

## ЗА „НАРЦИСИЗМА“ В ПОЕЗИЯТА. ВЪРХУ ДВАМА АВТОРИ ОТ СЪВРЕМЕННАТА СЛОВАШКА ЛИТЕРАТУРА

Ирена ДИМОВА

Университет „Проф. д-р Асен Златаров“, България

E-mail: [irdimova@yahoo.com](mailto:irdimova@yahoo.com)

### ON “NARCISSISM“ IN POETRY. ON TWO CONTEMPORARY SLOVAK AUTHORS

Irena DIMOVA

University "Prof. Dr. Asen Zlatarov", Bulgaria

E-mail: [irdimova@yahoo.com](mailto:irdimova@yahoo.com)

**ABSTRACT:** The proposed article examines two problems – the poetic formations (generations and groups) and the manifestations of "narcissism" in poetry. Two Slovak authors, representatives of different literary formations, are analyzed - Michal Habaj of the so-called Text Generation and Katarína Kucbelová of the ANesthetic Generation. Both their affiliation to these creative associations and the nature of the latter is discussed. In order to understand these literary phenomena, we use Karl Mannheim's concept of generation and Michał Głowiński's approach to literary groups. The interpretation of selected texts by the two poets is based on the view of contemporary culture as a "culture of narcissism" (Kr. Lash) and on the reflection on this concept, which we find in a literary-critical article by Katarína Kucbelová herself on Michal Habaj. Her reflection on the fragile boundary between narcissism as a theme and narcissism as deficiency of interpreted work we try to apply on her own poetry texts. The selected poems are from her poetry book “Duals” (Duály), which identifies her as part of the so-called ‘new sincerity’ in Slovak literature. In her texts, Katarína Kucbelová thematizes the closure of the lyrical self within its own existence, in which the presence of the other is allowed only as a concept or an idea. Michal Habaj's experimentalism in “Poems for Dead Girls” (Básne pre mŕtve dievčatá), on the other hand, “opens” his textual world, binds him to many discourses and distances him from the self.

**KEYWORDS:** Slovak Poetry, Generation, Text Generation, ANesthetic Generation, Culture of Narcissism, Michal Habaj, Katarína Kucbelová

### Поколенията като музей

*Музеят прибавя един фалшив престиж към истинската стойност на произведенията, откъсвайки ги от случайностите, сред които те са родени, и подтиквайки ни да вярваме, че ръката на художниците е била напътствана от съдбата (...)<sup>1</sup>*

Започваме с метафората за музея на Морис Мерло-Понти, в която откриваме една универсална приложимост и която можем да сведем до идеята, че обвивката придава престиж – често фалшив – на вътрешната, истинска стойност на нещото. Адаптирайки я към целите на нашето изследване, си позволяваме да я изменим, давайки ѝ следното звучене – поетическата общност митологизира творческата история на принадлежащия към нея отделен автор, бивайки част от и внедрявайки се в изграждането на автобиографичния му разказ. Цялото всмуква личността на твореца, абсорбира и продуктите му, слагайки им печата си като печат върху творчеството. Чрез изявената си принадлежност към определена група, общност, поколение или художествена насока авторът неизбежно приписва на текстовете си нейните нагласи, дори и последните в действителност да не наследяват поетическите и естетическите ѝ парадигми.

Словашката литература се отличава с особен афинитет към продуцирането на творчески обединения, а литературната критика и теория – с подчертан интерес към тях. Убедено можем да кажем, че след Първата световна война групирането на автори се превръща в своеобразно тенденциозно явление. При това всеки път въпросите, които се акумулират около новосформираната се писателска общност, са подобни и се свеждат до питането: не става ли дума само за условна група от автори, които de facto не са свързани с ясно формулирана единна творческа програма, или ако са обвързани с такава – не се придържат към нея.<sup>2</sup> Двете поетически

<sup>1</sup> Мерло-Понти, 1996, с. 65.

<sup>2</sup> В този дух описва колебанията в говоренето за т. нар. Генерация ‘56 Милан Юрчо (Kot, 1996, s. 109). В тази линия ще се пише и за Търнавската група, която бива част от същото това поколение.

общности, на които ще се спрем тук, определяни като две главни поколенчески линии в съвременната словашка литература, се появяват през 90-те години на миналия век и в началото на новия век. При това представителите им са активни участници в литературния (някои и в литературно-критическия) живот и до днес. Засягането на характера на тези литературни формации ще представлява своеобразен увод към интерпретацията на творчеството на избраните двама поети, техни представители.

Михал Хабай принадлежи към тази група от поети, дебютирали през 90-те години на миналия век и свързани с издателството „Drewo a srd“<sup>3</sup>, сред които са още Петер Мачовски, Петер Шулей и Андрей Хаблак. Литературният историк Ярослав Шранк ги определя като „текстова генерация“ (Šrank, 2013, s. 43)<sup>4</sup>, което именуване се мотивира с радикалните експерименти на авторите в областта на текстовото изграждане на творбите – както чисто формални, така и интра- и интертекстуални, във всеки случай отпращащи към игровото начало. Творчеството на тези поети се характеризира с разколебаване и усъмняване в самия процес на употреба на езика, което само по себе си предполага остранностяването на автора и рефлектирането върху писането като креация. Неслучайно поетиката им бива определяна от словашката литературна критика като „анестетична, poetika coolness“ или още „квази неинтенционално писане“<sup>5</sup> (Passia – Taranenková, 2014, s. 119). На изброените характеристики, присъщи на творчеството на представителите на текстовата генерация, може да се погледне като на всеобщи регистри, бележещи изобщо постмодерното литературното писане, случило се и случващо се в словашката литература след промените от 1989 г. Затова и обвързването на тези автори с представителките на т. нар. *ANesthetic Generation*, всяка от които дебютирала в началото на този век – Мария Ференчухова, Катарина Куцбелова и Нора Ружичкова<sup>6</sup> – се оказва ситуационно обусловено и по този начин естествено за литературната критика. В творчеството им не остава незабелязано наследяването на определени черти от текстовете на предхождащите ги автори, макар поетесите сами да се разграничават от тях. Всъщност за тяхната позиция в литературата може да се каже, че се определя спрямо тази на текстовата генерация. Кръстник на „групата“<sup>7</sup> им е Дарек Ребро, самият той поет. Докато при изброените авторки говорим за една приета от тях, екстерно зададена от критиката принадлежност към конкретно творческо обединение, което обаче не е създадено по тяхна инициатива и не е общностно заявено, то при представителите на текстовата генерация се открива програмно потвърждение на общите творчески нагласи. Един от консолидиращите жестове на поетите е експерименталният проект „Generator X“, който има за резултат издаването на книгата „Мъглявина“ (Hmlovina) през 1999 г., допълнена 14 години по-късно от „Нови кодекси“ (Nové kódexy).

Приписването на авторите на принадлежност към дадена поетическа общност безспорно води до още по-голям интерес към отделните им фигури и по този начин и към творчеството им. В някои от случаите самите творци засилват ефекта от съратничеството, мистифицирайки присъствието си сред другите. Това е ясно видимо при Михал Хабай, известен с книгите си

<sup>3</sup> Основател на изданието е Петер Шулей, който е и един от представителите на текстовата генерация.

<sup>4</sup> В студията си от 2000 г. „Фаталното стихотворение. Текстовата генерация – прелъстител на смисъла“ (Poème fatal. Text generation – zvodcovia zmyslu (Šrank, 2000)) Ярослав Шранк означава тези автори като „Text generation“, което се оказва и реакция срещу честото недооценяване на текстовете им, приемани от критиката като „празни, самоцелни и модни вербализации без никаква връзка с неизмеримите полета на битието“ (Kucbelová, 2012, s. 60).

<sup>5</sup> Джаксън Мак Лоу е американски поет, който си служи с т. нар. интенционални, квази-интенционални и нонинтенционални методи при създаването на художествените си текстове. Те се изразяват в случайни операции, неопределени, диастични и акростишни процеси при работата с текстове.

<sup>6</sup> За разколебаната платформа и отвореност на тази „група“ от авторки свидетелства например това, че литературният критик Золтан Редей причислява Нора Ружичкова към „текстовата генерация“ (Rédey, 2018, s. 27).

<sup>7</sup> Поставяме това приложение към името на формацията в кавички, понеже говоренето за тях като за група е условно. При това трудно могат да бъдат класифицирани и като поколение по причини, които посочваме по-нататък в статията.

мистификации.<sup>8</sup> Ако обаче се запитаме за характера на самите поетически формации и общите им програмни – поетически и естетически – решения, възникват множество колебания.

Макар названията *текстова генерация* и *ANesthetic Generation* формално да отправят към понятието за поколение, малкият брой на представителите им по-скоро ги отдалечава от съдържанието на това определение, поставяйки ги на границата между поколение и група. От значение се оказва и начинът на манифестирането им на литературната сцена. Първо, програмно съдържание на определени текстове откриваме само при представителите на текстовата генерация. Второ, трябва да се вземе предвид и промяната в самата реализация на концепцията за манифест в литературата, която вече не си служи с целите например на авангардните течения, т.е. не е насочена толкова към публиката, колкото към други съвременни автори. Трето, „дивергенцията и преструктурирането на съвременността се пренасят и върху вътрешната несвързаност на литературните поколения, при което техните представители се различават в много отношения и не са единни в нищо“ (Gavuga, 2002, s. 80). С други думи, обвързвайки тези нагласи със самата литература, тенденцията към фрагментарност и несвързаност се пренася от тъканта на самия художествен текст върху характера на творческите обединения.<sup>9</sup> Все пак от двете поетически формации тази, която се заявява сама в литературата, е текстовата генерация. Тяното обединение може да се обясни и като непосредствена реакция на промените от 1989 г., докато авторките от *ANesthetic Generation*, появяващи се в началото на XXI век, по-скоро отреагират като модификация на вече случилото се в поетиката и естетиката на предходниците си, изпреварили ги с десетилетие. Това са едни от чертите, свидетелстващи за характера на творческите обединения, независимо от значенията, които им дават самите творци или които са им приписвани от критиката.

При сложния въпрос за вида и оразличаването на литературните общности ще си позволим да изходим от концепцията за поколение на Карл Манхайм. В есето си „Проблемът за поколенията“ немският социолог прокара убеждението, че колкото по-засилено е темпото на обществената и интелектуална динамика, толкова по-голям е шансът дадени поколенчески позиции да отреагират на промените със своя собствена „ентелехия“ (Манхайм, 2016, с. 201). С други думи – да се осъществят, да се случат. Става ясно, че основна предпоставка за създаването на поколение е съпреживяването на определени социални промени, натрупващи се като опит за отделните представители и създаващи в съзнанието им една сходна „картина на света“. Сродната поместеност и споделеният опит, от друга страна, водят до общи културни тенденции и моди у тях. Подобно явление, както вече отбелязахме, може да се проследи преди всичко при текстовата генерация, чиито представители чрез творчеството си „отреагират“ на променената социална и политическа ситуация, а по този начин и на предхождащата ги литература. В същото време се отличават с представителен кръг от малък брой автори, който е присъщ по-скоро на литературните групи. При текстовата генерация е наблюдаема силна кохерентност в литературната продукция на членовете ѝ, което я разграничава от концепцията за поколение, характеризиращо се с по-широк обхват и пропускливост за нови представители. Не бива да пренебрегваме и промените, които идеята за поколение претърпява, особено след 60-те и 70-те години на миналия век, когато интересът в полето на културата изобщо се прехвърля върху помалките, маргинални общности. Неслучайно определенията *текстова генерация* и *ANesthetic Generation* са външно зададени на авторите – деленията от дълго време в литературната история играят ролята на времеви и ценностни ориентири. От друга страна, разминаванията при назоваването на тези поетически обединения ни подтикват да се опитаме да ги впишем и в парадигмата на концепцията за група.

Групата – в частност литературната такава – има за основна характеристика радикална социална независимост в сравнение с други обществени формации. Доразвитие на тази нейна

<sup>8</sup> Първата си стихосбирка издава през 1997 г. под името „ISBN: 80-967760-4-5“, с който жест препраща към поезията на Петер Мачовски, и се означава сам като „голям епигон“. С нея се започват и интертекстуалните и интратекстуални игри в творчеството на поета.

<sup>9</sup> В тази връзка Ерик Маркович пише за „криза на програмите и манифестите“, която определя и като причина за възникването на нетипични авторски колективи – и двете следствие от характера на постмодернизма. Като изхождащо от тези по-обща предпоставки класифицира и явлението на „екстерното ex post именуване на поетически обединения и програми“ (Markovič, 2011, s. 324).

черта откриваме в категоризацията на Михал Гловински, който дели литературните групи на два вида – ситуационни и програмни (Głowiński, 1979). Първите – естествено продължение на литературните и социалните условия на времето, вторите, например авангардните, възникващи въпреки състоянието на литературния пазар и неговите изисквания. Според Гловински основните характеристики, присъщи на литературната група, са общи цели, обща поетика на творчеството и почти еднаква позиция на представителите ѝ на литературния пазар (Głowiński, 1979, s. 195). Изхождайки от това определение, трудно бихме могли да признаем строг характер на литературна група на което и да е от двете разглеждани от нас словашки явления (което в крайна сметка не е и цел на статията).<sup>10</sup> Частична реализация на концепцията на Гловински откриваме само при текстовата генерация, която бихме могли да причислим към програмните формации поради ясно наблюдаемото оразличаване на представителите ѝ от предходниците им в литературата. Едно е сигурно, както в повечето случаи, и при тези творчески обединения може да се каже, че легендата за тях се опитва да надживее самите явления.

**По-хубаво добре обесен, отколкото зле оженен<sup>11</sup>. Или за една литературнокритическа статия**

В статията си „Фигурата на поета в творчеството на Михал Хабай и Й. Х. Кърховски и културата на нарцисизма“ Катарина Куцбелова, освен че се проявява като литературен критик, си поставя за цел разглеждането на крехката граница между нарцисизма като тема и нарцисизма като дефицит на интерпретираното произведение (Kucbelová, 2012). Авторката изхожда от схващането на Кристофър Лаш за съвременната култура като „култура на нарцисизма“, което тук ще си позволим да обвържем отново с поезията, но по начин, различен от нейния. Преди това обаче е нужен кратък екскурс до някои допирни точки между поезията на Куцбелова и тази на Хабай.

Първо, решението на Катарина Куцбелова да напише литературнокритическа статия върху свой съвременник, чието творчество бива често обвързано с нейното, е неочаквано начинание. Второ, в текста ѝ не липсват прояви на лично отношение, отчасти критично, към поезията на Михал Хабай, пред които един Белински не би замълчал. Не липсват, разбира се, и позитивни коментари – особено по отношение на обществената ангажираност на първата книга на автора от 1997 г. под надслова „ISBN: 80-967760-4-5“. Последното можем да обвържем с факта, че със стихосбирката си „Знае какво ще направи“ (Vie, čo urobi) от 2013 г. поетесата повтаря жеста на Михал Хабай от дебюта му, който самата тя определя като „смела метатекстуална реакция срещу изпразненото консуматорско общество, основано върху индивидуализма и егото“ (Kucbelová, 2012, s. 60)<sup>12</sup>. Това, което обаче ни интересува в случая, е

<sup>10</sup> Не бива да забравяме, че при тях е колебливо както определянето им като поколение, така и като група. Неслучайно литературната критика често си служи с по-неутралното означаване като „поетически общности“.

<sup>11</sup> Ползваме се от заглавието на глава от книгата на Йозеф Урбан „Страданията на младия поет“ (Utrpenie mladého poeta), част от която си позволяваме да приведем и тук (Urban, 1999, s. 12):

**По-хубаво добре обесен, отколкото зле оженен**

*Интересно мнение, не смятате ли? Това изказване се приписва на Шекспир. Ще ни послужи като изходна точка за размишленията ни върху една привидно абстрактна тема – поетът в реалния живот. Сигурно вече очаквате да премина към основното, та да започнем да си говорим за поезия. Ще трябва да издържите обаче още малко. Смятам за нужно да изкажа няколко думи върху индивида, наричан поет, понеже изкуството често се бърка с излизането на сцена и с въздействието върху околните.*

*Защо започнахме с Шекспир ли? Защото искахме да споменем жена му. За нея казват, че като прочела сонетите на мъжа си, си помислила, че той спи и с други жени, и още по-лошото – че дори обича любовниците си.*

*Не успях да откроя никъде какво се е случило с брака на този голям виртуоз на словото. Едно е сигурно, не е успял да мине между капките и кой знае дали точно тази случка не е родила споменатото по-горе негово предупреждение. Важното обаче е друго: с издаването на нещо толкова интимно Шекспир поел риск, рискувал кожата си. И жена му била една от първите в историята, която допуснала една основна грешка, на която днес се поддават много начеващи критици, но дори и опитни манипулатори: отъждествила лирическият субект на творбата с автора ѝ. За да изясним (и за да не започваме с научни термини): лирическият субект е нещо като героя (...).*

<sup>12</sup> Преводите от словашки език тук и навсякъде в статията са мои – И. Д.

друг вид близост в „употребите на езика“, които свързват двамата автори. Оставяйки настрана усещането за „афишираност“, което събужда у четящия статията на Куцбелова, особено след редовете „Хабай обаче безспорно е автор, който заема специално място в съвременната словашка поезия, и то не само в контекста на темата на тази статия, затова чакаме с нетърпение новото заглавие в библиографията на автора – книгата „Михал Хабай“ (Kucbelová, 2012, s. 62), си позволяваме да се ползваме от коментарите ѝ върху авторската стихосбирка от 2004 г. „Стихове за мъртвите момичета“ (Básne pre mŕtve dievčatá), за да я сравним с текстовете от нейната книга „Двойствени числа“ (Duály).

### **Нарцистична ли е съвременната поезия?**

Поетичният дебют на Катарина Куцбелова носи името „Двойствени числа“ и излиза година преди горепосочената стихосбирка на Михал Хабай от 2004 г. Двете книги предлагат на читателя два различни художествени свята, за чието изграждане все пак можем да кажем, че се случва по сходен начин в определени отношения, имайки предвид, че тематичността като една изчерпаемост винаги предполага допирни точки между творците. И двамата автори боравят със свободния стих, като това е установен версологичен подход в творчеството им, позволяващ основната ценност на творбата да се пренесе изцяло върху смисловите ѝ послания. Ако се опитаме да търсим в последните субективната идея за „качеството на поезията“, можем да си послужим с едно изказване на самата Катарина Куцбелова, която в свое интервю говори за стихотворението като за невъзможно да бъде прочетено изцяло, понеже за разлика от прозата е предопределено за собствено възприемане и по този начин четенията му са отворени (Korcsayová, 2009). С други думи, авторката препраща към премълчаванията в поезията, недоизказаността и имплицитните послания, които всяко четене интерпретира по различен начин. Тази отвореност на тълкуването ще разгледаме и във връзка с нейните текстове. „Нарцистичността“ в творчеството, която Куцбелова открива в изведените от нея (в цитираната по-горе статия) конкретни примери с поезията на Михал Хабай – в реализациите на лирическия субект и връзката му с автора, според нас може да се прояви и по друг начин – например в затварянето на аза, в алиенацията му и в съсредоточаването му върху собствения свят. Точно това сякаш е и честият път, по който се движи една главна линия в съвременната словашка, и не само, поезия.

„Капсулиранията“ на лирическия глас в кръг, обграждащ азовото съществуване, излизащ от и вливащ се обратно в него, означаваме като своеобразна проява на нарцисизъм, като доброволно и осъзнато като нужно заклещване на проявите на егото в самото него. Това затваряне проектираме и върху художествените текстове, следващи нагоните на креатора си – лирическия си аз.<sup>13</sup> Става въпрос за текстови цялости, които, от друга страна, според художествената си природата са a priori представящи – изцяло или отчасти – един завършен имажинерен свят или негови ракурси. Ще си позволим – със знанието за риска от всяко абстрахиране – да разгледаме стихотворенията на Куцбелова и Хабай като поетически формули<sup>14</sup>, състоящи се от стихове-фрази<sup>15</sup>. Авторите боравят със свободния, неметричен стих, т.е. творбите им не си служат с рима, мелодика, ритъм, а по-скоро с грацията на смисъла до момент на достигане на някаква поанта. Освен това, тази своеобразна кулминация е придружена при Куцбелова от една центростремителна сила на езика и на посланието, насочваща аза в посока към себе си. В това движение разчитаме онзи друг вид нарцистичност на изказа, който се явява движение, затварящо се в света на собствения аз.

### **„Новата искреност“**

<sup>13</sup> Оставаме в рамките на света на текста. При което прилагаме елементарното разграничение между актуален свят (реалност) и неговото репрезентиране чрез художествената творба.

<sup>14</sup> Тук може да си припомним една различна употреба на словосъчетанието, засвидетелствана според Георги Борисов в предговор към поетичния дебют на Калина Ковачева – изтънчеността, откривана от Александър Геров в „математическите поетически формули“, като стихотворения, в които „нито един образ не може да бъде сменен от друг, нито една дума – изместена от друга“ (Борисов, 2011). Не става въпрос и за традиционните поетически формули, познати ни от фолклора.

<sup>15</sup> Използваме концепцията на Рая Кунчева (2000) за стиха като изказване, един от чиито подходи е разглеждането на стиха като фраза. Литературоведката се опитва да въведе парадигматичен подход, приложим върху съвременната литература, боравеща със свободния стих.

Засилената употреба на личното е застрашена от потенцијата на лесното си превръщане в клише. Съвременната литература, изпадаща в процеси на крайна индивидуализация, често се държи така, сякаш няма друга възможност за оразличаване освен опитомияването на нови варианти на самотата. Един от примерите за такъв подход при боравенето с емоционалността са текстовете на словашката поетеса Катарина Куцбелова. Отделните стихотворения от дебютната ѝ книга „Двойствени числа“ не са озаглавени. Авторката не си служи с главни букви и само с частична пунктуация в рамките вътре на отделния стих, където е нужно. Посланията на текстовете могат да се четат и през заглавието на стихосбирката, тематизиращо аза и другия. Върху мотива за другостта и идеята за „ученето“ и култивирането на хуманност е изградена следната творба, върху която ще се опитаме да проследим процеса на „изграждане на смисъла“, на „композиране на посланието“:

*Търсим по-добрия у другия защото трябва  
не е лесно, но го правим  
може би дори не сме щастливи  
малко по-спокойни  
възползвали сме се от възможността*

Както се вижда от приведения кратък текст, стихът на Куцбелова съвпада с целостта на фразата. Натрупването на „изказвания“ се обособява в парадигма с начало и край. „Сюжетирането“ на посланието изхожда от проекция на търсенето, за да стигне до неговата безуспешност. При това можем да проследим и начина на придвижване на смисъла и на кулминирането му. Лирическият говорител започва с идеята за диренето на доброто у човека и преминава през няколко състояния, на всяко от които е посветен по един стих – трудността на това начинание, потенциалната неудовлетвореност от него, но възможното постигане на спокойствие. Последният ред от творбата прозвучава с категоричността, че това е била просто една възможност, т. е. хипотезата не е била изпълнена. Всеки стих, като обособена фраза, може да съществува в своята смислова самостоятелност. Натрупването на отделните изказвания задвижва основната идея на творбата – да се осмисли възможността, макар да е предварително осъзната обречеността ѝ на провал. Текстът на Куцбелова е точен, ясен и лаконичен. Читателят остава със съзнанието за чувство на споделеност, понеже е „разбрал“ лирическият аз и поради достъпността на посланието, е успял да съпреживее разочарованието му. Във всеки случай – следствие, продиктувано от тематизираните в текста екзистенциални проблеми.

Същият процес на „тихо случване“, затворено в рамките на аза, разчитаме и в текста с инципит „Общото не е свързано нито с мен, нито с теб“. Неговите стихове са също пет на брой, като това количество се запазва за целия цикъл „Опакият към opakия“ (Орашný k орашnému):

*общото не е свързано нито с мен, нито с теб  
права го съзнателно  
викам те  
друг за другия  
ако приемеш, ще бъде*

Движението, като глас и изразено желание, произтича от лирическият аз, за да се „блъсне“ в другия и да рикошира, да се върне към продуцента си. Този път обаче не се започва с хипотеза, а се завършва с нея. Като другостта отново е централен мотив, каквато е и невъзможността за докосването до другия, било то физическо или духовно.

И при двата текста смислопораждането е основано върху една основна тематична ос – възможният друг, общението с другия – от която се развиват стиховете-фрази, заключващи посланието в петстишна поетическа формула. Изграденият художествен свят се затваря в рамките на опита за общение с другия и по този начин и за себенамиране, себеоткриване. В аза са съсредоточени времевата изменчивост, миналото, настоящето и бъдещето, като в тази своя комплицираност той търси другия, който, като метафора на общуването изобщо, постоянно му се изплъзва. В крайна сметка така и той сам се изплъзва на себе си.

*течем и преставаме да се противим  
обикновеното унищожяваме особено  
случайното  
знаем какво ще дойде  
подготвени сме и чакаме*

„Всичко трябва да бъде истинно, автентично и дълбоко лично“, е според Сандер Бакс едно от правилата за успешност на съвременната литература (Бакс, 2021, с. 12). Желанието да четеш истинска история, за което пише нидерландският литературен историк, можем да интерпретираме и като желание да прочетеш себе си, да откриеш проекция на собственото аз в текста. В разглежданата стихосбирка на Катарина Куцбелова е изпълнено едно условие, което успява да затвори посланието до неговата максималност на насищане със собствения аз – липсват каквито и да било препратки към обществената и социална действителност с нейните реалии – било като настояще или като минало. В това отношение, сравнявайки текстовете ѝ с тези на Михал Хабай, четем една ясно откриваема по-силна степен на „нарцистичност“. При поета, от друга страна, в основата на художествените послания стоят опитите на авторския лирически аз, за разлика от този на Куцбелова, да „ситуира женското“ в избраните от него пространства, оказващи се и ключови топови за стихосбирката му.

#### **Стихове за другия**

В тази връзка, разбира се, трябва да прозвучат и стиховете на поета от книгата му „Стихове за мъртвите момичета“. Няколко условности, които имат нужда от разяснение, предпоставят чисто формалното оразличаване на текстовете му от тези на Катарина Куцбелова. Първо, разглеждаме четвъртата поетична книга на автора (и последната, която издава под собствено име)<sup>16</sup>, което предполага емпирията на предхождащите я книги, а те в случая на Михал Хабай сякаш се събират в тази негова стихосбирка – и тематично, и формално. От получаващото се наслаждане в издаването на творчеството бихме могли с увереност да изведем своеобразна градация на стила му. Затова и стихосбирката „Стихове за мъртвите момичета“ съчетава еротичната призма на „Гимназистки. Ваканцията на тринайсетгодишната“ (Gymnazistky. Prázdniny trinásťročnej (1999)) с футуристичните, катастрофични визии от „Корените на небето. Стихотворения от последния век“ (Korene neba. Básne z posledného storočia (2000)), синтезирайки ги в концепцията за постапокалиптичната носталгия на киборга по човека и човешкото изобщо (Rehúš – Habaj, 2014, s. 24). Текстовете на Хабай са силно интертекстуално наситени, рефериращи към множество исторически и пространствени реалии. Тези постмодерни игри в поезията му смятаме за онова, което придава на характера ѝ отвореност и я изчиства от „нарцистичността“ на дискурса, който откриваме при Куцбелова – затворен в строгото, ограничено пространство на търсеция аз.

Неслучайно в контекста на словашката литературна теория във връзка с посочените автори и „поколенията“, на които принадлежат, се обособяват две линии на художественото изобразяване. Едната – част от която е и Хабай – на играещите си с металитературните връзки, с вмъкването в поезията на фрагменти от различни научни и художествени области, на цитати, реплики, на използващите елементи от попкултурата, медиите, виртуалната реалност (Passia – Taranenková, 2014, s. 115), другата – на засилената тенденция за изобразяване на субективността в нейните индивидуални модификации, на автобиографичното, но в същото време обществено, полове и екологично ангажираното. Втората линия, застъпена и от творчеството на Куцбелова, е симптоматично означавана като „нова искреност“ (Passia – Taranenková, 2014, s. 138). Към тези две парадигматични разглеждания на литературата от периода след 90-те години се връщаме в края на предлаганата статия.

Както подсказва заглавието на книгата на Хабай, текстовете в нея тематизират женското присъствие и неговите материализации в света, улавяйки различните му исторически и литературни прояви. В някои от стихотворенията читателят става свидетел на ефимерни

<sup>16</sup> Под женския псевдоним Анна Снегина публикува книгите „Pas de deux“ (2003) и „Стихове от завещанието“ (Básne z pozostalosti (2009)).

реализации на жената, присъстваща като спомен, като моментна ретроспекция, изгубваща се в осъзнаването на невъзможността за връщане към миналото. По такъв начин е изграден и образът на „младото момиче“ от „Картичка от Париж“ (Pohl'adnica z Paríža):

*Както споменава господин Бретон, през август 1923  
на улица Ги ле Кьор се появила сянката на младо момиче.  
Десет години по-късно същото това същество видял  
господин Незвал в свечеряващия се фотографичен град.  
Движело се с филма и днес го открихме отново:  
Обикалящо, от незапомнени времена живеещо  
по местата, където отпочива сърцето. Десет години  
по-късно, когато сънищата на младия принц за една-единствена нощ  
ще остаряят в спомени, в движението  
на неговите седефени ръце ще се слоят кунгфу и танго  
и призрачното същество от улица Ги ле Кьор  
ще се появи отново като най-милата недостижима сянка.*

„Призрачното същество“, за което говори лирическият аз, не принадлежи на строгия дискурс на неговия спомен. То е превърнато в образ, движещ се през времето, и по този начин в символ, в концепция, в затвореност. Михал Хабай отправя в текста си към творчеството на Андре Бретон и Витезслав Незвал – и двамата свързани със сюрреализма. По този начин авторът си служи с интертекстуалност, обвързваща текста му не просто с фигурите на тези творци, но и с цяло движение в изкуството от 20-те години на миналия век. При това Хабай борави и с лексеми, характерни за стила на посочените поети, играещи си с изразния апарат на романтизма – момичето се появява като сянка, градът е фотографичен. Оказва се, че образът на момичето завлича с движението си промените и в самото изкуство, и в начина му на изобразяване. Неговият ход е сякаш в паралел с хода на времето, поради което е и съпоставен с филмовото протичане. Всичко минава, сменя се, остарява, само момичето остава недокоснато, за да се появи като „недостижима сянка“.

За разлика от ясната смислова очертаност на отделните стихове при Куцбелова, Хабай не ни предлага само завършени фрази. Стиховете анжамбмани забавят четенето, акцентират върху търсеното отлагане на посланието. Тази разпокъсаност на стиха придава и усещане за усложненост на смисъла, подсилен при поета от множеството метатекстуални връзки.

Текстът, озаглавен „Дамаск“ (Damask), също обговаря различни аспекти на женскостта. В него виждаме един от отличителните белези на книгата на Хабай, оразличаващ го от съвременниците му – прякото визиране на киборга и употребата му като субект в поезията. В творбата се забелязва съчетаване на различни дискурси – образи на символизма с постмодерни езикови употреби.

*Тази нощ не те оставя с луната си в лицето ти.  
Острите зъби на кулите запалват звездите над града,  
черното небе пада тежко над градините.  
Пееш си, принцесо от лабораториите,  
с непристъпно лице си пееш,  
в неподвижните и пусти стаи,  
безкрайно отдалечена от оперираните артерии.  
Векът, машинните крехки като птиче сърце  
са те шлифовали като бижу. Днес  
киборги, имитиращи рококо, те ухажват  
с ръце в космоса като във ваза с цветя.  
С напудрено лице и метално тяло  
лягат с теб в меките легълца от месо.  
Кървиш по-нежно от роза, целувана от повея,  
и все пак това не е кървавата дълбочина на цветето ти,*



което пробужда у киборга копнеж да повява.  
 Под балкона нея за твоя седефен пол  
 и от стихове изплитам невидима пътечка за избягването.  
 Плуваме в тази лодка като в дежавю  
 от Киберия<sup>17</sup> до Братислава и Дунав  
 е само нишка в кърпичката от дамаск,  
 когато нощта ме застигне на чаша чай.

Текстът тематизира пребиваването на жената във „века на машините“. Тонът на творбата е носталгичен и декадентен. Женският субект е както споменена романтика, така и постоянно напомняне за собствената си симулативност. Затова текстовете на Хабай се определят от литературната критика като „постапокалиптични вариации на стихотворенията на Ян Смрек“ (Passia – Taranenková, 2014, s. 155), към чиято фигура авторът пряко препраща в книгата си – „От мен ще израсне Ян Смрек“. Поетът си играе с различни контексти и с различни езикови равнища, създавайки един усложнен в комуникацията между съставляващите го части свят.

### Заклучение

Поезията на Михал Хабай в тази негова книга не просто не се затваря в себе си, но отклонява всички движения навън от центъра на лирическия си аз. Макар за творчеството му да са симптоматични игрите със субекта и с ролята на автора, то засилените интертекстуални обвързвания го отдалечават от „егоизма“ на затворения в собствения аз художествен дискурс. Дори и смисловите послания на текстовете на поета се отличават с отвореност, която при Катарина Куцбелова е „заклещеност“ в поетическата фраза-формула. С това можем да си обясним нарицателното, с което означават литературната линия, към която принадлежи авторката – „нова интимност“. Книгата ѝ „Двойствени числа“ тематизира точно това затваряне на лирическия аз в рамките на собственото съществуване, в което е допусната единствено идеята за другия и то, за да не бъде осъществена като такава. Експерименталността на Михал Хабай, от друга страна, „отваря“ текстовия му свят, обвързва го с множество дискурси, отдалечава го от аза. Макар „нарцистичността“ в поезията да може да бъде обвързана както с битието на лирическия аз, така и с това на автора (доколкото в творчеството те се сливат), ние избираме първия вариант на разглеждането ѝ, вследствие на което я разчитаме в по-голяма степен при словашката авторка.

### БИБЛИОГРАФИЯ:

- Бакс, С. (2021)** Правилата на литературната медийна култура. // *Литературен вестник*, год. 30, бр. 7, с. 12–13. (Baks, S. Pravidata na literaturnata mediyna kultura. // *Literaturen vestnik*, god. 30, br. 7, s. 12–13.)
- Борисов, Г. (2011)** Васил Балеv и неговият Злак. // *Култура*, бр. 18 <<http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/18377>> (26.02.2021). (Borisov, G. Vasil Balev i negoviyat Zlak. // *Kultura*, br. 18 <<http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/18377>> (26.02.2021).)
- Кунчева, Р. (2000)** Метрика, свободен стих, сонет. Стихознанието преди и сега. София: ИК Аура, 318 с. (Kuncheva, R. Metrika, svoboden stih, sonet. Stihoznaniето преди i sega. Sofia: IK Aura, 318 s.)
- Манхайм, К. (2016)** Проблемът за поколенията. // *Социологически проблеми*, 48, 1–2, с. 166–212. (Mannheim, K. Problemat za pokoleniyata. // *Sociologicheski problemi*, 48, 1–2, s. 166–212.)

<sup>17</sup> През 2001 г. се създава словашкият интернет проект под името [kyberia.sk](http://kyberia.sk), чийто първоначален замисъл е да информира публиката за някои маргинални теми като ентеогенни субстанции, нанотехнологии, изкуствен интелект, хакерство, трансхуманни идеи.

- Мерло-Понти, М. (1996)** Индиректният език и гласовете на мълчанието. – В: *Философът и неговата сянка*, София: ИК „Критика и хуманизъм“, с. 37–92.  
(*Merlo-Ponty, M. Indirektniyat ezik i glasovete na mylchanieto.* – V: *Filosofat i negovata syanka*. Sofia: IK “Kritika i humanizam”, s. 37–39.)
- Kucbelová, K. (2003)** Duály. Bratislava: Dřewo a srd, s. 56.
- Kucbelová, K. (2012)** Postava básnika v poézii Michala Habaja a J.H. Krchovského a kultúra. In: *Postmodernismus: smysl, funkce a výklad*, Brno: Masarykova univerzita, s. 59–64.
- Markovič, E. (2011)** Palintropickosť a pojem postmoderny v súčasnej slovenskej literatúre. Pokus o ďalšiu z teoretických častí po-postmoderného manifestu. In: *Zborník príspevkov z konferencie – K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 IV.*, Marta Součková (ed.), Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 307–331.
- Rehúš, M., Habaj, M. (2014)** Zaujíma ma vzťah experimentu a tradície. // *Kloaka*, č. 1, s. 19–29.
- Passia, R., Taranenková, I. (eds.) (2014)** Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. storočia. Bratislava: LIC, 219 s.
- Rédey, Z. (2018)** Metafora a súčasná (slovenská) lyrika. // *Philologia*, Vol. XXVIII, N°1, Bratislava: UK, s. 21–42.
- Šrank, J. (2013)** Individualizovaná literatúra (Slovenská poézia koncom 20. a začiatkom 21. storočia). Bratislava: Cathedra, s. 470.
- Šrank, J. (2000)** Poéme fatal. Text generation – zvodcovia zmyslu. // *Romboid*, 4. 6, Bratislava, s. 19–30.
- Urban, J. (1999)** Radšej sa dobre obesit’ ako zle oženit’. // *Utrpenie mladého poeta*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s. 12–15.