподобяващи националния трибагреник, че председателят Георги ще отсече главата ѝ, площта на селото, мутирало малко по-късно във владение с площта на България („111 или 113 хиляди квадратни километра“), самоопределянето на произведението като „пасквил“, всичко това идва да отчлени един весел дух, смях на поета и ведрина за нещо, което, макар и сублимирано, ще доведе *него* – авторът, и *нас* – зрителите, до безоблачна радост от живота, нещо, което да бъде различно и дори противоположно на последната издадена от поета книга, което да го откърти от „вавилонската кула на черногледството“. Текстът на „Надпяване“ обаче идва да ни покаже корпуса на един нелегитимен и

¹⁷ Jaspers, Karl. *Philosophy*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1970, II, с. 177 – 179.

тоталитарен съдебен процес, в който понятията за закон и бащинство са видени в своята реална, но преобърнатата действителност.

III. Неприложимата комуникация

В „Мемоари за бъдещето“ Бион, запитан дали няма някакво научно доказателство за това какво всъщност носи дадена човешка реакция, отговаря следното:

Това е предположение; но не съм сигурен, че това е „чисто“ предположение, както не считам „чистата“ истина за достъпна просто за човешки същества като нас. Психоналтиците трябва да бъдат предпазливи относно твърденията си за научна истина. Това, което най-много се доближава до факт, до който психоналитичната двойка стига, е когато единият или другият от двамата има някакво чувство. Съобщаването на този факт на някой друг е задача, която е обърквала учени, светци, поети и философи, откакто човешката раса съществува. „Нимфите и овчарите не плачат вече“, „Не плачете повече, тъжни извори“ – може ли да има някакви по-прости твърдения, някаква по-проста граматика или лексика? И все пак тези думи имаха мощен ефект върху поколения хора.¹⁸

В „Идеята за език I“¹⁹ Агамбен отбелязва, че: „Самото слово ни свързва с немите неща. Ако природата и животните са винаги вече уловени в език и – дори когато мълчат – не престават да говорят и да отговарят на сигналите, то единствено човекът успява да прекъсне – в словото – нескончаемият език на природата и за миг да застане лице в лице с немите неща. Само за човека съществува неопитаната роза – идеята за роза.“

Посаждам картоф –

пониква роза –

убиват ме като вещица.

(Рисунки. 1989)

В маргинализацията, на която е подложена литературата през 60-те години, когато излизат първите две стихосбирки на Константин Павлов „Сатири“ (1960) и „Стихове“

¹⁸ Bion, Wilfred. Attention and Interpretation, London: Tavistock Publications, 1970, с. 288.

¹⁹ Агамбен, Джорджо. Идеята за проза. София: Критика и хуманизъм, 2020, с. 155.

(1965) неговата поезия изглежда като език, нарочно обърнат към своя адресат като към нещо, лишено от живот. Сатиричното не съществува, твърдението, че го има е всъщност опит да се прикрие фактът, че написаното е умишлена мимикрия на това, което се вихри в затворената груповата реалност на тази епоха. Ето защо и смисловите послания са представени като смесени – та са наподобяващи лозунгите или виковете срещу враговете, които също като образите намират своята съдба в сблъсъка, който Константин Павлов многократно ще нарече огледало – в поезията обаче то има способността не само да предава хоризонтално обърнатия образ, но и преобрнатия звук.

Езикът се стреми да възстанови сцена, събитие, в което неговото самопораждане е заключено в ситуацията на двойственост – съмнителен е смисълът, който реалността носи, защото тя може да се окаже не само фалшива, но и мъртва материя, която похищава. Посланията, които отправя външният свят, са противоречиви и непонятни, те са преди всичко послания на игра и съблазняване с жертва („Пак за славея“, „Любопитните“). Интересното е, че ескалацията на чувството, стигаща до гротеска, комуникира всъщност една смъртна неопределеност. Това са преди всичко „те“, които си остават неназовими, в тяхната безсубектност азът е изгубен, той е подложен на познанство, нахлуване, ограбване и убиване, на които не просто не може да се противопостави, а не може да персонифицира, затова следва да разгради видимото, метафоризирайки го с животинска, почти първична материя. Ето защо, единственият изход, който съществува, е смъртта да бъде самопричинена – това е не само власт, но и внасяне на конкретен, собствен принос, в реалност, която колективизира фактите най-вече в смисъла им като чувства.

Ето как поезията се превръща в пространство, изработено специално, за да се превърне в *нещо* – това не е нито шега, нито гротеска, защото нейният смисъл не е да представи непоносимите образи перформативно. Вероятно точно поради това тя носи белега на консистентност, независимо от големия период на мълчание, който следва след издаването на „Стихове“. Тя работи с реалност, която е изпразнена от смисъл и целта на поетическият език е не да запълни празнотата, а да се оттласне от самия себе

си. Ето защо можем да говорим за антиезик, който отреагира на екстремните опити на груповата реалност да изтласка своите най-важни гласове.

Следователно в текстовете на Константин Павлов можем да наблюдаваме нещо като изобретяване на неприложима комуникация. Нейната същинска цел е да създаде език, който да предпазва както своя автор, така и своя читател, да създаде специфично поле, безопасно за тези, които го комуникират, но това поле да е репрезентативно.

Когато става дума за поетическите текстове, функцията на езика може да бъде съотнесена към това, което Мелани Клайн нарича параноидно-шизоидна позиция, т.е. състоянието на ума, в което светът е възприеман като частичен, до голяма степен ограбен от своята възможност за „доброта“. Това, което Мелани Клайн нарича „позиция“ поезията предава като факт, но именно този факт, за който говори Уилфред Бион. Знанието като абсолютно постижимо не е възможно, само части от него могат да бъдат предадени, и поезията на Константин Павлов създава това поле, тази специфична поетическа позиция, която предава неисторически, не за това, което биографично следва да се артикулира, а състоянието, което изобщо не може да бъде мислено. В този смисъл, по примера на Агамбен, тази поезия е взряна много повече в примитивното състояние на ума. Според Бион²⁰ една от слабостите на членоразделната реч можем да наблюдаваме в използването на термина „всемогъщество“, защото този факт не може да бъде описан. Всъщност, уточнява Бион, зад понятието за „всемогъщество“ трябва неминуемо да търсим смисъла на „безпомощност“ или нещо близо до неговата реципрочност, така както Иисус се провиква към Отца Си (Матей 27:46), но тук, добавя Бион, ако въведем понятието „Бог“, трябва да въведем и „дявол“. Подобен „сатанизъм“ Константин Павлов демонстрира, изграждайки своите текстове от множество амбивалентни двойки образи или цели стихотворения, които са огледални едно на друго²¹. Според Ани Илков такава огледално значение имат стихотворенията „Беше ХХ век“ и „Поход на свободата“. Понякога трябва да имаме предвид това, че образите на

²⁰ Bion, Wilfred. *Cogitations*. London: Karnac, 1992.

²¹ Илков, Ани. *Насилие и свобода. Между две стихотворения на Константин Павлов – „Поход на свободата“ и „Беше ХХ век“*. – В: Константин Павлов в българската литература и култура. Изследвания, статии, есета. София: Кралица Маб, 2009, 57 и сл.

двойници и подражатели обаче нямат отразяваща функция, те често се натрупват около едно екзистенциално значение, така че да отнемат от смисъла му, да го кодифицират като лишено от живот. Това е негативната топология в писането на Константин Павлов.

Нито политическата, а още по-малко религиозната конотация биха помогнали в разчитането на този текст. Тук Константин Павлов въвежда тази двойственост, подобна на биполярната двойка, в която обаче няма отношение на „плюс“ или „минус“, тук отношението е на „плюс“ – свръхинвестиране на маниакална, а не месианска увереност, в един колективен и колективизиран антиум. Характерното „те“ е заменено от „ние“, за да се постигне състоянието на истинска криза – в тази ситуация текстът е лишен от полярност, той е затворен, има една цялостна амалгама, в която не само не може да става дума за индивидуалност, не може да става дума и за група – това е маршът на три милиарда Исусовци, които могат да крачат един до друг, но никога не могат да осъществят среща. Такава е нарцистичната завършеност на канибализма, при която кучето квичи, едновременно обзето от щастие и болка, захапало собствената си опашка.

Ето защо Бион отбелязва, че основните думи не са отделни сами по себе си, а са винаги двойки думи. Поезията на Константин Павлов обаче изобретява това, което нарекохме антиезик, за да покаже липсата на подобна двойственост – на три милиарда Исусовци, които крачат съответстват три милиарда Исусовци, които крачат. Образът в огледалото не е обърнат хоризонтално – той е абсолютно същият, „огледалната“ образност е всъщност образност на крайното повторение, в което е заключен езикът.

Очакването за катастрофа е заложено във всяко характерно за тази поезия удвояване – удвоен е не азът, а всепроникващият антагонизъм, който понякога успява да превземе решителната биполярност на поетическата естетика („Масово чудо“, „Инцидент“). Тази катастрофа, дори и невъзможна, следва да бъде предизвикана в сцената, такава каквато я описва Константин Павлов – това е ситуация, в която двойниците мимикрират едни други и следва нещо като безкрайно удвояване на удвояването, в което не съществува първичен образ. Това, което може да угасне, е

самият ум, положен в сценария на една утилитарност. Решението, което може да се търси, е единствено в причиняването на катастрофа, на събитие, което да прекрати учредяването на параноидна действителност, където преследвани и преследвачи са еднакво отчуждени от аза. В тази ситуация възможностите, дори след настъпване на катастрофичното събитие, са още двойници, които да „напомнят на мнозина“. Това е смъртта от едната ѝ страна, където жестокостта се разиграва посредством лишени от екзистенция многократно умножени и повторяеми образи. Другата страна на тази смърт е тази:

Моите стихове никой не ги печати.

Никой не ги чете.

Те са опасни –

будят долни инстинкти,

развърщават духа.

(Както казва онзи,

дето ще се появи на края.)

(Прекрасното в поезията или жертва на декоративните рибки, 1965)

Това е смърт, самоналожена от горния декор – тази, при която пред ума и пред поезията е оставена единствено възможността да остане зад кулисите и всичко, което следва да се случи на сцената, ще носи тази цена. Това е реалната възможност да останем само в хипотезата на първия сценарий, защото за поезията не е предвидено излъчване и следователно излъчването ще се случи отвътре, някак задкулисно. Това, за което Константин Павлов предупреждава е груповата ситуация на една литература, която има навика да маргинализира или да придава статус на несъществуване на своите автентични гласове.

IV. Катастрофата. Назоваване.

Както беше посочено по-горе, поезията на Константин Павлов се занимава с това непрекъснато да посочва възможното удвояване, умножаване, което по парадоксален начин да отнема, а не да добавя нещо към смисъла. Азът по-скоро може да бъде изложен на опасността от ритмично осъществяващо се външно нахлуване, при това до степен, че действията му да изглеждат като подменени, като извършени от някой друг, като съставени от нелегитимните действия на *сламен човек*.

В този смисъл това, което Константин Павлов прави, е да създаде собствен език, творческо поле, което, от една страна, да генерира фактите (по смисъла на Бион) на историческото време и репресивността, характерна за него, а от друга – да извърши отказ. Отказът, разбира се, е от идентификация и мимикрия не просто на литературния канон, а от сливане с тази външна антиекзистенция, която той започва да описва още в първата си стихосбирка. Сложността на това начинание идва от факта, че той следва да споделя един и същи език с тези, които осъществяват монопол над литературната форма, а още повече – езикът, подобно на слънцето, грее за всички еднакво²². Така, поставен в общата реалност на своята група, Константин Павлов не само споделя нейния език, но оформя и свой собствен, произведен, дошъл именно от тоталитарността, за да се разграничи от нея. Поетическият му език е не само реакция на средата, не само глас на една социометрична група, но и е причинен от нея, доколкото съществува извън контекста на своята групова реалност не може да съществува. Ето как самият той разпознава този феномен по отношение на своето собствено място:

Имаше време, когато моите стихове се смятаха за опасни и то в директен политически смисъл, въпреки че аз никога не съм имал намерение да критикувам конкретна политическа идея. По-скоро съм правил изповеди. Аз съм заподозрян в агитация. Времето беше глупаво и това беше глупаво. Ще прозвучи нахално, но стиховете ми са опасни за бездарните, които съществуват като колеги само, защото нямаше критерии за сравнение. А на тях не им беше изгодно да бъдат сравнявани.²³

²² Пример за обратната хипотеза е Самюъл Бекет, който започва да пише на френски език, за да се освободи, по неговите собствени думи, от диктатурата на родния си език. Въпреки това, творчеството му се развива двуезично – „Последната лента на Крап“ е написана на английски, докато „В очакване на Годо“ – на френски език.

²³ Павлов, Константин. Записки. Пловдив: 2000, стр. 100 и сл.

Критикуването на политическата идея несъмнено би изправило поета в много по-рискова ситуация, до огледална параноя, от която обаче той се оказва защитен и доказателство за това е неговата собствена скромна идея, че поезията е по-скоро начин да бъде регистрирана и осмислена реалността, отколкото средство тя да бъде унищожена. Всъщност идеята е не толкова скромна в своя процес на реализация – по думите на поета това е повече средство към реалността да се добави нещо, а не да се отнеме, отнемането е в полза на смисъла, но не и на преживяването, не и на състоянието.

Както по-горе посочихме, тук става въпрос за еднопосочното „ние“ – групата, която се стреми да запази своята кохерентност, а подобно състояние се постига чрез наслаgването на груповата реалност върху всички нейни феномени – от законодателството до културата и езика, който я обслужва. В този смисъл, групата се нуждае от своите индивиди и натоварва някои от тях със задачите да бъдат нейни месии. Когато групата е в състояние на зависимост, както беше посочено вече, според Бюн тя излъчва за свой лидер (месия) най-неустойчивия и най-психотичен субект и в този смисъл според психичната реалност, в която съществува, групата може да бъде благоприятна или неблагоприятна за даден индивид. Мистикът отговаря на нуждите на групата, в него е проектирана или позитивната, или негативната идентификация с необходимостта за това, което трябва да се постигне. Несъвършенството на гениалността идва от самата идея за време – всяка нужда е посрещната в развитие, но тя е и предвиждане на това, което е необходимо или това, което може да носи опасност. Да се приеме, че поезията на Константин Павлов може да бъде натоварена с подобна роля, противоречи на мястото, което самият той настоява да заема – не на месия, месианството в своята психотична проява той затваря в поетическите текстове, ето как: „Аз не пиша „политическа поезия“. Поне като намерение – никога. Като резултат – не знам. Но се ужасявам, че мои „чисти“ стихове“, писани преди повече от 30 години, едва сега, в демократичното общество, започват да звучат „политически“. Ужасно е...“

Но месианската роля на тази поезия се състои в мястото, което тя заема и начина, по който се случва. Нейните символи са изключително мощни – те са създадени така, че да могат да удържат едновременно състоянието на катастрофичност, а от друга, да

могат да устоят, да не се поддадат на това, което групата ще припознае като своя месианска идеология – през 60-те до 80-те години с отрицателен знак, а след това с положителен. Ето как още в „Стихове“ Константин Павлов изработва това катастрофично поле, наситено с хищни славеи, с бебета с мустаци и бради, със самоизяждащи се кучета. Това поетическо поле обаче има, по думите на собствения си автор, съвсем друга функция:

Мен ме изключиха от живота (а аз бях действен тип), болката ме превърна в съзерцател, и – парадоксално – тогава видях живота, така го видях, че тия дето ме изключиха, би трябвало да съжаляват, че един невинен-действащ се превърна в съзерцател-обвинител. Вадейки две очи, създават четири.²⁴

Изключеността от живота предпоставя поетическата репрезентация на текстовете на Константин Павлов да бъде в тяхната способност да комуникират реалността – те не са действие срещу нея, а възможност за създаване на символична граница. Без това отграничаване литературата, а и самият ѝ автор биха били погълнати от собствените си химери. Така крайната пасивност, създаването на самозатворени поетически фигури и псевдозапитвания са форма на отиграване на реалността, форма на истински диалог с нея. Именно това може да се опише като комуникация много повече от безкрайните опити импулсивно, спонтанно да се правят жестове на отхвърляне на груповата реалност. Това е специфичен естетически фокус, постижение на ума, което Аристотел описва като момент на катастрофата – тогава, когато след дълго страдание героят разбира защо това, което му се случва, се случва.

V. Шегата за бащата

Поезията на Константин Павлов е контрапункт на едно привнесено божество, нейната интенция е да се преодолее сливането на ума с квазимистичното присъствие на тоталитарната власт. Така, ако поетическият текст е опитът от създаването на множество символи, които да създадат пространство не толкова на една „сигурност“, колкото на

²⁴ Павлов, Константин. Записки. Пловдив: 2000, стр. 100 и сл.

една издръжливост, можем да помислим и каква всъщност е рамката на самото време, без да твърдим, че тази рамка по някакъв начин се е променила.

„Символът, както обикновено се разбира, представлява връзка, която се признава от групата за постоянна; в психозата представлява връзка между пациента и неговото божество, която пациентът усеща като постоянна.“²⁵

Божеството, както по-горе беше изяснено, може да бъде такова с обратен знак – т.е. липсата на такова божество и запълването на тази липса с определен друг фундамент или вярване – властта, принадлежността към определена тоталитарна система, идеологизирането на личност или политики. Така, учредената връзка с подобен монумент се конституира като примитивен символ, който при това е двойко натоварен – чрез него групата контролира своите собствени преследвачи, врагове, убийци, но дори самият контрол е реализиран негативно – под формата на подчинение.

Нищо от това не може да бъде отнесено към функцията, която поезията на Константин Павлов има, защото с цената на десакрализация тя ни извежда към способността не за фантазиране, а за устойчивост на реалността.

Оцеляването на поет и поезия в лицето на Константин Павлов само по себе си вече е *символ* на изключителна психическа сила. Погледнато наобратно, способността ни за халюциниране и мимикрия не са полезни, а заложен на първично ниво като способност за защита в условията на група, а „човешкото животно“ се намира единствено в такива условия дори това да значи пълна изолация, то отново е изолация в рамките на някаква групова реалност. Ако тези способности не се разгръщат според нуждите на групата, то тогава този, който не ги притежава, е изложен на риск от стимулирано разрушение на самия себе си, защото най-първичната инерция на групата е да се самосъхрани, дори това да минава през противоречиви и канибалистични поведения: „Всички искат да се самоубия, за да осмислят нещо си, което било тяхна идея – страх.“

²⁵ Bion, Wilfred. *Attention and Interpretation*, London: Tavistock Publications, 1970, с. 65.

Често текстовете на Константин Павлов звучат като модернистичен превод на старозаветно наказание. Дали можем да говорим за интеграция или за умишлено „разчленяване“ на смисъла, така че да бъде възможно неговото храносмилане? Защото това, което се „задава“ отвън, е всъщност „отвътре“, неговата разрушителност и застрашителност начертана с тирета е неназовимост, въпреки силната провокация на асоциации. Това поле, което се оказва празно откъм съдържателни думи, може да се изпълни с вулгаризми, но вместо това има неща, които не трябва да се родят дори посредством назоваването им. Толкова е широк диапазонът на това поетическото мислене, което има мощта да съдържа и посочва примитивните преживявания на ума.

Когато Фройд говори за нагона към смъртта, той го противопоставя на нагоните към живота, единството и знанието. Това е люлката, в която се люлее човешкото същество чрез своите желания и инстинкти, но подобно на невъзможността за *perpetum mobile*, тази люлка има съдбата да спре.

Същият феномен по аналогичен начин може да бъде приведен към човешкия ум и това, което се случва с нас докато все още се наричаме живи. Има език на поезията, който е „разхлабен“ – толкова широк, че съдържа в себе си не само прелюдия към действието, но и самото действие²⁶. В този смисъл и омразата е част от това действие като първично присъща на човешкото същество, подобен език трябва да представи убежище на ступора, сексуализацията, безсмислието, за да може да се нарече език-действие. Това, в случая на Константин Павлов, се превръща и в проблем на естетическото и неговите граници, които тук се оказват граници не просто на поезията, а на самия себе си²⁷. Естетическият диапазон е разширен така, че да обхване жестокостта, катастрофичността и да достигне до абсурда като граница на поносимото, след която самата плът на поезията трябва да бъде подложена на изкривяване, на лишаване от смисъл. Неслучайно именно това са аргументите на критиката срещу

²⁶ Bion, Wilfred. *Attention and Interpretation*, London: Tavistock Publications, 1970, с. 124-126.

²⁷ Ето какво пише Ани Илков в „Несъвършеният гений. Книга за Константин Павлов“, с. 87: „Сега следва да напреднем в посоките на естетическото. Всеки, който е запознат дори частично с творчеството на К. Павлов, знае, че точно тук по всяка вероятност ще се сблъскаме с изключителни трудности. Защото имаме напредък си творец, който освен автор на своето художествено творчество е, както вече установихме, и автор на себе си. Той, както сам твърди, сънува „по собствен сценарий“.

Константин Павлов през 60-те години на ХХ – „Питаме се: позволени ли са на човешката фантазия такива дръзки предели на цинизма и не се ли явява иронията, доведена до степен на извратеност, съучастница на пошлостите, които измисля?“²⁸

Нека да погледнем тази критика огледално. Тя атакува именно широтата на фантазията, това, че по циничен или по ироничен път се извеждат теми на извратеността. Всъщност, това, за което Константин Павлов е атакуван, е демократичността на неговия език, който се превръща в документ и за времето, от една страна, но от друга – поетическият свят е съчетан с реалност на цензура, забрани, проверки и доноси – външно и вътрешно са принудени да функционират в симбиоза, в която няма амбивалентност, а единство. Поезията се трансформира от акт на съзерцание към жест на обвинение, защото фотографира, мимикрира по аналогов начин една перверзия. Границите между мимикрията и идентификацията обаче са много сложни, затова и самият автор е предпазлив.

Сега за малко ще се отклоним и ще се завърнем към етикетирането на поезията на Константин Павлов, за да може същата да намери някакво оправдание за публикуване – същата е обявена за „сатира“, той – за „сатирик“. Зад настояването за градивен хумор всъщност има смях, който в годините ще регресира в своята звучност до мучене, до ръмжене, до маймунско говорене – клоунада, което следва да задушават идеята за истинския говор, да озвучи увреждането в говоренето, защото то се е случило като похотливо предложение на маймунски ум.

Но да се върнем отново към Кафка. За Делюз и Гатари тук не можем да говорим за мимикрия, а за изхода от нея, защото имитацията е само привидна, защото ние нямаме повторение в образите, произвежда се една непаралелна и несиметрична еволюция, при която животното става не по-малко човек от човека, който става животно. Привеждаме този пример, за да оразличим това, което смятаме, че се случва при Константин Павлов – еволюцията, започнала още в „Сатири“, в „Спомен за страха“ ще се конституира още по-сигурно не като огледална, а като обратна. При нея

²⁸ Петров, Здравко. Събота на сатирика. – Пламък, 1996, кн. 4, 1996, с. 99.

интензитетите ще се разлагат на своите съставни части, ние ще трябва да търсим не концептуални преживявания, а примитивни отломки. Ако за Кафка ставането в животно е възможност да се детериториализира, да се оразличи, то при Константин Павлов това ставане в животно ще идва да означаи инцеста – ще се разгръща все по-голямото завладяване от средата на нейните обекти, ужасът ще се рамкира от представата, че природата е всъщност навсякъде – тя не е жива или мъртва, а съдържаема във всичко и всичко е обхванато от нея. Това обладаване обаче ние следва да разчитаме в неговата огледалност – ако има изобщо огледалност в творчеството на Константин Павлов, тя е ето тук. Това е поезия, която е подложена на множество забрани, тя се следи, редактира, цензурира и етикетира, сякаш съдържа в себе си това непреодолимо, много силно чувство, което цялата човешка история се е наложило да ограничи чрез забраняването на кръвосмешението – фетишизмът се практикува външно, исторически, той рамкира екрана на това случване, но зад него ние виждаме поетичната сцена – тя има две свойства – да бъде контейнер на това неназовимо чувство, но и да държи същото отделено, то да остане само спомен от един примитивен страх.

Времето в поезията на Константин Павлов се разгръща и смалява по същия начин, по който алегорията към историческата рамка ту се появява, ту изчезва – тази особеност можем да проследим от първите му стихосбирки („Чуваш ли ехото?! - Близо е, близо е, близо е/ близо! - / сто години мечтания връх Комунизм!“) до по-късните („Дошло е време заек вълк да ебе./ Дошло е време./ Дошло е време!“). В тази цезура между историческото и надисторическото време се съдържа и отхвърлянето на семантичната функция на езика – той е оголен до експресията на жест, защото следва да се отърве от мимезиса – това съпротивление е движеща сила на стиха, в който значенията се откъсват едно от друго, за да се затрудни колкото е възможно повече референтността.

Лишеността от назначение, която Агамбен представя в „Идеята за политика“, може да бъде видяна и в поезията на Константин Павлов, при това извън или над историческото съвпадение, в което той е лишен от правото да бъде издаван, но и от

правото на труд. Лимбо в тази поезия може да бъде разчетено на два пъти – от една страна, това е радикалното решение за забравя на всичко, което може да бъде знаено, и намирането на „собствен сценарий“. В реалността Лимбо може да бъде частично представено като територия на лудостта, като явна или „бяла“ психоза, творческо откритие на някаква обетована земя, в която ползата е Бог да бъде „винаги вече забравен“. В поезията Лимбо съществува като състояние, което макар и представено като тотално, настъпва постепенно, то е оразличаването, отчленяването на поетическия език до оголеността на жест, до способността да се застане на опасно близко разстояние до липсата на всякаква референция. В този смисъл поезията не е форма на общуване точно толкова, колкото не е форма на общуване и езикът. По-нататък ще видим как той е по-скоро начин съществуването да бъде отделено, а не свързано в обща ситуация. Така и езикът на тази поезия не следва да се разбира като комуникативен, макар абсурдността на говоренето да идва именно от реализма, да се развива оттам, но неговият път е обратен – той идва да покаже как разумът постепенно се оттегля, за да се осветли предлогическия и предсъзнавания път на страха.

Налудното запълване на пространството с езика на изкуството, обикновено се ражда в манийното състояние, че средата, в която се случва всеки, момент ще се окаже така плодovitа, че ще роди месия, вожд, който да я изведе в ново, спасително състояние. С други думи това е очакването на спасител, какъвто не съществува, но и който може никога да не е съществувал, нито някога вече ще съществува, защото неговото появяване ще разруши очакването. Интересно е как екзистенциалната литература преди войната и екзистенциалната литература след войната интерпретират това очакване по различен начин. За Кафка, както посочва и Бенямин, това ще е литература, която трябва да обеме ужаса от разрушението, това е ужаса на среда, готова да се саморазпадне, но да отбранява нещо, което нарича „закон“. За Бекет, а ние бихме добавили и за Константин Павлов, това е поствоенният ужас от настъпването на някаква нова надежда, от излизането от територията на разрушението и навлизането в очакването за спасение. Литературата следва да бъде гледана винаги като невинна.²⁹

²⁹ Батай, Жорж. Литературата и злото. София: ИК Аргес, 1998, с. 15.

При Константин Павлов езикът е насилен откъм щенията на социалистическия реализъм и левия авангард, но и е цялост на една обща идеология – идеологията е на фанатичното очакване на спасение, било до и чрез самозаличаване.

Това е Лимбо на езика – в него на забвение подлежи предшественика, същият е съдържим в текста, в условията не на самите образи, а на напреженията между образите, на принципа на тоталност, на отнемане от съдържимото. „Спомен за страха“ се превръща в отговор на това какво се забранява във вечерния час на шизофренията, своеобразен параксис на това, което следва да бъде удържано. Умишленото отнемане от значението не трябва да ни обърква – по думите на Фройд, „всички наши преживявания имат смисъл“, което следва да преобърне още веднъж лишените от такъв в ситуацията на Лимбо страхове.

В поезията на Константин Павлов можем да открием множество огледалности, които обаче са привидни – повтарят се и се изграждат по контрастен начин не сюжети или образи, а интензивности. За нас такава е и дихотомната връзка между стихотворенията „Зърно“ („Спомен за страха. 1963.“) и „Прекрасното в поезията или жертва на декоративните рибки“ („Стихове“, 1965). Преди да разгледаме посочената амбивалентност между двете, ще се върнем отново към „При строежа на Китайската стена“. Там съществува закон, който не може да бъде назован, той сам по себе си е основанието за строежа на стената, но ведно не с желанието, а с надеждата, че същата може да бъде построена. Между тези интензитети има фрагменти – празноти – по този начин е построена стената, в която можело да се видят множество проломи. При строежа работниците се обезкуражавали и започвали да изпитват отчаяние, но когато ги премествали към нов фрагмент, те започвали отново да живеят с надеждата, заразени от ентузиазъм, че всичко започва наново. Тези прекъсвания, прекъсвания на смисъла, са единствените места, в които се появява негативната теология на закона – надеждата, насочена навътре, към идеята за защита и следователно към идеята за насилие, може да

се окаже властови ресурс. За Делюз и Гатари³⁰ интензивността по границата формира „тялото без органи на самата литература“ – всяка репродуктивност обаче се атакува откъм границите ѝ и именно там – между границата и представата, която е винаги външна, следва да търсим разбиращия субект, отвъд генерализациите и синхронизациите на възможния опит.

При Константин Павлов това е границата, отвъд която вътрешната интензивност се превръща в представа с животински („Прекрасното в поезията...“) или растителен характер („Зърно“).

Това, което се поставя на границата, следва да намери своята собствена функция, но това е функция на противопоставяне с абсурда, макар и в текста значенията да се задвижват от него. Животинският свят, като нагонен рецептор, навлиза в самото тяло на поезията, но ако следваме Делюз и Гатари, то трябва да гледаме на този вектор като външен на „тялото без органи“, при всички положения преминаващ някаква граница. В „Зърно“ тази граница се преминава вертикално, сякаш за да покаже някаква трансцендентна функция – нещо, което Константин Павлов няма да повтори повече от две десетилетия, до появяването на „Взаимно изпитание“.

Както превръщането на произведението в хищна риба, така и порастването му в бобено зърно, което може да даде много плод (или превръщането в приказка) все посочват пътищата на отдалечаване или преминаване отвъд тази граница на тялото на поезията, която е очертана от един закон, както и от един канон. Това са два противоположни по своя интензитет текста, които очертават два образа отвъд границата, които Константин Павлов предупреждава, че трябва да очакваме зад всеки ъгъл, в пролуките, където стената се пропуква – единият е този на жестокостта, която се самопоражда и може да излезе отвъд тялото на текста, а другият е на тревогата, която може да се завърне като плач или като плодовит дъжд за всякакви „червени, черни, жълти хора“. Едното се оказва основа, която литературата на Константин Павлов ще обеме, върху което ще пусне корените на своята ризоматичност, докато второто ще се окаже детска приказка, едно от празните пространства, в които азът за малко е

³⁰ Gilles, Deleuze, Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. – University of Minnesota Press, 1987, с. 232.

обнадежден, за да бъде вече завинаги забравил за това чувство в рамките на поетичната сцена. В „Зърно“ „подхвърленото бебе ми остана/ защото всички казваха/ че си е мой късмет“ - това бебе ще прозира от време на време, но неговият образ ще е огледален и отдалечен – в кривите разстояния на поезията то ще казва „бу-бу-бу“ или „ву-ву-ву“ („Надпяване“, „Адаптация“) равностойно на мученето на щастлива крава. В „Зърно“ може би е и единственият път, в който подхвърлените деца няма да бъдат изядени, а ще бъдат нахранени, приютени във фрагментите на приказката – нещо повече, в този текст, в който тревогата израства до растение, хищността и жестокостта са поставени някъде надалеч, там където репродуктивността на граничното е достатъчно жестока, за да отказва да даде живот на своите обекти, само в този текст е обратното. Тук е маркирано нещо женско, зърно, от което израства тревогата, но ние не трябва да се бъркаме, за Мелани Клайн женското зърно репрезентира пениса и то може да бъде много опасно, да пронизва и разкъсва подобно на хищни пирани плътта на тези, към които е насочено. В „Зърно“ поетичната сцена е на тревогата на захвърленото бебе, което намира начин да се нахрани – тя наподобява повече на това място на зеленчуковия пазар в Рим (Forum Holitorium), известно като Columna Lactaria – Колоната на млякото – там бедните родители можели да намерят мляко за своите бебета, но и където се изоставяли децата, с надеждата, че ще бъдат прислонени и нахранени. Близко до това място обаче се намира и храма на Пиета, в който била изложена картината Caritas Romana („Римско милосърдие“), която показва как млада жена кърми старец. В края на XVIII век Гоя ще пресъздаде този сюжет като част от Капричос - Ni así la distingue – Капричио 7, графиката ще изобразява следното (както е уточнено в бележката към нея) – „развратните мъже са толкова слепи, че дори с очила не могат да разпознаят, че дамата на която се раздават, е проститутка“. „Зърно“ е вероятно и единственият текст на Константин Павлов, който съхранява без да раздробява на фрагменти приказен сюжет. Точно в следващия поместен текст – „Цар Траян“, майката ще бъде отровна, мястото ѝ с аза – ако не разменено, то поне разместено, а на пазара за подхвърлени бебета вече ще шества цар – животно.

Последният текст от цикъла „Спомен за страха“ е поемата „Цар Траян“. В нея се разполага легендата за царя с кози уши и момчето, което, виждайки го, трябва да зарови тайната си в земята. Сега отново ще се върнем към новелата „При строежа на Китайската стена“ – метафората за стената, която е изградена пропускливо, с празни пространства помежду си, защото оперира с надеждата и отчаянието, които се редуват при строежа ѝ. Нейната векторност обаче сочи навътре, репродуктивността ѝ е атакувана от собствената ѝ граница, така че да се възвръща обратно и обратно и да не намира възможност да излезе извън себе си – този блян-тайна, който може да бъде прошепнат предсмъртно от умиращия император, ние можем да си представим само вечер при отворен прозорец. Такава е векторността, но с обратен знак и при Константин Павлов, там обаче тайната е приравнена на природата, на средата, която поглъща своите субекти, принуждавайки ги със съблазняване или натиск да станат част от неотменимия мимезис, от донос. Тайната е изписана в тревогата, която се издига като растение или в общественоопасното стихотворение, което се vyplъщава в хищник. Процесът обаче е един и същ и той изисква преодоляването на някаква власт. При Константин Павлов тази власт е представена като параноидна – един „Огромен /---/ се задава“, който ретроспективно може да бъде открит още в похищенията на хищните славеи в „Сатири“. Но тази конструкция на започване и на прекъсване прилича повече на интензитет на цялата поезия на Константин Павлов – един фрагмент се появява и изчезва непрекъснато и той непрекъснато е съотнесен към идеята за властта и произхода – наченати в „Цар Траян“, това са завръщанията на аза към околната среда, в която екстернализира следната воля:

Намерих моя трап с погребаната тайна
и с диво възхищение обрах
поникналите през нощта отровни гъби.
Накарах майка ми чорба да ми направи.

Но аз не ядох.

Яде тя.

/За първи път

от собствената си отрова се уплаших./

(Цар Траян, 1998)

Всеки път, когато азът пристъпва тази граница, се разколебаваме по отношение на границите на самата поезия – тя се превръща в нещо пропускливо и нестабилно, от което на места е отнет смисъла и не следва да метафоризираме останалото.³¹ Така се оказва, че в своя цялостен облик поезията на Константин Павлов функционира в състояние на епистемологична несигурност – тя непрекъснато разколебава границите, които могат да се преминат – от сетивните граници на тялото („Парадокс“, „Десния ми крак“) до границите на самата генеалогия – това място, в което детето убива своя родител, произведението изяжда своя автор, до степен границата да се окаже афективната кулминация на репродуктивността – тя се опитва да очертае не толкова тялото на поезията, а да топологизира съществуването на произхода си.

През 2002 г. издателство „Жанет 45“ публикува сборник с пиеси на Константин Павлов, който включва – „Птици“ (1968), „Бунт в неделя“ (1968), „Дневна трагедия“ (1969), „Стари неща“ (1969) и „Персифедрон“ (1993). В самия финал на сборника е поместено и нотариално заверено заявление от 22.11.2001 г., в което авторът изрично посочва, че не разрешава да се публикуват негови пиеси, в които „не се следва авторския замисъл или са правени каквито и да било текстови и други промени“.

³¹ Валери Стефанов прави сходно уточнение в рецензия за книгата на К. Павлов „Появяване“: „Две реакции, изглеждащи коренно противоположни като ценностна насоченост, а в основата си доста сродни, обикновено съпровождат общуването с подобна поезия. Техният общ родител е заземяващото буквалистично-алегорично четене. „Лодката е пробита“ – прочита читателят и разбиращо се възхищава на смелостта – това, по всичко личи, е намек за държавата. „Лодкарят е груб“ – четене овластеният торбаланец и разбиращо се възмущава – това не е ли някой от нашите вождове. [...] Никой не може да отмени такова четене, обаче, струва ми се, че поезията на К. Павлов не се нуждае много от него. Тя може да го произвежда в периферията си, но то си остава далеч от нейния смислов център.“ Виж. Стефанов, Валери. От близки и далечни земи. – В: Литературен фронт, 1990.

VI. Групова реалност vs групова нереалност

Речта на Никита Хрущов „Висока идейност и художествено майсторство – голямата сила на съветската литература и изкуство“ от 8 март 1963 г. се саморазправя с абстракционизма, формализма и модернизма въобще, наричайки тези течения в изкуството ужасни и уродливи, грозота, срещу която Комунистическата партия трябва да се бори с всички средства. Изкуството, по думите му, трябва да е ярко и жизнеутвърждаващо, да отразява правилно света и да носи на хората „радост и наслаждение“. Музиката, живописата, литературата, киното – всички заедно и поотделно са допустими единствено изпълнявайки тази задача – те са представени като крайници на тялото на партията, които трябва да артикулират и представят някаква красива реалност, която сега именно се изгражда, а по отношение на грозното, приравнено на абстрактното представяне на света „наоборотно“, следва да действат с риторична назидателност. Хрущов напомня, че за разлика от сталинския период, сега тази промяна трябва да стане с мирни средства, но твърдо – волята на всеки човек трябва да е в абсолютно съгласие и продължение на волята на Комунистическата партия. „Без организационно, ръководно начало не само социалистическото общество, но и никое общество, никоя социална система, дори и най-малкият колектив от хора, не може да съществува“³². В този контекст Хрущов посочва, че отклонението от това правило не може да касае никого – ако все пак такова нарушение е налице, то тогава можем само да говорим или за вражеско отношение към партията, или за невменяемост – но дори за невменяемите, добавя той, и днес съществуват усмирителни ризи, които им се навличат, за да не буйстват.

Възпитаниците на партията са призвани да се борят с „формалистическите извращения“. Накрая Хрущов обещава, че оттук нататък партията ще осъществява срещи с деятелите на литературата и изкуството, за да наставлява и критикува

³² Хрущев, Никита. Пак там.

отклоненията от партийната линия, която следва да се разграничи от култа към личността и управлението на Сталин.

Речта на Хрушчов, както вече беше посочено по-горе, е изнесена на 8 март 1963 г. и в нея следва да прозира тревога и загриженост за посоката, в която съветското изкуство може да поеме, но едновременно с това да даде ясна заявка, че отклонения от новия път на партията и нейната идеология няма да бъде простен дори и на „невменяемите“. Това дълбоко безпокойство за съдбата на литературата в частност, е предхождано от връчването на Нобеловата награда за литература на Борис Пастернак през 1958 г. Той е предложен от предходния лауреат – Албер Камю, като в международния комитет в защита на съветския писател влизат писатели като Жан-Пол Сартр, Бертранд Ръсел, Ърнест Хемингуей. Джавахарлал Неру и Албер Камю лично поддържат контакт с Хрушчов в защита на Пастернак. Той получава Нобеловата награда за литература, но натискът на съветската партия го принуждава да я откаже със следната кратка телеграма: „Поради значението, което присъдената ми Нобелова награда получи в обществото, към което принадлежа, трябва да я откажа. Не приемайте доброволния ми отказ за обида“.

Връчването на наградата води до организирани атаки срещу Пастернак, разгърнати на страниците на съветската преса и се стига до изключването му от Съюза на писателите на СССР и всичко това е придружено с кампания от обидни статии по негов адрес по страниците на съветските вестници и на събрания на работниците. Московската организация на Съюза на писателите на СССР, следвайки Управителния съвет на Съюза на писателите, иска изгонването на Пастернак от Съветския съюз и лишаването му от съветско гражданство. Негативно отношение към романа „Доктор Живаго“ изразяват и някои руски писатели на Запад, включително В. В. Набоков, който дори забранява на издателя си да споменава него и Пастернак в един и същи контекст. През 1960 г. Пастернак умира от рак на белите дробове.

След речта на Хрушчов не закъснява и тази на Тодор Живков, озаглавена почти по същия начин – „Комунистическата идейност – висш принцип на нашата литература и

изкуство³³. Без да го нарича мирис на отходни места, Т. Живков, все пак се обявява срещу абстракционизма, макар и да не става ясно какво точно има предвид под това понятие. Разбра се обаче, че трябва да се мисли за завръщане от отклонението на българското изкуство и в частност на българската литература, за да може същата да свидетелства вярно на партийното тяло, чийто артикулационен орган е.

Какво се случва с Константин Павлов по същото време? През 1962 г. той е депозирал ръкописа „Спомен за страха“ в издателство „Български писател“. В него е включено стихотворението „Бялата смърт“ с „упадъчните“ (по думите на Живков) стихове: „По вдървените вени/ бликва ледена страст.../ Прережете си вените!“.

В речта се търси Живков сметка не само на авторите, дръзнали да имат подобно упадъчно „светоусещане“, но и на вестниците, на чиито страници се появяват те, както и на техните редактори, които не са им помогнали достатъчно. Порицан е например Борис Делчев, който първоначално казал на Георги Джагаров, че от него поет няма да стане, но след като последния започнал да пише „объркани, песимистични стихове“ Делчев го окуражил.

Такава, пресъздадена чрез произнесените двете ключови речи за социалистическото общество, изглежда 1963 г. Това е и годината, в която трябва да излезе „Спомен за страха“, но след речта на Т. Живков, с мълчалив отказ предложената стихосбирка е забравена.

През 1965 г. Константин Павлов представя в издателство „Български писател“ нова стихосбирка – „Стихове“. Тя се е случила на фона и след цитираните две речи и предприетата политика по затвърждаване на социалистическия канон. Оттук нататък творчеството на Константин Павлов окончателно се разделя с „обществото, към което принадлежи“. Той става това, което по други места по света, в други групи, ще станат Кафка, Бекет, Тарковски, Анди Уърхоу, Франсис Бейкън – глас от границата. Тази

³³ Живков, Тодор. Комунистическата идейност – висш принцип на нашата литература и изкуство. Издателство БКП, 1963, с. 4

граница е територията на граничната ситуация, в която ще следва сцена след сцена (неслучайно при Кафка замъкът е на края на града, при Бекет случващото се често е поместено в нищото и е извънтемпорално) да се обелва смисъла на времето, за да се въведе не неговата история, а антропологията му. Това ще е такова познание, което ще напомня за предусещанията, които човек има в племенната реалност – за примитивност, която тласка към съзвучие или дисонанс с груповия трепет. Какъвто и да е, той настоява за себе си и обладава всекиго, но по различни начини.

Още през 1921 г. в своята книга „Групова психология и анализ на Аза“ (забранена в различни периоди в повечето социалистически държави) Фройд постулира следното:

Ако днес нетолерантността вече не се проявява толкова жестоко и брутално, както в миналите векове, едва ли можем да заключим, че човешката природа се е смекчила. Причината по-скоро трябва да се търси в безспорното отслабване на религиозните чувства и зависимите от тях либидни връзки. Ако друга групова връзка заеме мястото на религиозната - а социалистическата изглежда успява да го направи - тогава ще има същата нетолерантност към чужденците, както в епохата на религиозните войни³⁴

Такива територии на нетолерантността често възникват по бреговете на насието, което се завихря нерегламентирано. Бенямин говори за различните му движения, когато то се извършва като правна необходимост, включително и като право на война и разликата в неговата артикулация, когато то е само по себе си. Такова е военното насиение, което се насочва непосредствено и грабителски към своите цели, но едновременно с това носи изискването за церемониален мир, особено, когато се вгледаме в примитивните отношения, в които държавноправния мир не е познат, т.е. насието има нужда от корелативна процедура, в която да огледа своите деривати, включително и ситуацията на наложен по един или друг начин мир.

Горе-долу по същото време, когато Бенямин пише „Към критика към насието“ Цеко Торбов започва да изгражда своите аргументи, преминавайки отвъд юридическия

³⁴ Фройд, З. Group Psychology and the Analysis of the EGO. – В: The Norton library, N 770, p. 30.

позитивизъм към философията на правото, интерпретирайки идеите на Кант за етичния конструкт на закона въобще. Той изследва марксисткия детерминизъм, за да надмогне идеята за икономическата генеалогия на държавността³⁵. В този смисъл Цеко Торбов дискутира насилието, подобно на Бенямин, като изпълващо основанията на групата, но през кантианска решетка – правовата държава не може да бъде сформирана като корелация на власт и насилие и да постулира за своя цел правото, а обратното – тя следва да се помести в идеята за право, така че да осигурява справедливостта на универсалните закони, имащи своето основание в метафизичния ум. След Деветосептемврийския преврат Цеко Торбов чете лекции във Военната академия по теория за държавата без да цензурира своето разбиране за развитието на модерната държавност.

Държавата на Цеко Торбов остава единствено в неговото учение – това е надеждата за една различна групова реалност, която преди всичко следва да търси генеалогията си отвъд авторитета на закона, а в неговото основание. Според Цеко Торбов то не може да бъде открито в празното място, където се разгръща халюцинацията за месианство – било като такова, дошло от миналото, или пък все още не въплътило се бъдещо откровение.

При Константин Павлов, както и при Бекет формата на дидактичната пиеса и говорене, е изменена – авторът се жертва за своето произведение, което има за задача да постави себе си в жертва на месианството – за да може да изрази жестокостта, то първо следва да бъде погълнато от нея. Изразеното обаче е това, което върши своята Едипова работа – то вече издига творбата до равнището на отделеност, до състояние-отчленяване от това на човешкото съществуване в група, в която лудостта е необходимост за оцеляване и поствоенна реакция на тревожността. Ето как и ето защо месианството също е представено със знак „-“, но не като опозицията на религиозност-атеизъм – вече уточнихме, че негативната теология представя същото вярване за празно пространство, откъм което ще се роди спасение. В тази ситуация обаче азът е поставен в състояние на глад – той е недохранен от една среда, в която всичко се оттича към халюцинирането на това спасение, което е особено видно при Бекет. При Константин Павлов това празно

³⁵ Торбов, Цеко. Учение за държавата. София: ЛИК, 1995, с. 21.

пространство или както биха го определили Делъоз и Гатари – тяло без органи, се изпълва от множественост – месианската халюцинация е представена чрез един множествен субект, който идва да кореспондира на „множествената личност“, на шизофренната личност, която се рои, но по-правилно е да се каже, дели като амеба, защото като че ли само разцепването на множество образи може да понесе жестокостта, окрупнена, тя колективизира и самия аз: така и старците са петима, а техните видения сами по себе си са огледални образи едно на друго, петият старец е лишен от всякаква екзистенциална валентност.

Това е поетическа процедура, която представя месианството без месию, гладът тук не е представен чрез натуралистични алегии, а чрез изличаване на трактатите на екзистенциализма – индивидуалното съществуване няма да се окаже в иманентна връзка с универсалното, универсалното ще се размножи или по-скоро ще се раздели подобно на амебата, така че да изгуби окончателно своя картезиански патос.

Последната сцена от цикъла „Капричос“ на Гоя, осемдесетата по ред, озаглавена „Време е“ („Ya es hora“), представя четирима мъже, облечени в църковни одежди, които са уловени в състоянието на някакъв афект – единият протяга ръцете си нагоре, а другите трима, като че ли крайници на същото тяло, са разчекнали лицата си в гротескни гримаси. Тази последна скица е посветена на духовенството, което следва да представи клириците като част от халюцинацията, която ражда чудовища. Не е казано за какво е време – дали за осъзнаване на кошмара или за наказание за престъпленията, които вече са извършени.

При Константин Павлов няма подобна намеса в щенията на една надежда за справедливост – слънцето е стогодишно, времето е сведено до абсурдната си незначителност, защото в неговата материя са се родили чудовища. В поемата всички фрагменти се оглеждат един в друг, авторът се самоцитира, за да абдикира от идеята за авторство и така да направи и представата за някакво възможно бащинство месиански отломък, който мутира в множеството си хипотези. Това е крачка отвъд екзистенциализма, защото регресивният абсурдистки език следва да разруши

окончателно надеждата за райска градина, която да порасне в самия човек. Тук произведението функционира отвъд самото себе си като апофатично потвърждение на собствената си стойност – бащинството е отвъд текста, не може да бъде назовано, защото е самият текст, който ражда автора си.

Библиография:

- Агамбен, Джорджо. Идеята за проза. София: Критика и хуманизъм, 2020.
- Адорно, Теодор. *Minima Moralia*. София: Критика и хуманизъм, 2021.
- Ангов, Пламен. Между Езика и немотата: Константин Павлов в контекста на един политически дебат – Литературен вестник, бр. 24, 20 – 26.06.2007.
- Арто, Антонен. Театърът и неговия двойник. София: Сонм, 1999.
- Барт, Джон. Химера. София: Лист, 2017.
- Батай, Жорж. Еротизмът. София: Критика и хуманизъм, 1998.
- Батай, Жорж. Литературата и злото. София: ИК Аргес, 1998.
- Бахтин, Михаил. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса. София: Наука и изкуство, 1978.
- Бекет, Самюъл. В очакване на Годо. София: Фама, 2017.
- Бенямин, Валтер. Кайрос. София: Изд. Критика и хуманизъм, 2014.
- Бенямин, Валтер. Към критика на насието. София: Критика и хуманизъм, 2022.
- Бенямин, Валтер. Озарения. София: Изд. Критика и хуманизъм, 2000.
- Бланшо, Морис. Предстоящата книга. София: Критика и хуманизъм, 2007.
- Бион, Уилфред . Опит в групи. София: Българска психиатрична асоциация, 1999.
- Ганев, Венелин, Каранешев, Д. Ролята на държавната организация в обществения прогрес и демократичното управление. – Демократичен преглед, 1905 г. № 5–6.
- Градев, Владимир. Прочити на Данте, Ад. София: Фондация „Комунитас“, 2023.
- Дельоз, Жил. „Различие и повторение“, София, ИК „Критика и хуманизъм“, 1999.
- Дельоз, Жил, Гатари, Феликс. Кафка. За една малка литература. София: СОНМ, 2009.

- Дельоз, Жил, Гатари, Феликс. Що е философия. София: Критика и хуманизъм, 1995.
- Джагаров, Георги. В защита на поезията – Септември, кн. 8/ 1957, с. 150–151.
- Димитрова, Ирма. Себесъхранението в алхимичния казан – Литературен вестник, бр. 12, 29.03 – 4.04.1993.
- Дойнов, Пламен. Алтернативният канон: Поетите. София: Нов български университет, 2012.
- Дойнов, Пламен. „Случаят „Стихове“. От патоса на размразяването към постмодерната поезия (1962-1966)“. - В: Литература на случаите. От „Тютюн“ до „Хайка за вълци“. София: Сиела, 2017.
- Дудевски, Христо. Експеримент или... - В: Народна армия, бр. 5283, 10.10.1965.
- Живков, Тодор. Комунистическата идейност – висш принцип на нашата литература и изкуство. Издателство БКП, 1963.
- Зарев, Пантелей. Актуални въпроси на съвременната литература. – В: *Ново време*, 1966, кн. 5.
- Иванов, Вячеслав. Анкета. В: Диалог, карнавал, хронотоп. Журнал научных изысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе Бахтина, 1997, бр. 1
- Игов, Светлозар. Две писма. – В: Прилеп, 1990.
- Игов, Светлозар, Спомен за страха от Константин Павлов. – В: Константин Павлов в българската литература и култура. София: Кралица Маб, 2009.
- Иерохам, Давид. Зигмунд Фройд. Сценично и преживелищно. София: Критика и хуманизъм, 2023.
- Илиев, Стоян, В: Прилеп, 1990, бр. 2, с. 5.
- Илков, Ани. Несъвършеният гений. Книга за Константин Павлов. София: Полис, 2010.
- Илков, Ани. Константин Павлов и неговата поезия – В: Павлов, Константин. Персифедрон, С., 2001, с. 9–19.
- Илков, Ани. Хюбрисът на моралната памет – Литературен вестник, бр. 5, 6 – 12.02.2002.
- Кафка, Франц. „Писма до Милена“. София: Сиела, 2013.
- Кафка, Франц. „Избрано“, София: Фама, 2007.
- Кьосев, Александър, „Фрагменти за Константин Павлов“ - В: Константин Павлов в българската литература и култура. София: Кралица Маб, 2009.

Ламетри, Жулиен. „Човекът-машина“. София: Наука и изкуство, 1981.

Леви-Строс, Клод, Дивото мислене. Плевен: ЕА – Евразия Абагар, 1994.

Леви-Строс, Клод, Структура на мита. София: СА, 1994.

Лиотар, Жан-Франсоа. Постмодерната ситуация. София: Наука и изкуство, 1996.

Луман, Никлас. Въведение в системна теория. София: Критика и хуманизъм, 2008.

Манин, Ю. И. Математика как метафора. Москва: МЦНМО, 2008. [онлайн].[посетен 19.12.2023] <<https://math.ru/lib/files/pdf/manin.pdf>>

Марков, Георги. Задочни репортажи за България. София: Профиздат, 1990.

Энафф, Марсель [Человек-машина: Марсель Энафф. Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена \(ec-dejavu.ru\)](http://ec-dejavu.ru).

Неделчев, Михаил. Бележки за социолитературното битие от 70-те и 80-те години на Константин Павлов – В: Константин Павлов в българската литература и култура. София: Кралица Маб, 2009.

Неделчев, Михаил. Слово на вечерта в чест на петдесетгодишнината от рождението на поета Константин Павлов – Перник, 19 май 1983 г. – Прилеп, бр. 2/1990, с. 33–48.

Пенчев, Бойко. Прогресисти и консерватори. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023.

Павлов, Константин. Сатири. София: Български писател, 1960.

Павлов, Константин. Стихове. София: Български писател, 1965.

Павлов, Константин. Стари неща. Избрани стихове и киносценарии. София: Български писател, 1983.

Павлов, Константин. Появяване. София: Профиздат, 1989.

Павлов, Константин. Агонио сладка. София: Факел, 1991.

Павлов, Константин. Убийство на спящ човек. София: Инграф, 1992.

Павлов, Константин. Елегичен оптимизъм. София: Факел, 1993.

Павлов, Константин. Репетиция за гала танц. София: Литературен форум, Библиотека „Българска сбирка“, 1995.

Павлов, Константин. Отдавна... Пловдив: Жанет 45, 1998.

Павлов, Константин. Спомен за страха. Плевен: ЕА, 1998.

Павлов, Константин. Надпяване. София: Анубис, 2001.

- Павлов, Константин. Пиеси. Пловдив: Жанет 45, 2002.
- Павлов, Константин. Записки 1970 – 1993. Пловдив: Жанет 45, 2000.
- Павлов, Константин. Интервюта.София: Факел, 1995.
- Сугарев, Едвин. Константин Павлов, урунгелите и урурунгелите. В: Константин Павлов в българската литература и култура. София: Кралица Маб, 2009.
- Трайкова, Елка. Опит за портрет на едно поколение. – Век 21, № 4, г. 3.
- Торбов, Цеко. Основният принцип на правото. Право и справедливост. София: Век 22, 1992.
- Торбов, Цеко. Учение за държавата. София: ЛИК, 1995.
- Уиникът, Доналд. „Игра и реалност“, Изд. Лик, София, 1999.
- Фадел, Морис. Изкуство и зло – В: Константин Павлов в българската литература и култура. София: Кралица Маб, 2009, стр. 165 – 170.
- Флобер, Гюстав. Избрани творби в четири тома. Т. 3. Саламбо. Изкушението на свети Антоний. София: Народна култура, 1984.
- Фуко, Мишел, Генеалогия на модерността (Антология от текстове), УИ „Св. Климент Охридски“, София, 1992.
- Фройд, Зигмунд. Малкият Ханс - Анализа на фобията на едно петгодишно момче. София: Критика и хуманизъм, 2011.
- Фройд, Зигмунд. Траур и меланхолия. – В: Четири основни текста. София: Критика и хуманизъм, 2018.
- Фройд, Зигмунд. 5-те случая: Председателят Шребер. София: Критика и хуманизъм, 2012.
- Фройд, Зигмунд, Четири основни текста. София: Критика и хуманизъм, 2018 г.
- Фройд, Зигмунд, Отвъд принципа на удоволствието, София: Изд. Наука и Изкуство, 1992.
- Фройд, Зигмунд. Естетика, изкуство, литература. София: УИ „Свети Климент охридски“, 1991.
- Хитлер, Адолф. Моята борба. София: Изд. Веси. 2016.
- Хрущёв, Никита. Высокая идейность и художественное мастерство - великая сила советской литературы и искусства. Сп. Новый мир, бр. 3, 1963 г.

- Adorno, Teodor, Notes to Literature, Columbia University Press, 2019. Adorno, Theodor. Trying to understand Endgame. – [онлайн]. [преглед 27.11.2023] https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4946900/mod_resource/content/1/TRYING%20TO%20UNDERSTAND%20ENDGAME%20-%20ADORNO.pdf
- Agamben, Georgo. *Infancy and History: On the Destruction of Experience*. Verso. 2007.
- Amir, Danna. *Cleft Tongue: The Language of Psychic Structures*, Routledge, 2014.
- Benjamin, Walter, *Illuminations: Essays and Reflections*, Schocken Books, 1969.
- Benjamin, Walter, Scholem, Gershom. *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem, 1932–1940*. Harvard University Press, 1992.
- Bion, Wilfred. *Attention and Interpretation*, London: Tavistock Publications, 1970.
- Bion, Wilfred. *Two Papers: The Grid and Caesura*. Rio de Janeiro: Imago Editora. 1977b.
- Bion, Wilfred. *Cogitations*. London: Karnac, 1992.
- Caper, Robert. *Bion and Thoughts Too Deep for Words: Psychoanalysis, Suggestion, and the Language of the Unconscious*. Routledge, 2020.
- Caillois, Roger. *Mimicry and Legendary psychastenia*, JStore, October Vol. 31 (Winter, 1984).
- Condon, William, Sander, Louis. *Synchrony demonstrated between movements of the neonate and adult speech*. *Child Development*. – In: Jstor, 1974, Vol. 45, p. 456–462.
- Dubuffet, Jean, *Asphyxiating Culture and other Writings*. New York: Four Walls Eight Windows, 1986.
- Edelman, Gerald. *Second Nature Brain Science and Human Knowledge*. New Haven, CT: Yale University Press, 2006.
- Feldman, Matthew, Mamdami, Karim (edit.). *Beckett. Philosophy*. Sofia: University Press “St. Kliment Ohridski”, 2012.
- Gilles, Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. University of Minnesota Press, 2005.
- Gilles, Deleuze, Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, 1987.
- Guntrip, Harry. *Schizoid Phenomena, Object-Relations, and the Self*. Karnac Books. 1968.
- Habermas, Jürgen. *Theory and Practice*. Beacon Press. 1988.

Isaacs, Susane, The Nature and Function of Phantasy, *International Journal of Psycho-Analysis* 29, 1986, 73-97.

Jaspers, Karl. *Philosophy*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1970.

Klein, Melanie. *Envy and gratitude, and other works, 1946 – 1963*. Free Press ed edition, 2002.

Labatut, Benjamín . *La Ville Morte*. – In: *Granta*. [посетен 19.12.2023]
<<https://granta.com/la-ville-morte/>>

Malinowski, Bronislaw, *Sex and Repression in Savage Society* – Routledge, 2001.

Meltzer, Donald, Williams, Meg Harris. *The Apprehension of Beauty: The Role of Aesthetic Conflict in Development, Art and Violence*. 2008.

Miller, Ian. *On Minding and Being Minded: Experiencing Bion and Beckett*. Routledge, 2019.

Moreno, Jacob. *Therapeutic Vehicles and the Concept of Surplus Reality*. *Journal of Group Psychotherapy, Psychodrama and Sociometry*, 1965 18(4).

Oakes, John, „In the realism of the unreal: insane writings“, *Four Walls Eight Windows*,

Reiner, Annie. *Bion and Being: Passion and the Creative Mind*. Routledge. 2012.

Sechehaye, Marguerite. *A New Psychotherapy of Schizophrenia*. New York: Grune&Stratton, 1956.

Shaw, Brent D. (February 2001). *Raising and Killing Children: Two Roman Myths*. *Mnemosyne: A Journal of Classical Studies*. Fourth Series. Brill. 54

Warhol, Andy, Hackett, Pat. *The Andy Warhol Diaries*. 1989.

Публикации по темата на дисертационния труд:

1. Георгиева, Марианна. *Художествената фантазия и фантазията на лудостта – възможни диалози*. – В: Ноеми Стоичкова, Мария Русева (съст.). *Литературни форми на границата между документално и художествено*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2022, с. 305 –310.
2. Георгиева, Марианна. *Поезията на лудостта и ендокринната мрежа на чувствата*. В: Ноеми Стоичкова, Яница Радева, Мартин Колев (съст.). *Гласове на другостта*. Сборник с доклади от научна конференция с международно участие, проведена в

Софийския университет „Св. Климент Охридски“, 2–3 ноември 2022 г., с. 378 – 382.

3. Георгиева, Марианна. За модела като липса, около която се говори. В: "Международен филологически форум", том 12, София: Факултет по славянски филологии, 2023, ISSN 2535-1354 <https://philol-forum.uni-sofia.bg/on-the-model-as-an-absence/>
4. Георгиева, Марианна. Навременният отказ от смъртта. В: сп. ЛИК, април 2023, стр. 14 – 19.

Приноси на дисертационния труд:

1. Настоящият дисертационен труд съдържа синтез на идеите на Уилфред Бион относно груповата реалност, които целят да представят творчеството на Константин Павлов в контекста на поствоенната литература като глас на определена група.
2. Трудът прави опити за прочит на Константин Павлов в контекста на европейския модернизъм и в частност – на творчеството на Франц Кафка и Самюъл Бекет.
3. Трудът предлага първия опит за подробен и задълбочен анализ на поезията на Константин Павлов през призмата на понятийния психоаналитичен апарат на Зигмунд Фройд, Мелани Клайн, Уилфред Бион, Доналд Мелцер.
4. Трудът анализира творчеството на Константин Павлов и през надисторическата представа за катастрофичност и повторение, предложени от Валтер Бенямин, Теодор Адорно, Джорджо Агамбен.
5. Трудът разглежда поезията на Константин Павлов и през понятийната и философска призма на Жил Делюз и Фелкс Гатари.
6. Трудът разглежда в дълбочина темата за авторството по смисъла на текста на Мишел Фуко „Що е автор“ и представя нов прочит на поетичната дискурсивност на Константин Павлов.