

Божана Филипова, гл. ас. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ЛОТРЕАМОН: ГЕНИОЛОГИЯ / ДЕМОНОЛОГИЯ

Резюме. Настоящият текст си поставя задачата да изследва съответствието между концептуалната матрица на Кантовото понятие „гений“ и неговата фикционална репрезентация в художествената среда на „Песните на Малдорор“ на Лотреамон. Целта е да се види как и доколко познатата Кантова дефиниция се поддържа или е преобърната във фикционалната среда. Ако по определението на Кант геният е необикновено съчетание на въображение, разум, вкус и дух, Малдорор е негов преобърнат образ, мрачен двойник, демон, звездна сила, която възпламенява света в огъня на революцията. Чрез реактуализация на античното наследство на понятието *daimon* и пресичането му с естетиката на възвишеното се разкрива нова перспектива. Първият фронт на възвишеното се изявява в традиционните образи на океана и математиката, познати от Кантовата естетика. Лотреамон разтваря един втори фронт от образната територия на подпределното възвишено, на апокалиптични, демонични персонажи, материи и сили, чийто произход може да се търси в Античността. За разлика от гения на Кант, Малдорор е демон (*daimon*), чиято негативна енергия изригва на повърхността на съществуването като деструкция, насилие, хаос и смърт. Негативният опит преобръща координатите на света; става дума за радикален опит, който трансформира хаоса и деструкцията в абсолютна свобода, в безкрайно протичащ живот. Лотреамон преминава естетическото ограничение на действието на гения, поставено от Кант и проектира от сърцето на естетиката нов императив: употребата на литературата като експериментална среда за трансформацията на природата.

Ключови думи: гений, възвишено, революция, природа, демон

I

Гений, трансформация, революция

Задачата на настоящия текст е да изследва възможностите на влиятелната дефиниция за гения на Имануел Кант през „Песните на Малдорор“ на Граф дьо Лотреамон. Кратката дефиниция звучи на пръв поглед пределно семпло: „геният е талантът (природна дарба), който дава на изкуството правилото“.¹ Тя съчетава генерализираща сила, обхватност и многоизмер-

¹ КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. София: АИ „Марин Дринов“, 1993, с. 198.

ност със строгост, прецизност и конкретност. Бихме я определили като остензивна, отворена към неизразимо значение, което се конкретизира в акт на посочване, който поставя своето неумолимо изискване като условие за валидност. Парадоксалното съчетание на тези качества я прави модална и трансцендираща всяка верификация. Това обаче не може да дестабилизира статута ѝ на дефиниция, дори на формула, защото именно възможността да се мисли немислимото, нейната възможност да овъзможностява, е това, което я прави силна.

Да се даде правило, означава на първо място особен тип новост: не постепенна, бавна промяна, а срез, цезура, разрив, различие, абсолютно начало или тотална неразпознаваемост, сякаш творчество *ex nihilo*. Правилото на гения следователно би могло да бъде произведено в спектър на възможностите, чието първо и най-важно ограничение е познатото, наследеното, традиционното, което следва да бъде отменено от радикалното различие, цезурата. Търсеното правило в този случай би трябвало да се явява извънисторично именно поради абсолютната си несъвместимост, извънпоставеност спрямо даденото, познатото, нормативното. Ако може да се говори за гениално наследяване, то би предполагало особена извънисторична синхрония, симултанност на индивидуални времена, недефинируема споделеност отвъд времето, повторение на неповторимото, вечност на извънвременното, цезура и хаос на времената.

Допускането, че Кантовото изискване съдържа импликацията за разрив с традицията, на пръв поглед отдалечава Лотреамон от Кант. Поетът твърди, че този, който иска да произвежда анархия в литературата, не може да го направи без традиция.² Като свои предшественици той сам определя Сад, Матюрин, Милтън, Байрон, Мицкевич, още – Омир, Овидий, Лонг, Данте, Рабле, Бодлер. Очевидно, въпреки богатото наследство Лотреамон въплъщава не индивидуалния талант и „зрелия дух“ на автор класик³, а победилата времето гениална младост и свобода.⁴ Също така, въпреки признанието на творчеството на своите предшественици и вдъхновители, Лотреамон произвежда цезура, трансформация в матрицата, като заплаха за условията на възможност на смисъла в литературната творба. Следователно оригиналността и трансформацията, която идва с нея, не са обусловени,

² LAUTRÉAMONT. *Poésies*, II, Paris, 1870 (Kindle edition).

³ ЕЛИЪТ, Т. С. Що е класик? – В: ЕЛИЪТ, Т. С. *Традиция и индивидуален талант*. София: Георги Бакалов, 1980, с. 59.

⁴ „Всяка ентелехия е частица вечност и няколкото години, през които е свързана със земното тяло, не я състаряват. Ако тази ентелехия е по-незначителна, то тя през време на телесното ѝ помрачаване упражнява малко власт, по-скоро ще властвува тялото, и когато то започне да остарява, тя не ще може да го спре и задържи. Бъде ли обаче ентелехията по-мощна, какъвто е случаят при всички гениални натури, то, докато оживотворява тялото, тя ще действа не само усиливащо и благотворно върху неговата организация, но и при своето духовно надмощие непрекъснато ще се стреми да проявява вложената в нея вечна младост.“ – ЕКЕРМАН, Й. П. *Разговори с Гьоте*. София: Наука и изкуство, 1966, с. 266.

а са несъотнесими с наличието на или (претенцията за) липсата на история и памет. „Оригиналност“ и „новост“ не са синонимни понятия и не се предполагат непременно взаимно. „Песните на Малдорор“ дава правило на изкуството не непременно в сблъсъка с класическите естетически норми и без да изличава, отрича, руши литературната памет. Творбата на Лотреамон произвежда парадоксалната възможност за интензивно продължаващо действие на революционната цезура, за вписване и самоутвърждаване в констелациите на гениите. Трансформацията на правилата проектира невъзможното изискване за продължаваща революция, постоянно ускорително производство на срезове, при което самата идея за революция би имплодирала. Лотреамон е гений след Кант, защото осъществява тази парадоксална революция в революцията. С това той преутвърждава самото правило на гения, а с него – и правилото на революцията.

Разбира се, времевата дистанция между Кант и Лотреамон определя и различните констелации на ключовите естетически категории, както и възможностите да се мисли семантиката на понятието за правило при двамата. Кантовото определение на гения не е предикативно, а е перформативно. Геният не означава себе си, не може да бъде определен единствено чрез самоопределението си, а чрез сложната мрежа на действени сили, които организира в тъканта на своята творба. Нека обърнем внимание, че в българския превод на Кантовото определение понятието *правило* превежда немското *die Regel* и латинската дума *regula*. На български се добавя смисловата връзка на правилото и *правото*, докато в немски език правото (*das Recht*) има друга етимология – това е дума със старогермански корен. В латинската дума се съдържа семантиката на архитектурата, на архитектурата и на религиозния канон. Немската дума *die Regel* обозначава и математически правила. Възможно е да се предположи, че изискването пред гения за трансформация на правилата по необходимост в основата си остава затворено в сферата на чистата естетика. Едновременно с това заложената в него претенция за освобождаване се сблъсква с природната необходимост (за невъзможността за трансформация на математически и физически закони), превръщайки самата идея за необходимост във въпрос. Един конкретен модус на действие, свързан с архитектурата и физическите закони, които я управляват: архитектурното въображение е склонно да си играе с визуалния образ и с формата, която се развива в пространството. Да се трансформират „правилата на архитектурата“ означава, освен въобразителната трансформация в естетически план, възможна фантастична игра с физическите закони. Интересът на Кант привилегирова трансценденталните закони и принципи спрямо природните с уточнението, че трансценденталните закони трябва да намират потвърждение в опита. Неговото понятие за природа е много по-широко, много по-богато на възможности от хетерогенната природа като обект на опита. Разумът и философията имат, разбира се, привилегированата възможност да формулират тези закони, но индиректно с тях се занимава

и въображението на поета. Всеизвестен факт е, че по въпроса за природното правило Кант влиза в мощен дебат с Хердер, който в Щюрмерската епоха се заема точно и конкретно да определи параметрите на гениалния жест. Именно от неговото анархично въображение тръгва голямата линия на рефлексия върху поетичната природа, която се отразява върху Кантовата идея за произведението на гения като жива форма, върху противопоставянето на гений и творческа техника при Кант, а по-късно и върху романтическия синтез на природа и изкуственост в поезията, на поийетичната природа⁵. Романтиците сближават Кантовите идеи с Хердеровото наследство, позволявайки възможността поийезисът да „улови“ пораждащата сила на природата и да я трансформира, т. е. да ѝ даде поийетическа енергия или да я преведе като правило на поийезиса. Тук вече утопизмът на една възможна трансформация на правилата на природата израства от концепциите за поийетично-органичната метаморфоза, за растежа на форми и безкрайната онтологическа пластика. Идеята за жива форма свързва, вместо да дели поийетика и органика. Тя е алтернатива на класическата „завършена“ форма като екстензия и експанзия, като безкрайно осъществяване в разнообразни форми.

Лотреамон радикално къса с романтическия пиетет към органиката на растителните метаморфози. Ще го занимават съвременните открития в областта на зоологията и теорията на еволюцията. От кантианско-романтическия арсенал той ще използва категориите на мрака, строгата логика, оронията, неразбирането и беса (лудостта):

Дано читателят, който ще се почувства дързък и даже временно може да побеснее при четенето на това произведение, да успее въпреки това да намери, без да се заблуди, стръмния и трудно проходим път през печалните блата на тези мрачни и отровни страници; защото ако той не се ръководи при четенето от строга логика и ако не поддържа духовно напрежение поне равно по сила на недоверието му към четивото, неговите убийствени изпарения ще се просмучат в душата му като водата и захарта.⁶

Във времето на Лотреамон категориите „красиво“ и „грозно“ имат съвсем нова констелация. Модерното грозно е детронирало дори романтическото възвишено. В този смисъл пиететът на Кант към красивото произведение на изкуството е немислим критерий за времето и за творбата на Лотреамон. Разкрива се обаче една особеност при Кант, която изглежда като парадокс на пръв поглед: ако произведението на гения е винаги красиво, то

⁵ Романтическият поийезис като естетически принцип разграничава творческа енергия на човека от една страна и на природата и космоса от друга, за да бъде търсена и разкрита аналогия между въображението като субективна способност на човека и отвъдперсоналното творческо въображение на природата като нов тип твореща субективност. Това разграничение се инструментализира за преодоляването на модерната фрагментация и постигане на синтез в онтологически и епистемологичен план.

⁶ ЛОТРЕАМОН, *Песните на Малдорор*. София: Прозорец, 1993, с. 41. Прев. Стефан Гечев. (Цитатите по-нататък в текста са по това издание.)

следва да съблюдава правилата на красивото, т.е. да бъде законосъобразно, но едновременно с това да бъде революционно, законодателно в същия този закон. В някакъв смисъл естетиката на възвишеното предлага именно такава революция на правилото на красивото. Лотреамон стига докрай в провокативната игра с естетическите и етическите допустимости, със самата автономия на естетиката. Представянето и претенцията за осъществяване на злото, свързващи грозното и злото в опозиция с красивото и доброто, ексцидира границата на естетиката на възвишеното. Лотреамоновото зло се явява като продължение на възвишеното, доколкото предизвиква негативно удоволствие, стимулирайки едновременно силата на разума и въображението. Жестокостта и красотата се свързват в перспективата на новия светоглед. Лотреамон ще преутвърждава и ще се опитва да превърне естетическата автономия в практически абсолюти и същевременно ще настоява върху утвърждаваното естетическо правило като правило на съществуването.

Радикалната литература и трансформацията на света

Светът на „Песните на Малдорор“ се гради като експлицитна и агресивна атака срещу една привидно конкретна, но в действителност хлабаво определена и затова пределно обобщаваща етико-религиозна и социална система, а с нея – срещу всяка нормативност и банална определеност. Избухва отново, сякаш от изворите на разказването, титаничният гняв срещу тираничния бог баща. Критическата жилка в писането на Лотреамон прониква с острота в отношението на протагониста и Бога, за да разруши безпощадно наследения ред. В своята борба Малдорор заблестява със светлината на паднал ангел, небесен божи близък, невидим нощен покровител, романтически герой и въстаник срещу задушавашата посредственост, парализиращата реалност, екзистенциалната празнота. Богът антропофаг⁷, овладян от безмерната жестокост към собственото си творение, властва неограничено. Малдорор агресивно помита сигурните устои на света, за да оголи сетивата, да разгърне своята брутална сила върху възприятията и способността за рефлексия. Предизвикателен в поведението си, откровено заявявайки желанието да твори зло и да изпитва удоволствие от насилието, той изисква растежа на нова менталност, на нова рефлексия. Бланшо свързва универсалното обещание за насилие, декларацията за война, мощната екзалтация, убийствата, изнасилванията, жертването на невинността с една естествена тенденция към създаването на чисто добро и справедливост.⁸ Това етическо следствие обаче посочва едно празно пространство, една плацентата на революционната новост, където се ражда алтернативен на всеки възможен смисъл, където възприятията и законите на каузалността са променени, където действа нова логика на отношенията, по-сурова, но по-истинна.

⁷ SCHWENGER, P. Phenomenology of the Scream. – *Critical Inquiry*, 2/2014, p. 382.

⁸ BLANCHOT, M. *Lautréamont et Sade*. Paris: Les éditions de Minuit, 2016 (Kindle edition).

Има някои, които пишат, та хората да аплодират благородните качества на сърцето им, качества които тяхното въображение измисля, или които може би притежават. Аз използвам гения си, за да опишвам удоволствията от жестокостта. Удоволствия не мимолетни, нито изкуствени; те са се появили с човека и ще изчезнат с него. Нима тайните решения на Провидението забраняват геният да се съчетае с жестокостта? Или ако някой е жесток, не може да бъде и гениален? Ще намерите доказателства за такава възможност в моите думи... (с. 43)

Насилието поражда, прорязва, за да разкрие непоносимата рана, сянка на непостижимата идентичност; то е изблик на мрачната материя, бунт срещу слабостта, менталните затвори, срещу посредствеността като смърт в живота. Ако това насилие сее смърт, нейната чудовищност избликва като нов закон. Насилието и жестокостта крият опасна афирмативност, но не са негативни: пределът на смисъла им се съпротивлява да бъде фиксиран и се изменя и измества с всяко движение на фразата. Ако то дава закон, това е законът на софистичното изплъзване на смисъла, на формиращата се в напрежението на негативна естетика и афирмативна мощ истина.

Естетиката на жестокостта конфронтира възприятията, за да нажежи възприемащото въображение и сетива. Тя огъва, подрива основите на етическите категории, подчинявайки ги на силата на въображението. Новата революция има социален, но и онтологичен залог: разбиването и унищожаването на парализиращата хватка на посредствеността, маскирана като етика. Лотреамон изковава нов свят, с нови закони, подчинени на силата на разума, свободата и мрака. Красотата на жестокостта има върховен статут и насища интензивността на перформативния жест.

Новата естетика на Лотреамон се налага благодарение на интервенцията в плана на съдържание, но не по-малко – и на новия поетически език. Красотата на формата надхвърля и същевременно удържа, интензифицира силата на репрезентацията на ужасяващи сцени на насилие, на развихрянето на злото, разкривайки една непризнаваема сянка на възприятието: негативното удоволствие, естетическата потенция на жестокостта. Жанрът разтваря границите на поезия и повествование. Не става дума за изброяване на събития, които се подреждат като равномерни сегменти на повествованието. Понякога Малдорор действа с мълниеносна скорост. Понякога, прикрит в мрачно пространство, той бавно наблюдава своя обект, леко се придвижва към следващото си престъпление. Контролиран от автора, ритъмът на разказването се пренася върху образа на протагониста, с което се постига особен психологически контрол върху времето. Малдорор придобива власт върху времето на протичането на съществуването, разделено в повествователни интервали с различна (музикална) скорост. Агресията на Малдорор е сублимна, апокалиптична, но не божествена, а демиургична, демонична. Разрушавайки, тя очарова. Хладният повей на мрака омагьосва с ужаса си, фасцинира, очуднява света.

Музикалността на „Песните“ напластява твърдение срещу твърдение, сцена срещу сцена, ритъм срещу ритъм. Те следват не закона на единството на действието, а се подреждат една след друга на музикален принцип, следвайки бегло интуицията за интониране, за мелодични линии и лайтмотиви в наративна вариация. Срезове сегментират текста, разбиват класическата повествователна свързаност в полза на поетическа секвенция от нов вид. Съвършенството на композицията се разгръща като флукутираща синусоида, в която отделните теми се пресрещат и преплитат, прекъсват, за да избухнат наново; където отделният мотив отеква, разгръщайки се по-нататък в цялостна мелодична линия. Майсторството на музикалните вариации, редуващи напрегнатост и разреждане, мълниеносна скорост и лирично успокоение, надхвърлят познатата действеност в повествованието. Поетическата музика увлича в нова епистемологична сугестия на разказа, аргументира аксиомата на съдействието на злото и красотата като абсолютен закон на произведението на изкуството. Осцилацията между яснотата на образите и провалите на възприятието, между светлина и мрак, резките поетически преходи, енигмата и иронията въвличат във мощния водовъртеж на възможности, подлагат на изпитание мисълта, инстинктите, моралните закони, фундаменталните понятия за живота, смъртта, свободата, силата и действието. Творбата на Лотреамон е опит на ръба на изпразването на смисъла, на наследения свят; опит за разцепване на съществуването и екстрадиране на нов смислов хоризонт от негативността.

Анархично желание

В основата на наративната трансформация, върху която се гради текстът на „Песните“, стои модална трансформация. Желанието на Малдорор е абсолютната модална категория, която изтласква или асимилира изцяло в себе си „вероятното“ и „необходимото“⁹. Всяко осъществяване на желанието довежда неизбежно до абсолютно изчерпване на наративните възможности, докато, парадоксално, от неговата празнота не изникне брънката на следващия акт в една безкрайна верига. Желанието изчерпва и надхвърля потенцицията: то се разгръща инстантно, преходът между възможно и актуално е мигновен, почти невъзприемаем, но той остава чистотата на желанието да осцилира над бездната на невъзможността на смисъла. Всяко след-

⁹ В „Свобода въпреки всичко. Свръхкритика и модална онтология“ Боян Манчев разкри централното място на категорията желание в Кантовия онтологически проект (вж.: МАНЧЕВ, Б. *Свобода въпреки всичко*, Т. 1. *Свръхкритика и модална онтология*. София: Метеор, 2021.). Докато при Кант модалните категории са ясно обособени помежду си, Лотреамоновото желание претопява възможността и необходимостта и замества тотално категориите „действителност“ и „съществуване“. Кантовата естетика, в която възвишеният образ или идея се проектира във въображението и разума, предполага отнасянето на явлението като обект в погледа на въобразяващия/наблюдаващия субект.

ващо осъществяване оставя празнота, вакуум, провал, негативен интервал. Времетраенето (на прочита/произнасянето) на фразата съвпада напълно с времето на действието на прекомерното, титанично, неудържимо желание. След интервала то избликва с още по-голяма сила, измествайки постоянно пред себе си възможността да достигне финал. Насилието на Малдорор многократно надхвърля силата на природата. Геният действа с възвишената сила, бруталната, сурова мощ на природна стихия. Желанията му отвеждат далеч от териториите на абсолютния разум, по пътищата на романтичeskото зло. Желанието хаотизира, илюминира света като природно явление. Кървата комета Малдорор пресича нощното небе на Кант.

II

Демонология

Защото, ако оставя моите пороци да се появяват в тези страници, хората ще повярват още по-лесно на добродетелите, които ще заблестят в тях и чийто ореол ще ме издигне толкова високо, че и най-големите гении на бъдещето ще ми засвидетелстват искрена признателност. (с. 146)

Още в първите редове на своята мрачна изповед Малдорор се представя като философ. Основен фокус на „Песните“ са неговите хипотези за чудовищната природа на човека, които ще бъдат подлагани на изпитание и ще се доказват в чудовищни експерименти. Малдорор не е типичната фигура на учен или творец. Бланшо, след сюрреалистите, го определя като свръхпроницателен¹⁰, като ангажира проблематиката на виждането, трансформативната сила в реалността на тази свръхспособност и нейния ексцес. Тези качества не са представени в традиционната фигура на твореца или учения. В този смисъл геният се представя не само като интелектуална свръхнадареност и творческа потенция и възможности на фантазията, а през поетически и философски по-достоверния път на перформативното самопредставяне на разума в действието, на разгръщането на силата на въображението като експеримент с (не)човешкото. Геният се разкрива, показва и доказва през действието на чудовищния разум.

Нещо повече – геният при Лотреамон е точно това, срещу което Кант пише в 89-и параграф на „Критика на способността за съждение“, озаглавен „За ползата от моралния аргумент“:

Ограничението на разума по отношение на всички наши идеи за свръхсетивното до условията на неговата практическа употреба има, що се отнася до идеята за бога, несъмнена полза, че предпазва, щото теологията

¹⁰ Безспорно в това определение на Бланшо разчитаме почерка на Антонен Арто, който определя в своето едноименно есе „Ван Гог. Самоубитият на обществото“, художника като „extralucide“, свръхпроницателен.

да не се загуби в теософия (в обръквачи разума трансцендентни понятия) или да не изпадне в демонология (на един антропоморфистически начин да се представя най-висшата същност)...¹¹

В понятието демонология се засрещат три контекста. От една страна, това е традицията, от която Кант разграничава философията и интереса на разума. Тя е свързана с паметта за средновековната и ренесансовата демонология и гонения на вещици, която устоява докъм XVI–XVII в. В творчеството на Кант понятието се появява в контекста на опита да се намери основа на практическото доказателство за съществуването на Бога, разгърнато в „Критика на телеологическото съждение“. Демонологията е резултат от опита (и невъзможността) доказателството за съществуването на Бога да се основе върху физическата телеология, когато тя не заимства от моралната телеология. Според Кант *демонология* = *физическа телеология* – *морална цел*. Физическата телеология е свободна от (без отношение към) моралната телеология и произвежда, вместо Бог, интелигентно същество, способно да строи целесъобразен порядък без морално отношение към този порядък. Декарт нарича този демиург „genius malignus“.¹² Самият Кант смята, че демонологията не произвежда понятие.

Лотреамон сякаш подхожда откъм сянката на Кантовия разум, за да доведе съществуването до лудост, за да отвори дълбините на кошмарите и параноята, за да възплъти непознатата мрачна материя на света. Затова, гениологията (както Новалис нарича науката за гениите) при Лотреамон се извява като демонология (разбирана вече по различен начин от конкретната референция в цитирания пасаж от Кант). Действията, разгръщането на агресивната енергия и ревитализирането на фигурите на мрака, като продължение на готическата и романтическата линия, разкриват изход от стриктната Кантова концепция и реактуализират по-стари традиции.

Етимологически свързано с латинската дума *genius, ingenium*, а оттам с гръцката фигура на *daimon*, понятието *гений* реинтегрира семантичното поле на *демон, дух, съдба*, като се подсилва връзката между гений и съдба, сила, предопределение. При Хераклит *daimon*-ът е свързан със съдбата: „Характерът на човека е неговото божество (*daimon*)“.¹³ Съдбата се явява в действителността, тя извежда същността (*ousia*) и се утвърждава като енергия (*energeia*). Гениалният акт представя, (ре)презентира, излага на показ тази божествено-чудовищна същност, осветлява мрачната истина на съществуването изот непроницаемостта. Малдорор е наследник на Хераклитовия *daimon*. И не само.

Фундаментална за модерното понятие *гений* е и Платоновата кон-

¹¹ КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*, § 89. Цит. изд., с. 372.

¹² GILLESPIE, M. A. *Descartes and the Deceiver God*. – In: *Nihilism before Nietzsche*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

¹³ ХЕРАКЛИТ ЕФЕСКИ, *Проникновения*. София: Гутенберг, 2016, с. 57.

цепция: тук силата на *daimon* е пряко свързана с безсмъртните дейности на разума (*nous* и *phronēsis*), тя стимулира интелектуалната проникателност.¹⁴ Като невидимия Платонов огън, тя е на първо място светлина на рефлексивната¹⁵, която прояснява, илюминира съществуването и следователно е неделима от него. Мисълта на Малдорор е действена, изпепеляваща, *по-пареща от огъня*. Огнената мисъл гори с Прометеев пламък – тя е техника, материя. Тя запалва повърхността на съществуването, кожата на света, разгръща се в силата на бунта, запалва мисълта на една унищожителна революция. Това едва ли е хладната бледа светлина на Луната и на Персефона¹⁶, на утринната зора, на изгряващата Венера, въпреки че именно от нея произхожда приносителната светлина на Луцифер от римската през християнската до ранномодерната традиция на Милтън и Гьоте. Светлината на кървавата комета, пресякла небето, не е мистична, мистериозна, меланхолична и слаба, а директна, ослепителна, изпепеляваща погледа, същевременно – енигма, непроницаемост.

Амбивалентността, двойната смислова перспектива в образа на демона е позната още от Омир.¹⁷ Ако в неговите поеми утвърждаващата или негативната сила на действието не е предварително определена, а е зависима от контекста, демоните на Малдорор, представени във втори фронт на негативните сили, сякаш излизат от кутията на Пандора, от Овидиевите „Метаморфози“ или от етруската митология, където *daimon*-ите са свързани с мрачните пространства на бога на смъртта. Хибридният чудовища и фантастичните фигури с гръцко-ориенталски произход¹⁸, тъмни предвестници на армиите на Малдорор, овладяват пространството, подобно на тях, на множества.

Авто(ре)презентацията на Малдорор реинтегрира в Кантовото понятие хипостазите на античния *daimon*. Тя допълва и конкретизира представата за енергията на гениалния акт, като извежда на светло конфликтните

¹⁴ „...бог го е дал на всеки от нас като демон и казваме, че той живее в най-горната част на тялото ни, и твърдим с пълно право, че ни вдига от земята към сродството ни с небето не като земно, а като небесно създание“ (ПЛАТОН. Тимей. – В: ПЛАТОН. Диалози. Т. 4. София: Наука и изкуство, 1990, с. 555).

¹⁵ “For a matter of that kind cannot be expressed by words, like other things to be learnt; but by a long intercourse with the subject and the living with it a light is kindled on a sudden, as if from a leaping fire, and being engendered in the soul, feeds upon itself” (PLATO. *The Seventh Letter*. Kindle edition).

¹⁶ За разлика от египетските богове, които се представят като звезди и слънца, египетските *daimon*-и блестят със светлината на Луната и на Персефона.

¹⁷ Омировата концепция е специфична, особена например в сравнение с тази на Хезиод, който прави строго разграничение и отнася добрите *daimon*-и към златната и сребърната епоха, а тъмните, мрачни и „зли“ демони към следващите времена. Ако Хезиодовото деление устоява до римския свят, в Омировото се разчита фундаменталната нестабилност, неопределимост, двойна и следователно демонична функция. Тя основава амбивалентността, сложността, нерешимостта на модерния образ.

¹⁸ Сред тях са Горгона, Химера, Сирените и Цербер.

аспекти, двоенето и постоянното преобръщане на смисъла, неуловимата и неопределима природа на гения. Фантастичният свят разтваря цялата културна памет около демоните, извежда ги като от кутията на Пандора, за да насити света, в който не остава никаква надежда.

Лотреамон и Кант за математическото и динамическото възвишено

Още в началото на „Песните“ Лотреамон въвежда и преплита два от Кантовите образи на възвишеното, които съответстват и на двете подкатегории – динамическото и математическото възвишено. Именно в техния кадър е положена и една от дефинициите на „човешкия гений“, който в съпоставка с „истинския гений“ на Малдорор изглежда нищожен.

Апологетичното възвание към океана в първата песен въвежда идеи, сякаш почерпани директно от философския речник на Кант:

1. Идеята за безмерното, неизчислимата величина: *„Никой не може да те обхване с един поглед.* За да те съзерцава цял, зрението трябва да обгръща хоризонта така, както математикът, за да реши едно алгебрично уравнение, е принуден да проучи отделни различните възможни случаи, преди да надвие трудността“ (с. 52; курс. мой, Б. Ф.).

Съответният пасаж при Кант:

Да се обхване нагледно в способността за въображение някакъв quantum, за да може да се използва като мярка или като единица за определянето на величината чрез числа, за това са нужни две действия на тази способност: схващане (apprehensio) и обхващане (comprehensio aesthetica). Схващането не създава затруднения, тъй като с него може да се отива до безкрайност; но обхващането става все по-трудно, колкото по-далеко се придвижва схващането, и стига по-скоро до своя максимум, а именно – до естетически най-голямата основна мярка за определянето на величината.¹⁹

Именно неизчислимостта и комплексността определят възвишеното като несравнима величина според Кант. Разграничението между количеството и качеството на величината в аналитиката на възвишеното²⁰ се пренася в „Песните“ като разграничение между способността за схващане на абсолютната величина с математически инструментариум и провала на въображението пред тоталността. Тоталността е възприета като абсолютна мяра, която изисква сравнението и съревнованието с безмерното.

2. „Страхът, който им вдъхваш, е такъв, че те те боготворят“ (с. 53). Това е проявата на първия афект на възвишеното – парализата на сетивата, блокираното възприятие, провалът на разум и въображение. Сетивата на Малдорор са нечовешки, свръхактивни. Въображението му е стимулирано

¹⁹ КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*, с. 134.

²⁰ Пак там, с. 129.

от огромността на морската пустош.

Апологетичният тон на строфата имплицира едновременно възхищение от тоталността и целостта и желание за съревнование и присвояване.²¹ Свободата на желанието проектира безкрайността на Аза върху идеалния обект. Идеализацията стимулира въобразяването на себе си като безкрайна пораждаща мощ. Сърцето на този Аз е мисълта. Обхватността и тоталността на океана се транспонират в авторепрезентацията. Идеализацията се преобръща в авторефлексия в огледалната повърхност на океана, която се отразява в сферата на окоето на човека, на совата и на глигана. Съревнованието с несравнимото е хюбристичен жест на непознаващия смирението пред природната мощ: „Твоето морално величие, израз на безкрайността, е огромно като мислите на философа...“ (с. 55). Хюбристът доказва силата на философа като безмерност, ексцес. Тотализиращата мощ на океана е подведена под синтетичната власт на въобразението. Тогава представата за материалното величие на неизчислимата водна маса „отразява“ идеята за неизчислимата сила на гения и произвежда възвишения ефект, въпреки крайността на неговото тяло: „Стар океане, твоето материално величие може да се сравни само с мярката, която си създаваме за *огромната действена мощ*, която е могъл да сътвори сбора на твоята маса“ (с. 52). Океанът е разрушителен, мощен, смъртоносен, но и омnipotentен, пангенетичен. По аналогия въобразението присвоява тоталността на силата, енергията, генетичната потенция, мощта на природната и поетична материя, но и нейната смъртоносна енергия, свободата от моралния закон като нова етика.

Съревнованието на Малдорор с океана е инструмент за идентификация и авторепрезентация като величина, като безмерност. То разкрива противоборство на две безкрайности – на природата и на разума на субекта. Възхищението и иронията се редуват в сугестивни обрати, объркват в резки преходи между идеализация и остранныяване. Сравненията се редуват с непроницаеми парадокси, с провокативни символни индексации. Заплахата на океана е главозамайваща, буреносна, но въобразението на гения се изправя пред нея с острието на иронията. Срещу природната свобода от морална регулация се изправя субектовата позиция на незаинтересоваността, като същевременно подкопава очарованието на идентификацията. Иронията освобождава от захвата на идеализацията, за да утвърди свободата на разума и първостепенната позиция, за да задвижи съпротивителните сили срещу гравитационната мощ на възвишения об-

²¹ „Стар океане, ти си символ на цялостната личност: винаги равен на себе си.

Ти не се променяш съществено и, ако вълните ти беснеят на едно място, по-далеч, в някоя друга зона, те са в абсолютно спокойствие“; „Стар океане, твоята хармонична сферична форма, която радва строгото лице на геометрията, ми напомня най-вече на очичките на човека, подобни по размера на тези на глигана; и очите на нощните птици – по съвършения кръг на контура“ (Лотреамон, цит. изд., с. 51).

раз и да го подчини на собствената си власт. Интелектът на субекта се насочва срещу магнетичната смъртоносна дълбина и се впуска в сугестивния водовъртеж на своето огледало.

Автономията на безкрайния океан се сблъсква с разума на крайния субект. Океанът и Малдорор се срещат в противоборство без край като суровата сила на природата срещу свободата на интелекта. Геният ще докаже себе си само тогава, когато преобърне оста на природата, когато крайността на тялото утвърди безкрайността на съществуването, в свобода въпреки смъртта. Самопроектирането в бездната на природната величина и нейната сурова сила протича като безспирна игра на приближаване и отдалечаване, в която субектът и огледалният образ пропадат в смъртоносен агон.

Sub-limitas 1: новото възвишено

Оставяйки назад образите на Кант, Лотреамон мобилизира нов фронт на възвишеното. Това са сутеренните персонажи, армиите от насекоми, плутниците кучета, влечугите. Някои от тях имат митологичен произход, други срещаме в еврейско-християнската традиция, а трети са по-конкретно образи на религиозния апокалипсис.²² Не можем да ги отнесем безусловно към ограничен период от историята на литературата и културата. Философското обобщение на това ново възвишено четем в следните редове:

В българския аналог на категорията *sublime* не четем етимологията му, свързана със самото понятие за предел, граница, лимит: *sub-limitas*. Възвишеното е под-пределно, до-пределно, и в този смисъл препрочитането на понятието от Бърк и Кант като назоваващо отвъд-пределното, влиза донякъде в парадоксален резонанс с етимологическата му памет. Нещо повече, струва ми се, че бихме могли да разглеждаме споменатите, разгърнали се в 90-те и белязали съвременната философия и история на изкуството дискусии около понятието безформено (Жорж Диди-Юберман, Розалинд Краус, Ив-Ален Боа, Ерман Парет) като продължаващи същата тенденция.²³

И по-нататък:

Да се говори за въ-образяване на Абсолютната негация на образа, е възможно само в плана на мисленето на парадоксалното въ-образяване на невъобразимото като екземплифициране на акта на пораждаване на форма и, респективно, материя. Акт, в който, веднага трябва да добавим, се таи разяждащото подозрение за начална морфологическа нестабилност: за това,

²² Тезата е на Х. Р. Линдер (LINDER, H. R. *Lautréamont: Sein Werk und Sein Weltbild*, 1947.) Морис Бланшо, коментирайки откритията на Линдер, забелязва преобръщанията на апокалиптични образи и подчертава – в една допълнителна перспектива – Бодлеровия принос в поетизацията на Луцифериянския демоничен образ на Малдорор. Заключениеето му е, че архетипите се припокриват и се оглеждат един в друг, което не позволява нито идентификация, нито отчуждаване на образите.

²³ МАНЧЕВ, Б. *Невъобразимото. Опити по философия на образа*. София: НБУ, 2003, с. 150.

че всъщност формата е невъзможна, че всяко прекрачване „отвъд“, в някаква трансцендентност на безформеността, е само илюзия, и че всъщност безформеното е крайното, безспорно присъстващо.²⁴

Армиите на демоните завладяват света като нов, подпределен възвишен фронт. Те атакуват сетивата с енергията на насилието – енергия, която, унищожавайки стария модел на свят, оголва една странно разوماгьосана картина. Трансгресивната енергия е само първата смислова повърхност в обобщения им образ. Като екстензии и инструменти на нестихващата агресия на Малдорор, те материализират неговата аура, разпространяват мрачната плът, дават му присъствие там, където неговото тяло не е. Те заплашват, довеждат до лудост, атакуват повърхността на съществуването, кожата на света, *демонстрират* една чудовищна, непроницаема и неовладяема сила.

Смисловият спектър на войните на Малдорор – инструменти, сили и техники на неговата демонична протезизация – позволява безкрайното разгръщане на въобразителния потенциал на тялото и следователно на въображението като тяло. Те действат едновременно в две равнини: едната – на символния фон²⁵ на апокалиптичното възвишено, другата – на строгата конкретност на научния език. Демоните настъпват към центъра на познатия свят откъм сенчестите периферии и са с лиминален статут. В тях се съдържа имплицитната конфронтация с тезата за човека като венец на творението, обезценена в сравнението с неограниченото превъзходство на животното. Невидими, но осезаеми, демоните пролиферират, изпълват атмосферата, атакуват телата и се разпространяват като зараза и епидемия, която лишава света от съпротивителните му възможности. Неспособен да устои, светът е обречен на революцията. Разпространението на демоните е впрегнато под пълния контрол на Малдорор. Динамиката на гъмжилата е организирана, но непредвидима, канализирана и хаотизирана, структурирана в безредието под формата на блока на гъмжилото като нов, непознат стабилно-нестабилен градивен материал. Парадоксалното единство на абсолютното движение и абсолютния контрол подлага на изпитание устоите на света, различава тъканите му, насища сетивата му, възпламенява кожата му. Това ново възвишено вече не е нито линейно, нито турбулентно, а хаотично²⁶, обезпокоително-странно, ужасяващо. То

²⁴ Пак там, с. 151–152.

²⁵ На няколко места Бланшо говори за преобръщането на апокалиптичните образи, свързвайки Лотреамон с Бодлер. Като общи полета при двамата той извежда поетичната фигура на Сатаната с нейното младежко въображение, тоталната потенциалност на злото, призрака на античната Венера, любовта на жената.

²⁶ Хаотично – продукт или производна, в по-широк смисъл дете на Хаос, носещо гена на хаос движение, което едновременно притежава преобръщащата сила на рефлексията, според употребата на Боян Манчев: „...именно в нелинейния им [на движението, промяната] порядък трябва да търсим рефлексивния потенциал за преобръщане, за пречупване на времевата трансляция, за техническо преобръщане: хаотичният ген на субекта“ (МАНЧЕВ, Б. *Новият Атанор. Начала на философската фантастика*. София: Метеор, 2019, с. 233).

дарява форма на хаоса, напада света като буреносна и свръхосезаема материя.

Демоните множества разтварят границите на тялото на Малдорор. Те са негови протези и екстензии, биотехники и органи. Развиват се в икономията на едно ново, безкрайно тяло. Демоничната биоматерия се движи като мъгла, като метеорологично явление. Траекториите на излагането на тялото на гения се осветляват от свободната воля и автономната власт на интелекта, но и от мрака на плътта, на инстинкта и нагона. Те са детерминирани единствено от абсолютната свобода и волята за война. Екссесът размива границата между тяло и реалност. Следователно тялото има поне два центъра – субектовата воля и потенцията на материята/волята на автономните органи, протези, популации. Тялото на въображението се разстила в напрежението на маси, стихии, армии, като възвишената демонична мощ. То е непреломимо, най-силно оръжие.

На мястото на познатите образи на възвишената природа – бури, урагани, морета, глетчери и вулкани – се развихря екссесът, ex-stasis-ът на тялото. Властта се упражнява индиректно, инструментално се разпростира към протезите. Армиите от демони екседират субектовата инстанция и пренасят волята в метаморфозите на биомасата. При това, афективният фронт на приковаваща и репулсивна сила, който дефинира възвишеното, е запазен. Биотехническата инструментализация интензифицира възвишеното присъствие на Малдорор. Овладейвайки сублимната енергия на подпределните маси, геният присвоява тяхната власт на въздействие. Чрез своите помощници протагонистът дублира плана на пространствено разгръщане на възвишеното, присвоява динамиката му, връхлита като ураган реалното, за да прави разрези и рани, да произведе нови чувствителност и сетивност.

Геният и подпределното възвишено действат успоредно и екстензивно, удвоявайки силите си. Демоничната протетизация на тялото на гения разрушава интегритета, за да го създаде около самата идея за трансформация. Така, тя се явява алтернатива на космическото възвишено. В синхронизацията те усилват взаимно силата на въздействието си: интелектът, свръхпроницателността действа като природна сурова сила, която прониква в тялото, а хаоидната динамика на възвишеното се задвижва около субекта, около интелектуалната инстанция. Мрачният огън на волята организира ниската материалност, за да я превърне в свръхосезаем инструмент за техника на(д) и отвъд себе си, в оръжие на неуловима подпределна власт. Чрез нея геният надскача себе си, за да се разтвори в света.

Sub-limitas 2: Дегенерацията на тялото

Картината на дегенерацията на тялото в четвърта песен представя едно следващо ниво на среща на гения с вихъра на възвишеното, по-конкретно – с един от неговите корелати в иманентното – безформеното в невъобра-

зимата смърт.²⁷ Вретеното на смъртта пронизва дегенериращата плът – водовъртеж на материя, който, без да детронира субекта, преобразява органите в нови същности, усилва и изявява тяхната функционалност, концентрира потенциата им и им дава свобода за нов автономен живот. Погледът е оттеглен от тялото, свободен, но и безсилен към неговата дегенерация. Идеята за душа сякаш пропада между повествователния поглед и наблюдението на нейното тяло. Ако се доверим на Аристотел, ще я открием именно по пътеките на дегенериращата плът. Привилегировано дистанциран, той остава вездесъщ наблюдател, но е безсилен, лишен от контрола върху тялото и движенията му. Душата застива в процепа между мисъл и плът. Така се достига до въпроса за отношението между субект и ентелехия, от една страна, и динамично въображение на материята, от друга. Доколко самата субективност е материална инстанция, ако в живота тя разгръща материално силата на действието си? Ако съществува сила, недосегаема и непревземаема от природата, материална ли е тя?

Описанието на дегенериращата тъкан на собственото мъртво тяло разкрива ново напрежение между дух и тяло. Органите се превръщат в поле на действие на чиста биомаса, която се разлага, произвеждайки обратимо движение, една контрамодализация на органите. В зева между живот и смърт, измежду пластове на фантастично самоорганизиращата се плът популациите насищат, организират новото възвишено като противоцелесъобразяваща динамика, която заплашително всмуква в нови природни органи тялото на субекта. Когато тъканите се разпадат, а органите протичат във фантастично движение към нови образи и същества, границата на жива и нежива природа избледнява. Формата на дегенериращото движение загатва нова инстанция на въображението, без да предполага корелация с или изличаване на субекта. Обезформянето е вложено в потенциата на материята, която разпада, обезличава, нарушава и преобръща границите на тялото, пораждайки нова субективност. Не инстанцията на субекта, а възможностите на материята се превръщат в нов фантастичен център на трансформацията. Субектът остава, устоява, различен от метаморфозите на материята, но материята се субективизира отвъд инстанцията на субекта. Природното изменение като природна необходимост действа противоположно на инстанцията на субекта, интелекта, мисълта, която се опитва да интегрира, да удържи необратимото. Обратимостта на материята противоцелесъобразява волята на субекта, с което противоцелесъобразява

²⁷ Боян Манчев разкрива обвързаността и необратимото разделяне на понятията безформено и възвишено благодарение на междинен елемент, суровата сила (МАНЧЕВ, Б. *Невъобразимото*, с. 122). Теорията на безформеното е далеч по-комплексна, не я излагам в цялост поради ограничението в обема на настоящия текст, въпреки че един бъдещ анализ на дегенерацията на материята при Лотреамон само би спечелил от комплексността на отделните аспекти, които философът осветлява в детайлите на своята аргументация (пак там, с. 118–124).

самата противоцелесъобразност на субекта и душата, на ентелехията. Демонът е двоен: той е и интелектуалната субектност, която устоява, и материалното въображение на органите, които се разпростират подобно на армиите-протези. В инвазията на плътта действа принципът на свободата. Ако тя може да се търси като фигура, едва ли тя е хаос. Въображението намира материален израз във фигурите на свободата на разграждането на органиката. Субстратът на демоничното движение на материята тук е фигурата на обратата. Следователно, ако геният дава правило на природата, то е по условие едновременното противодействие на възможност и контравъзможност, на потенция и контрапотенция, на трансцендентален субект и субективна техника на материята, на материална субектност, воля, свобода.

В динамиката на метаморфозата се поражда новата възвишена тъкан: придобили свободна, автономна воля, собствена фантастичната енергия, органите се разбягват в самостоятелни линии на разпространение. Тялото не отпада в тотално несъществуване, а преминава в алтернативни формообразувания, които не само пазят асоциативен мост с „изходната“ си форма, но дори „усилват“ дегенериращите органи до самостоятелни образи-сили. Движението на преобразуване разкрива безформеното като екстраординарност, агрегация, чудо на организацията на материята. Метаморфозата отвлеча тялото в демонично разпространение. Геният е името на това разпространение, чрез което той се завръща в природата като ген. Дегенерацията на формите не е отпадане, изчезване, преминаване в несъществуване на материята, а нова пластика на формите.

Движението на органичната материя прокарва новия път на фантазията. Природното движение задава кода на идеалното движение на пойезиса, установявайки за него един нов закон. Формирането и представянето на новото тяло се изпълзва едновременно от хватката на природната необходимост, и от трансцендентния контрол на субекта. Мъртвото тяло е разкрито в една невъзможност да съответства само на себе си: то не е чистата нежива материя; не е инертно, а динамично, през него протича времето и го превръща в бързотечен поток, преход, изменение. Органите се разпадат, тъканите изплуват в нови единства, нови фантастично-биологични сплитания превземат и преобръщат тялото. Геният се разпръсква, самодарява, осъществява, разгръща, разтваря в множествената повърхност на биоформите, на новите органи. Той се о-съществува, въвежда се в съществуване като безкрайност, превръща се в енергия в динамиката на метаморфозата.

Плътта избликва в непознати фантастични форми. На мястото на традиционната ѝ редукция се явява абсолютната потенция. Малдорор овладява, опитомява немислимото табу на смъртта, на крайността на тялото, за да достигне до безкрайността на живота. Обратимото действие на метаморфозата на органите се насочва срещу идеята за смъртта, опитва да я преодолее, като разкрива въобразителния потенциал на формите. Разкъсването означава едновременно край и начало на нова организация. В логиката на

утвърждаването на живота преходът отвъд смъртта е необходимост, преди да бъде възможност. Най-баналното му значение е афирмативността, интересът към динамиката на формите и към витализма на дегенерацията. Транссубстационалната динамика на тялото утвърждава един нов трансхуманизъм. Геният, в хипостазата му на метаморфоза на гените, се разпростира въпреки разпадащото се единство, дисеминира в разбягването на органите, тъканите, субстанциите. Формата на дегенерацията не е рекурсивно завръщане към мистичен извор, нито застиване, а възпламеняване на тъкани, на енергии, на живот. Вътре в материята на дегенериращата плът се завихря наново спиралата на възвишеното. Чудовищната мъртва материя, по-жива от всяка стабилност, представя през движението си преди всичко фантастичен експеримент със себе си. Засмукан от водовъртежа на възвишената подпределна природа, геният се оставя в собствения си експеримент с немислимото. Самозахвърлянето в смъртта е трансгресивен опит, опит отвъд крайността, който се опитва да положи съществуването на неговата истинска основа и да създаде на база на динамизма един нов морален ред.

Тялото на гения става арена на действието на възвишеното обезформяне. Нещо повече: то е инструмент, от който започва метаморфозата на природата. Експериментът, чиято изходна точка е невъобразимата смърт, непредставимото несъществуване, преобръща самата невъможност, за да завърши с утвърждаващ живота излаз, изход, безпределност. Така ужасът от природната дезинтеграция прораста като ужас от ставането-животно, но той е именно порталът към откритието на свободата на тялото от необходимата смърт. Фантастичният обрат таи тайната на преобръщането на закона на смъртта. Законът на гения оживотворява.

Еротическото възвишено. Акулата

Как геният навлиза в окото на възвишената буря; как интерферира и конфронтира възвишеното и отклонява посоката на действието му, за да присвои неговата сила? Ще подходим към този въпрос през една от кулминационните сцени в текста на „Песните“, а именно – трансгресивния сексуален акт на Малдорор с женската акула.

Сцената на чудовищната среща се развива в кадъра на възвишеното. Тук океанът не е спокойното огледало, алегория на автономността и съвършенството, на цялостната личност, както е в първата песен. Той е вихър, хаос, смъртоносен въртоп: унищожил е кораба, по традиция символ на човешкото пътешествие, на авантюризма на естествоизпитателя, на всеки, дръзнал да надникне в тайната и дълбината на творещата мрачна материя. Романтическото възвишено остава само като декор, като сцена, на която ще изпъкне, в сравнение с неговата безмерност, една непозната природна сила – животинското възвишено. Явила се от мрачните му дълбини, акулата концентрира цялата му смъртоносно-еротична енергия. Зей-

налата в настървение паст е по-опасна от поглъщащата морска дълбина. Тя хипостазира наново негативната сила на неизбежната смърт. Малдорор остава удоволствено неподвластен на човешките афекти. Той наблюдава, скрит на сигурно, на земната твърд, и се намесва, преди да се захвърли в драмата на възвишеното. Отношението между гения и акулата се създава посредством погледа. Превърнат в поглед, Малдорор е необикновен зрител: „Аз следях в тържествуваща поза всички перипетии на трагедията“ (с. 108). Този поглед, който концентрира цялата сила на разума и смъртоносното желание, е едновременно голота и най-жестоко оръжие: „Той е вперил поглед в тази храбра женска акула с толкова мощни зъби“ (с. 109). Морският демон и геният са равностойни противници. Споделеното им възхищение идва след осъзнаването на безмерната агресивност, на предизвикателството за съревнование, таящо признанието на жестокостта като екзистенциален максимум, като свръхсила: „Този е по-зъл от мене“ (с. 109). Втрещеният поглед е едновременно оръжие и инструмент на разума, рефлексивна сила и фалически символ, фасциниращ *fascinus*. Ерос започва от окото. Преди сношението, гледането е оцелостяващ и разкъсващ опит, в който Малдорор разпознава в акулата едновременно своя собствен образ и възвишената другост на звяра. Идентификацията овластява гения. Хладнокръвието, свръхконтролът на разума правят Малдорор неподвластен на предсмъртния ужас и катартичните афекти. Погледът и гладът, разумът и инстинктът се сплитат в директен сблъсък. „Но настъпваше мигът, когато аз самият щях да се намеся като актьор в тази сцена на разбунтуваната природа“ (с. 108). Разумът и въображението са въвлечени в кървавия обяд от „пастет от патешки дроб и студена супа с месо“ и „няколко[-то] трептящи човешки части, които плават, без да казват нито дума, насам-натам по повърхността на червената супа“ (с. 108–109). Когато в следващия момент Малдорор се хвърля смело във водата, той се изплъзва от хватката на необходимостта, от капана на инстинкта за самосъхранение. Жестът му е израз на надмогването, на афективния контрол на свободния разум и на волята за смърт. Първата стъпка на съотнасянето на гения и възвишеното не е трансформацията на природен обект. Нейно начало е рискът на собственото тяло, отговорността пред експеримента.

Намесвайки се в чудовищната сцена, Малдорор се изправя срещу силата на природното възвишено, сякаш срещу неизбежността на смъртта. Неочакваното преобръщане на възможностите за разплитането на сюжета, т.е. на преобръщането на закона на каузалността, идва от точката, в която агресията на акулите, настървени едновременно от глада и плячката, нараства неимоверно – толкова, че ги насочва една срещу друга. В този момент природата се изстъпва, преминава прага на своята норма, в нея избликва първичният хаос на неразличените субстанции. Самоунищожителната агресия на акулите надхвърля познатия предел на безпределното възвишено: тя е ожесточение, което вече е опорна точка на съревнование

със силата на гения. Тя произвежда в разказа критичната точка на равновесието и пропадането една в друга на две безмерни сили и съотнася двете несъотносими инстанции. Като обект, като „друг“, акулата ще стане новият *domus infernale*²⁸ на гения. Сблъсъкът на силите в чудовищното сродяване е съвпадане на субекта с (епи)центъра на възвишеното – животинско и космическо природно, животинско и рационално. Сексуалният акт е колизия на космически сили, съвпадане на две дъна, на два епицентъра, на свободния субект и животинския детерминизъм. Сексуалната трансгресия носи в себе си потенцията за генна мутация и затова означава още веднъж рефракция на природния закон, изстъпване на природната необходимост в мига на еротичния екстаз.

Ruptus претопява едновременно възвръщането към архаичния агон и модерния научен експеримент. При блясъка на светкавиците (дали светкавиците на Франкенщайновото сътворение?), в пенливата вълна (напомняща Афродитиното раждане), в произхода на съществуването се разгаря нов синтез на формите, генен прескок, немислимото кръвосмесително желание. Два „завършени“ организма сплитат еволюционните си траектории, отварят възможността за генен синтез от нов тип, който обърква механичните формиращи сили, пластичната потенция на природата. Реципрочна на символното самоизяждане на акулите, тя утвърждава фантастичната възможност на новата въобразителна пластика и проектира своя нов природен предел.

Лотреамон експериментира на границата на фикционален и научен разказ, като имплементира в поетическа техника строгостта на научната терминология и съвременните научни перспективи. Фантастичният фон, който все повече губи силата на символизацията, разтваря в научната терминология една възможност повече. Преди да се интересува от доказателствената логика, Лотреамон организира образите около конкретни науч-

²⁸ „Сърцето е *domus infernale* на фантазма на обичания така, както гробницата е „живото сърце“, обитавано от „сенките“ на напусналите „светлината“ на този свят в огъня“ (вж.: КИНЯР, П. *Секс и ужас*. София: ЛИК, 2000, с. 93). По-специфичният семантичен обем на *domus*, който е свързан с Венера, с корема на майката, освен с най-широкото понятие за „дом“, мястото на *Domina*, конотира едва забележимо и към древното понятие „гений“, тъй като именно *domus* (на *Domina*) е мястото, където според Катон, цитиран от Плутарх, „влюбеният мъж позволявал на своята душа да живее в тялото на друг“. Коментирайки, Киняр въвежда тук понятието „гений“: „Възхитителна дефиниция, която едновременно осветява статуа на гения и изтъква демоничната природа на тази болест, каквато е чувствената любов: той е не само антистатусен, той заплашва личната идентичност“ (пак там, с. 92). Киняр осветлява допълнително античната идея за гения не просто като *genus*, като предаване на ген в продължението на рода, което се осъществява в *domus*, но и с разрушението на смъртта, с възела, с неразличеността на Ерос и Танатос. Това позволява да освободим етиката на Малдорор от традиционните представи за етика и морал, като търсим нейния фундамент в дионисиевската разрушителна еротика. Ето защо насилието, което развихря Малдорор, е еротично насилие, то не носи толкова идеята за смъртта, колкото този енигматичен динамичен възел на жестокост и еротика, на жизненост, пълнота на съществуването и разрушителна сила.

ни факти, засяга фундаментално културни конституции, преобразувайки отношението между културно съзнание и научна парадигма. Интеграцията на познатите достижения в зоологията и поетическият език, от една страна, и на символния план и научните открития, от друга – предполага експерименталната игра на въображението в плана на действителното. Тя развива възможни симетрии между действието на фантазията и формообразуването в природата, дори в геометрията на тялото, като предполага, че творческият процес и телесната морфология, които изявяват генната пластика, следват онтологическите правила на формообразуването. Динамиката на формите се проявява като общ закон на въображението и на линиите на изменение, на трансформативната потенция на биоформите. Високата потенциалност на фантастичните метаморфози пресреща телеологическите вектори на генетиката.

Репрезентациите на сексуалните трансгресии в „Песните“ са, без съмнение, кулминационни моменти. В техните сривове избликва отново сакралното, което тук е допълнено от нов акцент – сексуалността съдържа особена възможност за преход към идеята за пряка намеса на гения в генезиса на биоформи. Deinos, чудовищната енергия на ставането, се изявява на повърхността на тялото като биотехника. Дори фантастично, това ставане дава образ на трансформативните потенции на тялото на daimon, чиято мрачна материя се актуализира в образите на чудовищни хибриди, двойници на гения.

Амфибията: хибридна форма, чудовищно въображение

Последната хипотеза на този текст ще бъде следната: Малдорор променя Кантовата дефиниция на гения, като валидира Кантовото правило отвъд изкуството – в интерференцията на действително и въображаемо: това означава вече не изискване за революция в изкуството, а естетическа трансформация в тъканта на природата.

В тази последна стъпка настоящият анализ ще се съсредоточи върху фигурата на амфибията, в която се пресичат чудовищната образност на метаморфозите и модерните амбиции на строгите класификации в естествената история.²⁹ Амфибията на Лотреамон е хибридно същество, съчетание на човешко тяло с перка на делфин, с крайници, мутирвали в патешки лапи.

В семейната история на амфибията авторът съчетава психологическата (която е и етическа) мотивация с телеологията в развитието на биоформите. По този начин той интегрира фикцио-психологическа мотивация за метаморфозата в научната обосновка за природната еволюция на хибрида. Телеологическите вектори на биопластиката и на физиоло-

²⁹ Известно е, че Лотреамон чете интензивно многотомната енциклопедия по естествена история на Жан Шарл Шеню, която излиза между 1850 и 1860 г.

гичната потенция срещат моралното основание в личната съдба на страничния персонаж. Старата драма на изгнанието от властта на семейството, от смъртоносното братство на Каин, се обвързва с устойчивостта на формата на изменението. Разгръщането на психологическия сюжет позволява да се проследи „ставането“ на формата, метаморфозата като резултат от необходимостта за съхранение на живота в нова природна среда, за устояване на насието. Хтонициният образ на хибрида променя божествения, семейния и природния порядък. В пластиката на тялото се конфронтират диалектически две необходими – на природната среда и на съхранението на живота, на волята за оцеляване въпреки природно-социалната среда. Диалектичното въображение на формиращата се нова органика се свързва неразривно със социалния опит. Новата природа е продукт на три конфронтиращи се въздействия: на природата, на социума и на свободната воля. Хибридът е стоп-кадър на динамичен образ,³⁰ актуализирал потенциите в сблъсъка на противодействащите сили.

Амфибията възпява свободата и достойнството на човека: свободата като автопластична, достойнство в смисъла на Шилер и Кант, като воля за устояване в страданието, равностойна на действието на възвишеното. Метаморфозата се проявява като волево, контролирано производство на нови органи. Става дума за автопластиката на изключително същество, за свръх-способно тяло на границата на животинското и човешкото. Адаптивността, тягата на ексцедиращата динамика, представлява автомодализация на живото, при която потенциалните форми на органите се актуализират, за да излязат огнената форма на *daimon*, ентелехията, характера и съдбата на индивида. Тялото на новата амфибия е свръх-природна интензивност, продукт на авто-конструктивната пластика на органите: то превъзхожда познатите стабилни биологични форми, надхвърля пределите на възвишената действена сила на природата.

³⁰ МАНЧЕВ, Б. Фрагмент за Малдорор. – В: ВАСЕВА, А. *Театър на невъзможното*. София: Метеор, 2022, с. 279: „Дали хибридно същество е напречен разрез на метаморфозата, неин стоп-кадър, или чудо на противотехниката, тоест резултат на постоянна съпротива и устояване в една непрозрачна за наследените техники среда?“. Понятието на Манчев за противотехника пази отношение с Кантовата противоцелесъобразност, която е и ключова в неговата интерпретация на категорията свобода. Обръщайки внимание, че философската теза е формулирана като реторичен въпрос, ще си позволя да подчертая възможността да мислим волевия момент не като контраприроден (а той би трябвало да бъде в този конкретен случай и контракултурен). Има противоцелесъобразяване на природата, доколкото има спасение, въпреки неизбежната смърт. То става чрез интензифициране на функциите на природните органи. По силата на волята трансформациите на органите в моя прочит следват логиката на началните природни форми, а не действат противоцелесъобразно на тях. Въпросът е в това, че тези природни екстензии действат против началната необходимост на природата. Хибридната метаморфоза може да се чете като индекс на противотехниката на разума и волята, свободата от природата, но и като собствено природна, иманентна потенция на природата да се противоцелесъобразява. Един последен шрих тук: ако в понятието гений трябва да чуваме силно корена „ген“, то разумът и свободата са природните форми, „генносъобразни“ с нейния *dunamis*.

Тук Малдорор прави важно уточнение: той подчертава, че не става дума за фигура на въображението, за фантазъм, и се отнася към непознатото същество като към научно откритие. Изменението на органите разкрива повторението в модела на априорните форми през аналогичните структури в образите на животински и човешки органи. Като същество, сродно по формата си с митологичните чудовища, със сатирите, кентаврите, сирените и Сфинкса, амфибията разомагьосва митологичната техника в телата на своите предшественици. Тъй като хибридна форма е по условие флуидна, а и според разказа – изплъзваща се, неуловима – тя напомня протеичните тела на античните богове. Метаморфозата постоянно прескача замъглената граница между научно и фикционално въображение. Трансформацията на науката започва като експеримент в лабораторията на фантазията.

Механиката на тялото на амфибията е подобна на божествената техника на Хефест или на Прометей. Тук няма приложение върху външно тяло, затова тя е вътрешна, автотелична. Сякаш е близка до Зевсовата и Протеевата метаморфична способност, но не се основава върху или като енигма, като таен миг на синтез, неподлежащ на научно изследване, а напротив – става една степен по-действителна и добива плътност с помощта на инструментариума на научната репрезентация и доказателственост. В контекста на строгата научна рамка, фантастичният образ изостря чувствителността към въображението на формите и автопойетичната динамика, към генния синтез, който подлежи на научно изследване. Следователно хибридизацията, автономната автотехнологизация на тялото, свързва синтагматично демона и генната формация във фантастичното ставане на свободно-природно тяло. То въвежда възможността на пойетичната свобода и фантазията в науката за формиращите, пластични сили на органите. Разумът инструментализира потенциите на природата, бидейки сам нейна форма.

Първоначално новото тяло изглежда като механично съединение от самостоятелни, завършени елементи. Новите органи представят съвършено романтическо същество, тяло, което синтезира механика и органика, природа и изкуство. То обаче е напълно освободено от идеалистическа аура и застава в центъра на фикцията като научен факт, като възможност в действителното.

Лотреамон следва отблизо изследванията на биологическото развитие на формите. Метаморфозата на хибридно тяло протича съобразно аналогията между човек и делфин. На какво се опира „необходимостта и вероятността“ за тази връзка? На първо място, и двата вида са бозайници. Рентгеновите снимки на костната система на делфина показват закърнели в еволюционния процес стави на задни крайници. Въз основа на това учените предполагат, че в по-ранен стадий делфините са били земноводни. Възможно ли е тогава фигурата на Лотреамон „случайно“ да гради разказа съобразно с такава история или амфибията представя фикция на еволюцията

на вида? Но защо патешки лапи? Крайниците на амфибията сякаш следват в развитието си природен детерминизъм, основаващ се върху повторение, подобие и комплементарност на формите на човешката ръка и патешките крайници с допълнително развити ципи. Формите на органите се наслагват по аналогия, усилвайки, форсирайки възможностите на природната пластика на организма отвъд достигнатата точка на еволюционния процес.

Предопределена функционално или въобразена поетически, совалката на въображението тъче нишки между минало и бъдеще и направлява възможностите на генетиката. Широката перспектива, която се отваря от текста на Лотреамон, е вникването в енигмата на генезиса, намесата в природната пластична сила и приложението на техниката на въображението в една нова реалност – на биотехниките и генното инженерство, като моделираща инстанция в биотехническата автопластика. Природно (естествено) и въобразително са реинтегрирани без стабилен синтез, преобразувайки се постоянно едно в друго. Геният е фантаст, но и механик на нови тела.

Тезиси

Геният е съчетание на лудост, сила, мрак и красота.

Геният не принадлежи на историята. Той се утвърждава чрез революция: произвежда ново време, нова динамика, нова природа. Тялото му е оръжие за експеримент, онтологически инструмент, скалпел, насочен към себе си. От неговите прорези избликва генът на съществуването. То е длето и цел на новата природа, която освобождава своята мрачна потенциалност.

Революцията на гения е вечен ексцес, тя е устояване на революционната енергия; революция на онтологическата тъкан, тотален преразход на творческа потенция.

Чудовищното въображение на гения върви против всеки закон, в този смисъл то е противозаконно. То разпалва актуалността, огъва пространствено-времевия хоризонт на мисленето. Огнената материя на въображението сгъстява и преобразува тъканта на реалното: ако началното допускане е, че то е само едно нейно измерение, оказва се, че всъщност въображението блести, движи мъртвата материя на даденото и е способно да преобразува всяка материя в жива формираща се тъкан. Пластичната материя на реалното се поддава на формиращия принцип на онтологическия огън, който е и огънят на въображението.

Геният е демон, свръхспособност, неизмерима творческа енергия, която противоцелесъобразява света, за да се завърне в анархията на природата. Неговите сетива са сетива на свободата като природа. Той притежава власт над възвишеното, защото е сам възвишено, дебнещо от немислими пространства. Той е свободен от афекти, защото разумът е свобода и достойнство.

Геният може да рискува себе си на дъното на бурята, да се самозахвърли в горящия експеримент на съществуването, за да възплъти цялата му енергия. В празния център на бурята, в мрачното дъно на океана, в безкрайността на материите той се утвърждава като космическо присъствие.

Гениалният акт е повече от естетически; той е перформативен акт.

Геният дава ново правило на природата. Гениалното правило е хибрид.

ЛИТЕРАТУРА

ЕКЕРМАН, Й. П. *Разговори с Гьоте*. Прев. Д. Осинин, П. Николова. София: Наука и изкуство, 1966. [ECKERMANN, J. P. *Razgovori s Gyote*. Prev. D. Osinin, P. Nikolova. Sofia: Nauka i izkustvo, 1966.]

ЕЛИЪТ, Т. С. Що е класик? – В: Т. С. ЕЛИЪТ. *Традиция и индивидуален талант*. Прев. Л. Колечкова. София: Георги Бакалов, 1980. [ELIOT, T. S. *Shto e klasik?* – V: *Traditsiya i individualen talant*. Prev. L. Kolechkova. Sofia: Georgi Bakalov, 1980.]

КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. Прев. Ц. Торбов. Трето издание. София: АИ „Марин Дринов“, 1993. [KANT, I. *Kritika na sposobnostta za sazhdenie*. Treto izdanie. Prev. T. Torbov. Sofia: AI “Marin Drinov”, 1993.]

КИНЯР, П. *Секс и ужас*. Прев. И. Кръстева. София: ЛИК, 2000. [QUIGNARD, P. *Sex i uzhas*. Prev. I. Krasteva. Sofia: LIK, 2000.]

ЛОТРЕАМОН. *Песните на Малдорор*. Прев. С. Гечев. София: Прозорец, 1993. [LAUTRÉAMONT. *Pesnite na Maldoror*. Prev. S. Gechev. Sofia: Prozorets, 1993.]

МАНЧЕВ, Б. *Невъобразимото. Опити по философия на образа*. София: НБУ, 2003. [MANCHEV, B. *Nevaobrazimoto. Opiti po filsofiya na obraza*. Sofia: NBU, 2003.]

МАНЧЕВ, Б. *Облаци. Философия на свободното тяло*. София: Метеор, 2017. [MANCHEV, B. *Clouds. Philosophy of the Free Body*. Sofia: Meteor, 2019.]

МАНЧЕВ, Б. *Нов Атанор. Начала на философската фантастика*. София: Метеор, 2019. [MANCHEV, B. *Nov Atanor. Nachala na filsofskata fantastika*. Sofia: Meteor, 2019/2020.]

МАНЧЕВ, Б. *Фаетон: Изверги*. – В: ВАСЕВА, А., Б. МАНЧЕВ. *Метеор. Избрани театрални текстове*. София: Метеор, 2018. [MANCHEV, B. Faeton: Izvergi. – V: VASEVA, A., B. MANCHEV. *Meteor. Izbrani teatralni tekstove*. Sofia: Meteor, 2022.]

МАНЧЕВ, Б. *Пътуване към ада*. – В: ВАСЕВА, А., Б. МАНЧЕВ. *Метеор. Избрани театрални текстове*. София: Метеор, 2018. [MANCHEV, B. Patuvane kam ada. – V: VASEVA, A., B. MANCHEV. *Meteor. Izbrani teatralni tekstove*. Sofia: Meteor, 2022.]

МАНЧЕВ, Б. *Фрагмент за Малдорор*. – В: ВАСЕВА, А. *Театър на невъзможното*. София: Метеор, 2022. [MANCHEV, B. Fragment za Madoror. – V: VASEVA, A. *Teatar na nevazmozhnoto*. Sofia: Meteor, 2022.]

ПЛАТОН. *Тимей*. Прев. Г. Михайлов. – В: ПЛАТОН. *Диалози*. Т. 4. Прев.

Б. Богданов, Г. Марковски, Г. Михайлов. София: Наука и изкуство, 1990. [PLATO. Timey. Prev. G. Mihaylov. – V: PLATO. *Dialozi*. Т. 4. Prev. B. Bogdanov, G. Markovski, G. Mihaylov. Sofia: Nauka i izkustvo, 1990.]

ХЕРАКЛИТ ЕФЕСКИ. *Проникновения*. Прев. А. Райков. София: Гутенберг, 2016. [HERAKLITUS. *Proniknoveniya*. Prev. A. Raykov. Sofia: Gutenberg, 2016.]

BLANCHOT, M. *Lautréamont et Sade*. Paris: Les éditions de Minuit, 2016 [Kindle edition].

GILLESPIE, M. A. Descartes and the Deceiver God. – In: GILLESPIE, M. A. *Nihilism before Nietzsche*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, pp. 1–32.

LAUTRÉAMONT. *Poésies*. Paris: 1870 [Kindle edition].

LINDER, H. R. *Lautréamont: Sein Werk und sein Weltbild*. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel. Buchdruckerei Dr. J. Weiß, Affoltern am Albis, 1947.

NESSERLOTH, P. W. *Lautréamont's Imagery: A Stylistic Approach*. Genève: Librairie Droz, 1969.

NESSERLOTH, P. W. Lautréamont: Le sens de la forme. – *Littérature*, 1975, No. 17, p. 73–83.

PLATO. *The Seventh Letter*. Trans. G. Burges. Lazy Raven Publishing, 2017 [Kindle edition].

SCHWENGER, P. Phenomenology of the Scream. – *Critical Inquiry*, 2/2014, pp. 382–395.

LAUTRÉAMONT: GENIOLOGY / DEAMONOLOGY

Abstract. This text attempts to explore the correspondence between Immanuel Kant's notion of genius and the representation of the figure of the genius in "The Chants of Maldoror" by Isidor Ducasse, Comte de Lautréamont. The aim is to show how and to what extent Kant's well-known definition is supported and overturned in the medium of the fictional text. As the genius of Kant is a miraculous complex of imagination, reason, taste and spirit, Maldoror is his dark double, an inverted reflection, a daimon, who weaves the ontological texture of the world, a celestial force who sets the world in the flames of the revolution. By means of a recuperation of the classical heritage of the notion of *daimon* and its intersection with Kant's aesthetic of the sublime, a new perspective reveals itself. Maldoror posits himself as a genius through the interaction with the sublime. The first front of the sublime unfolds in the traditional images of the ocean and the mathematics, representing the Kantian notions of the dynamic and the mathematical sublime. However, Lautréamont discloses new fronts of the sublime in the territories of *sublimitas*, of the apocalyptic, chaotic figures, matter and forces, the origin of which can be traced back to Antiquity. The genius is not anymore a figure of the light of reason, but an enigmatic darkness whose energy bursts on the surface of existence

as destruction, violence, chaos and death. Negativity here presents a radical experience, which transforms all into absolute freedom, into a life without limits. Lautréamont breaks through the aesthetic limitation of the act of genius, drawn by Kant, and turns the fictional text into a laboratory in genetic engineering, projecting from the heart of aesthetics a new imperative: the use of the medium of literature as an experimental space for transformation of nature.

Keywords: genius, sublime, revolution, nature, daimon

Bozhana Filipova, PhD, Senior assistant professor

Department of Comparative Literature, Institute for Literature –
Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchenski Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

Email: bozhanafilipova@gmail.com