

„ЕЗИЦИТЕ“ НА ЛИТЕРАТУРНАТА ТВОРБА “THE LANGUAGES” OF THE LITERARY WORK

CARMEN PERPETUUM: ХАОС И МЕТАМОРФОЗА

Камелия СПАСОВА, Васил ВИДИНСКИ, Мария КАЛИНОВА

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

E-mail: kameliaspassova@gmail.com, vidinsky@gmail.com, maria.kalinova.new@gmail.com

CARMEN PERPETUUM: CHAOS AND METAMORPHOSIS

Kamelia SPASSOVA, Vassil VIDINSKY, Maria KALINOVA

Sofia University, “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

E-mail: kameliaspassova@gmail.com, vidinsky@gmail.com, maria.kalinova.new@gmail.com

ABSTRACT: Ovid's poem "Metamorphoses" forms its own literary and philosophical concept of metamorphosis, in which every collapse of forms is only a step in the process of their transformation. The most important aspect is that chaos is twofold: it is both material disorganization and an immanent force. The article points out that not only the primal state is chaotic, but chaos is present in the catastrophe of all forms, it is in the absence of a slit or a gap, which pushes matter to mix and confuses itself incessantly. The gap between the separated moments (narrative, motifs, or figurative interruptions) can be fulfilled in two ways. The first is merely receptive and universal (the role of the reader); the second one is metapoetic. It is in the meta-level of the creation of the concrete work itself – the self-reflexive indication that "Metamorphosis" is an artificial fusion, which assembles heterogenic elements in one texture. And although Ovid introduces the story of the plastic transformation of new images, forms and bodies, the very force of change is chaotic – it creates new links and new forms. The episodes with the catastrophe of the bodies are a crystallization of the chaos in the order of forms. Dixere chaos: nothing dies, it just mingles or blends and so it can't end for good.

KEYWORDS: chaos, metamorphosis, mythopoetical, catastrophe, atypical, form, carmen perpetuum, focalization, narratology, indeterminacy

1.1 *Образи празни, без връзка*¹?

Хораций в началото на своята *Ars Poetica* (19 г. пр. Хр.) дава описание на някакво фантастично миксантропическо същество, изскочило сякаш от митологията: създаването е с човешка глава, шията му е на кон, а тялото му е съставено от няколко части – отгоре е красива жена, торсът ѝ е покрит с пъстроцветни пера, а накрая завършва с люспеста опашка на риба. Описанието на това чудо е съпътствано от реторическия въпрос – има ли право художникът или поетът да създава подобна картина, която произволно съчетава началото средата и края? Хораций е категоричен – въпреки че поетите някога са дръзвали да творят според желанието си, сега поетическото изкуство изисква умения по правилното съчетание на частите според формата, стила и жанра. Картината от началото на *Ars Poetica* е негативен пример, съвет към адресата на епистолата на Хораций (братята Пизони), че някога поетите са правили каквото си знаят, но вече така не бива: има си ясни правила за добро организиране на творбата и нормативната поезика трябва да ги посочва. Най-общо, *всяко нещо според мярата му* – не трябва да се съчетават ниското и високото в жанрово отношение, нито питомното с дивото, нито пък в един образ да се смесват произволно агнето с тигъра. *Метаморфози* (8 г. сл. Хр) на Овидий не спазва именно мярата. Това е творба на хибридизацията, на безконечното нахлуване на формите една в друга. А в началното хаотично състояние агнето и тигърът буквално не могат да се разграничат, “на болен присъници сякаш” (Хораций, 1983, с. 23). И тези образи празни, без връзка, както ще видим, са един от най-важните теоретични и поетологични принципи в *Метаморфози*. От началото на *Поетическото изкуство* може да извлечем важно следствие, което отбелязва потока на промяна от старогръцката към римската литература, или от контекста на Хезиод към този на Овидий. Старогръцката литература е основана предимно на устното: поезията е *глас* и *звук*, частите на древния епос са песни, аедите и рапсодите ги пеят в празнична ситуация. Композиционно римският епос (Вергилий, Овидий) е организиран в книги, а

¹ “vanae / fingentur species” (Хораций, 1983, с. 23)

рецепцията му вече е свързана с културата на материално четене. Сетивото за възприятие на литература се измества от ухото към окото. Водещата съположеност на поезията не е с музиката, а с живописата и образът става водещ: *ut pictura poesis (Ars Poetica, 361)*.² Това поставя въпросът за формата по категорично нов начин. Така при Хезиод съществуването на Хаос е *звукът зев*, а при Овидий хаосът е материален, свръхизобилно веществен, той е *колизия и агон на неразчленени плътности*.³ Ако промяната на контекста е промяна на хаоса, то това означава, че той може да бъде историзиран. Това се вижда не само през съполагането на литературата с други изкуства (музика, живопис), което рефлектира и върху представянето на самия хаос, но и осмисля хаоса като винаги контекстуализиран – може да има разказ за него, дори и да няма репрезентация.

1.2. Състоянието и материята. И в хаос кълна ви...

Хаосът при Овидий на първо място е *материално състояние*. Тази характеристика е основната му и начална отлика, но по-важното е, че чрез нея се изгражда цяла нова митопоетическа и онтологическа концепция. Нека започнем с един от най-ключовите откъси в историята на хаоса.

Преди морето, земята, небето, покриващо всичко,
само един бе ликът на природата в тази вселена,
хаос наречен — сурова и неразчленена грамада —
нищо, освен тежина неподвижна и заедно сбрани
кълнове срещуположни на свързани зле елементи.⁴

Бихме искали да отбележим четири важни момента, които постепенно ще разгръщаме. Първо, изначалният хаос е *действителното преди*: както и при Хезиод, така и при Овидий. И въпреки че историческо време все още няма, то вече има действителност. Второ, хаотичната природа има *лик*. От една страна, той е хомогенен (“само един бе ликът на природата в тази вселена/ *unus erat toto naturae vultus in orbe*”), докато от друга, той е в нескончаема изменчивост (“не запазваше своя лик нищо/ *nulli sua forma manebat*”, I.7; Овидий, 1974, с. 21.). Изрично е казано, че това е един-единствен (*unus*) лик, но не бива да забравяме, че хаосът е и сингуларен, защото само той е *многообразието*. Той е безкрайно слияние, при което светът е в нескончаемо превръщане и нищо не може да добие траен лик. Трето, хаосът е прототипът на съвместната срещуположност, агоналното *свързване зле*, свързване без връзка, еманацията на противоречивостта: в него има твърд, но тя е нездрава, има вода, но тя е неплавателна, има и въздух, но той е без зрак. Началното състояние на хаос при Овидий най-накратко представлява: “кълнове срещуположни на свързани зле елемент/ *non bene iunctarum discordia semina rerum*” (I.9; Овидий, 1974, с. 21.). Тази връзка – между хаотичното и противоречивото - ще ни съпътства винаги; това е вътрешната вражда във веществото. Всички елементи са в потенция, бъдещата форма е налична в аморфната маса на хаоса, но все още липсва оформящата сила на разделянето. Четвърто и най-важното за *Метаморфози*: този хаос е материален, сурова грамада (*moles*), която може да се разраства. Това ще е тежината, която непрестанно се отлага във вещите, дори и когато хаос привидно вече няма. За разлика от Хаос при Хезиод, който е нематериален и за него липсва описание, при Овидий водеща е точно трансформативната материалност на хаоса, която е детайлно обрисувана в началото на *Метаморфози*. При свръхизобилната материалност на хаоса в него имате всевъзможни смесени форми, които непрестанно продължават да се хибридизират, неговият единен лик е динамично безформен, така че нищо не може да се стабилизира и да придобие форма. Това действително, сурово и многообразно “преди” е именно *материалното*

² „всяка поезия, както картина“ (Хораций, 1983, с. 31). Да не забравяме, че фрагментът, приписван на Симонид от Кеос (VI-V пр. Хр.), че „поезията е говореща живопис, а живописата — няма поезия“, ни е известен през латински “*poema pictura loquens, pictura poema silens*”, доколкото го знаем от Плутарх (*De gloria Atheniensium* 3.346f). Това само потвърждава, че обвързването на литературата с образно-пластичното е водещо за римската литература.

³ Хаос е обозначен с главна буква при Хезиод, доколкото е името на божеството като първична мощ, докато при Овидий хаос е просто изначалната и неразчленима маса или неперсонифицирана съпътстваща сила.

⁴ *Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum / unus erat toto naturae vultus in orbe, / quem dixere chaos: rudis indigestaque moles / nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem / non bene iunctarum discordia semina rerum* (I.7; Овидий, 1974, с. 21).

състояние на противоречието. В тази връзка две важни аналогии. Лошата богиня Ерида при Хезиод⁵, внучка тъкмо на Хаос, има латинския си двойник в името *Discordia*, а това е и една от характеристиките на хаоса при Овидий. Втората аналогия е просто припомняне, че грамада освен това е църковнославянски превод на *ѡлѣ*; тя е “натрупано нещо” по Найдено Геров; или иначе казано голяма маса, множество, *плетос*. Хаосът обаче не е само изначално състояние, той е и това, към което светът е заплашен да се възвърне като свой завършек, когато отделните елементи и онтологично разграничените области загинат или загубят своите предели. Добили форма във хаотичното състояние, ще се завърнат към предформеното. И това е именно митичното: излезлите от хаоса ще се завърнат. И така ще се слее безредието на смъртта със слийния хаос.

Ако морета, земи и небесни палати загинат,
с хаоса прадревен пак ще се слеем.⁶

Ето и главната констатация на Овидий – не съществува нещо, което да не е разделено в космоса. Нещата получават своето място в света благодарение на разкореняването си от хаоса. Разделянето между нещата – морето от земята, земята от небето и т. н. – е това, което ги отграничава от хаотичното, оформя ги и им придава устойчив лик. Безименното божество, както го назовава Овидий, разделя и свързва разделеното в слоеве. Космогоничната сила по създаване на света идва с оформянето на тази пасивна материя: с разделянето на елементите в редове, слоеве, форми, с поставяне на граници, слогове, разграничения. Космогоничното възникване на контурите на света предполага една *аналитика на хаоса*: поставяне на граници и разделяне на елементите, от тяхното състояние на протетично сплитане. Освен начално, обратимо и сложно, хаотичното състояние е и хтонично. В началото на X книга от *Метаморфози* е прочутото слизване на Орфей в подземното царство за възвръщане на Евридика сред живите и точно тогава е и третото споменаване на хаос. Орфей го призовава като гарант в подземното царство: “и в хаос кълна ви...”. Тук хаос е използван като топос, владение, по-скоро в своята пространствена употреба, която пряко насочва към Хезиод⁷. Това дава основание на Г. Батаклиев да се обърне към традицията на *Теогония*, като превежда хаос с “и в безкрайната бездна кълна ви”. Тук е единственото от четирите места, където на български е предпочетен описателен подход, въпреки че в оригинала се използва лексемата *chaos*. Подобно заместване може да се срещне и в други чуждоезични практики на същото място⁸:

В долината на страх и боязън,
в тез онемели поля и в безкрайната бездна кълна ви —
на Евридика съдбата скосена сплетете отново (X.29; Овидий, 1974, с. 215).

Орфей е съкрушен от смъртта на Евридика и дръзва да търси душата ѝ в подземното царство (слизането жив в пределите на Хадес е отредено за малцина герои, сред които са Одисей и Еней). Родопският певец се обръща към владетелите на подземното царство, Хадес и Персефона, от паресиастична позиция решава да говори пряко, отвъд всяка реторика: “ако на мен разрешите притворната реч да оставя / истината вам ще мълвя...” (X.19-20; Овидий, 1974, с. 215). Парадоксът на паресиаста е точно в твърдението, че говори отвъд реторическите и поетически фигури, говори пряко, докато всъщност майсторски си служи с тях. Орфей използва въпросната клетва, за да призове владетелите на Тартар в името на онова, което ги надмогва, онова което е напременно спрямо земното и подземното царство: това е могъщият хаос и

⁵ В „Дела и дни“ (11-30) има две Ериди – лоша и добра. Едната е, която всява смут, хвърля ябълки на раздора, а другата Ерида е свързана с нещо, което Хезиод нарича ревностност: да си ревностен в онова, което ти вършиш, състезавайки се с другите подобни. Например – един ковач иска да бъде по-добър от всички други ковачи, един певец се съпоставя с другите певци. И това е тази друга добра Ерида.

⁶ “in chaos antiquum confundimur” (II.299; Овидий, 1974, с. 49).

⁷ За Овидий като продължител на литературната традиция на Хезиод, но и като неин трансформатор виж (Ziogas, 2013, p. 54–111).

⁸ Например на английски е употребяван както пряко хаос, така и бездна, празнина: by mighty Chaos and by this realm of the silent; this huge void and these vast and silent realms; by this huge Chaos and the silence of this desolate kingdom; by this great Chaos and by the silences of the vast kingdom; by this immense abyss, and the silence of your vast realms; by this enormous Chaos, by the stillnesses of the vast kingdom; O'er all the waste of these wide-stretching plains; By this huge Chaos, and deep Silence.

всеизвестният Амур⁹. Ефектът от перформативната реч на Орфей е фасцинираща: Сизиф спира да бута камъка и присяда, Тантал не гони вече водата, орлите не кълват белите дробове: самата повторителност е прекъсната от омаята на Орфей. Призоваването на хаос успява да смири непримиримите сенки на смъртта, накрая обаче неустоимата жажда на Орфей за лика на любимата възвръща смъртта и репетативността – това е двойната смърт на Евридика. Хаос е викан и чул на още едно място в *Метаморфози*, макар и непряко:

По тя с вредителна слуг ги поръсва, със сокове смъртни,

вика от Ереб и Хаос Нощта, на Нощта боговете

и подир воеве дълги отправя молби към Хеката (XIV.404; Овидий, 1974, с. 310).

И въпреки че тук не се призовава самия Хаос, а Нощта, то митологичната генеалогия (*a la* Хезиод) през майчините божества и хаотичното поколение довежда до това, че метаморфозата обхваща не само Пик, превръщащ се от красив младеж в кълвач, но и на всяко заобикалящо го “и никой предишния лик не запазва” (Овидий, 1974, с. 310). Имаме отново хаотично състояние на преобразяване на цялата природа. Показателно за многопластовото и сложно отношение между двата вида хаос (на Хезиод и на Овидий) е и бележката на преводача Георги Батаклиев, която посочва единствените четири места в *Метаморфози*, когато става дума експлицитно за хаоса:

Хаос (грц. „зеещият“) — 1) според космогонията на стоическото учение зеешо пространство, запълнено с някаква първична материя от мъглявина и мрак, I 7, II 299. 2) безкрайна пуста зееща дълбочина, синоним на подземното царство, X 29, XIV 404 (Овидий, 1974, с. 492). Тук двете онтологии – (1) на първичната противоречива материя и на (2) звуковата пустота – са разграничени ясно. Но с оглед на предходния анализ е видимо, че при Овидий новото е тъкмо първата посока – няма зееща празнота там, където има грамада. Но има нещо по-важно: да, Овидий не е забравил зеещата бездна при Хезиод и в критични моменти я призовава, но това не е просто надграждане. Пред нас е ново онтологично осмисляне, защото хаосът не е само (1) свръхматериално състояние на хетерогенното вещество, както посочихме дотук; той е освен това и (2) сила. Време е сега да се обърнем тъкмо към най-радикалната страна на метаморфозата.

1.3 Серия от катастрофи и принципът на метаморфозата

Ако дотук в състоянието на хаотично противоречие не се наблюдава диалектика, то това не означава, че сега – в динамичния хаос – тя по необходимост ще възникне. Напротив, хаотичната сила няма познатите ни хегелиански стадии и учленени моменти, нито диалоговата форма на Платон, тя не следва триадата тетично, антитетично, синтетично на Фихте, нито може да бъде изразена директно в еволюционността или историчността на материалното ставане. Разбира се, тя може да присъства в абсолютно всяко едно от тези пространства, но тогава ще става дума за *хаолектика*. Нека постепенно опишем хаоса като сила и породено движение. Хаолектиката е принцип, при който имаме едновременно логическите оператори *и-и* и *нито-нито*: Дафна е *и* жена, *и* дърво, но тя вече не е *нито* жена, *нито* дърво. В момента на метаморфозата се задвижват серия от фази по хибридизация, Дафна вече не е красива нимфа, но все още не е лаврово растение¹⁰. В силен контраст с предходниците¹¹ на *Метаморфози*, които

⁹ Подобна напречна позиция на Хаос и Ерос се среща и в „Георгики“ на Овидий, където началата на любовта, както всички начала, отвеждат към Хаос: „И чак от Хаос изрежда любовите на боговете“ (*aque Chao densos diuum numerabat amores*, IV. 347, Вергилий, 1980, с. 117).

¹⁰ Джовани Бернини прави в периода 1622-1625 емблематичната скулптура на Аполон и Дафна по сюжета на *Метаморфози*. В скулптурата е уловен точно плодотворния момент на хибридизацията, на междинността на превръщението, задаващ динамиката и движението на мраморното изображение. Майсторство на Бернини е насочено в ръцете и краката на Дафна, които плавно преливат от човешки в растителни, ноктите се разтеглят и се превръщат в коренища, къдрите се сливат с върховете на пръстите, но вече няма пръсти, а лаврови листенца. Дафна е в процес на вкаменяване, Бернини е показателен как може да видим движението на междинните форми.

¹¹ Към предходниците на Овидий обичайно се споменават няколко източника, които той подема и модифицира. Най-напред е поемата в две части “Орнитогония” (II пр. Хр.), която събира митове за превъплъщения на хора в птици, написана най-вероятно от жена - делфийската жрица Бойо, творбата е въведена в римски контекст от Емилией Мацер. По-важният източник за Овидий е поемата на Никандър от Колофон “Хетероюмена” (“Превръщанията”, II пр. Хр.) в пет книги, която не е запазена. За нея знаем през съчинението на Антоний Либерал “Каталог на метаморфозите” (II сл. Хр.), което съдържа 41 мита за

използват внезапността, мигновеността на превръщението чрез глаголи като “става”, “превърна се”, Овидий разгъва самото превръщане в разказ, прави от него нови *междинни форми*. Те не могат лесно да бъдат поставени от едната или от другата страна на границата, доколкото продължават да се изменят. Първата човешка метаморфоза в поемата е на Ликаон, човекът вълк, за която се казва: “Вече е вълк, но запазва следи от предишния образ / същата пак сивина, и в чертите му същата наглост”. Новата форма пази следи от предходната, обзета е от предишната страст, а това означава, че новите форми никога не са чисти. Съответно имаме утаена форма в производната форма. И така, ако не е мигновено чудо, а е динамика, то метаморфозата принудително трябва да съвмести противоположни неща, тя по необходимост е преминаване през междинното (едно от важните значения на *μετά* е “между”, “по средата”). Именно това, съчетано с материалността на метаморфозите и материалността на Овидиевия хаос, ни води към най-важното заключение: *принципът на всяка метаморфоза е хаосът*. Самата метаморфоза, разбира се, не е хаос, но е опосреден продукт на хаолектиката. И тъй като този принцип е динамичен – промяна, избуяване, оформяне или деформация, то хаосът в случая е сила, а не само състояние. Междинните форми са не само деформации, но те са катастрофа на формата (*катастроφή* - преобръщане, разрушаване), нейната атипичност – вече не и все още не, но и това, и другото. Така цялото произведение на Овидий може да се разглежда като серия от катастрофи, низ от преобръщания. Прочут е първият стих на поемата, който директно и саморефлексивно заявява поетическата цел и темата на творбата: “Тегли духът ми да пея как в нови тела се превръщат / формите”. Ако при Хезиод Ерос като събиращ (свързващ) принцип е противоположен на Хаос като отблъскващ (развързващ) принцип, то при Овидий самото събиране има хаотична сила. Когато метаморфозата запълва зева между формите и две тела започват да делят една кожа, колкото и хармонично да е това вдвояване и колкото красив да е новият образ, то в ядрото на подобно – еротично по същността си съединяване – действа принципът на отблъскването, дисхармонията, на онтологична несвързаност. Традиционните атрибути на Ерос – събирането, сливането на телата – са приписани на Хаос.

Телата на двама,

както се бяха преплели, във образ единствен се сливат.

Както при присада някой обвързва кора и филизи

и наблюдава как слети в растежа си те избуяват,

също тъй в яка прегръдка се сляха телата на двама —

двама не са, съществото е двойно, не би го нарекъл

нико жена, ни момче, нееднакво е с тях и еднакво (IV.373; Овидий, 1974, с. 96).

При Овидий еротичният принцип е част от хаотичните състояния на слиатост и ексцесивност: формите и съществата не могат да останат в себе си, те са обладани от желание по превръщане и загуба на своя образ¹². Новите желания са, които пораждаат новите форми. Все пак сливането при Ерос и хаотичното сливане се различават: Ерос може както да слива, така и да разделя, докато хаотичното при Овидий никога не разделя. Ключовият момент е дали третото, в което се свързват двете, съдържа в себе си противоречия или *нееднаквото-еднакво* [neutrumque et utrumque]: съдържа ли – имаме хаотично смесване, ако не съдържа, е чисто еротично. В разказа за Хермафродит най-ясно се посочва как завършеното изменение запазва в себе си отрицанието.

превъплъщения, 26 от които са компилация и преработка от Никандър. В *Метаморфози* на Овидий пък се срещат 21 от тези митове, така че както Овидий, така и Антоний Либерал използват за общ източник “Хетероюмена” (Батаклиев, 1974, с. 14–15; Galinsky, 1975, p. 2).

¹² Подобно на ницшеанските фигури на Аполон и Дионис, може да извлечем от *Метаморфози* фигурите на Аполон и Ерос. Особено показателен е агонът и между Аполон и Амур (Ерос) в историята за превръщението на Дафна в лаврово дръвче от книга първа на поемата. Аполон надменно е убеден в надмощието на своите сили, неговите стрели са способни да сразяват чудовища (Питон), докато стрелите на Амур с насмешка са видени като детска игра. В това премерване на силите (големите стрели на Аполон срещу малките стрелички на Амур) Аполон е сигурен, че е незасегнат от любовта. В отговор Амур задейства своите сили: пуска стрела, пораждаща сексуално желание у Аполон, и стрела с нежелание у нимфата Дафна. Аполон капитулира пред обзелата го любовна страст, сам признава, че цялото му изкуство, всичкото аполоново *τέχνη*, което е способно да изнамира лекове за любовта при другите, у самия него не може да успокои любовния напор: “вредом изкуството мое помага, на мен не помага!” (I-524, Овидий, 1974, с. 350).

Противоречието *neutrumque et utrumque* засяга подражанието на двете като едно, но и трудността за подражание, доколкото съществото не принадлежи на никой род (*εἶδος*) и не е еднозначно причастно на нито един от двата пола (*biformis*). Сложността на репрезентация и подражанието, както и двойствения, амбивалентния характер са едни от най-любопитните надграждащи моменти при описанието на хаоса. Хермафродит е персонификация на самия принцип на метаморфозата, в която се удържа и отрича двойствеността на смесените противоречиви форми. Така при Овидий има особена пресеченост между любовното и хаотичното като сила, която измества онтологичните и феноменологични граници. И накрая трябва да посочим още нещо: метаморфозата, освен всичко друго, е самата тя *превърната форма* [*verwandelte Form, превращенная форма*]¹³. Сложните вътрешни отношения в хаолектиката, тяхното противоречиво съдържание, атипичната едновременност на реда и безредието – всичко това бива изопачено и превърнато в чудновата, чудовищна, но все пак социализирана форма, наречена метаморфоза. Тя произвежда поле на разбиране или поука, но същевременно хвърля сянка върху разбираемостта и наличието на хаос. Хаосът остава скрит заедно със своята динамика. Изисква се критическо усилие или разказ (както е при Овидий), за да може да се разкрие природата на хаолектиката, да се види удвояването на процесите: скритото и противоречиво съдържание зад фантастичните форми. Изключването, пропускането, попълването и заместването на хаотичното съдържание в метаморфозата е именно това, което я разкрива и като *превърната форма*. Във връзка с хипотезата, че разказът за метаморфозите е серия от катастрофи, разсъздавания и сринове, е добре да погледнем епизода с потопа. Там има отново това “зле свързване” на елементите, обезличаване на лика на земята, претопяване на границите – “Между море и земя заличи се напълно междата”, което е близо до началното описание на хаоса. Юпитер се отказва да погуби земята чрез огън (бедствие, което ще я сполети в епизода с Фаетон) и решава да използва катастрофичността на водата. При Овидий промяната е осмислена като хераклитово протичане – това може да открием експлицитно във философските разсъждения на Питагор (XV.176-251), който заявява:

Всичко тече. Претърпява промяна създание всяко

Времето даже, самото, отгича в поток непрекъснат.

(XV.178-179; Овидий, 1974, с. 327–328)¹⁴

Съвсем закономерно трансформацията се владее от морските божества. Най-прочутият пример е бог Протей, антономазия на силата на превръщението, който мени вида си в бесен глиган, младеж, дракон и всички първични елементи. В тази връзка малцина са персонажите, за които метаморфозата е обратим процес, например боговете Протей и Тетида и смъртните Тирезий¹⁵, Йо могат да възвърнат предишната си форма¹⁶, като те са по-скоро изключения. Но това е достатъчен факт, за да си припомним обратимостта на самия хаос.

Когато осмислим отношението между хаос и метаморфоза през тяхната материалност и изгубването на лика, през едновременността на операторите *и-и* и *ни-ни*, през превърнатата форма на метаморфозата, която частично скрива хаолектиката, през серията от сринове и “избуявания”, протичането и обратимостта, през образа на Хермафродита като показателен за миксантропическите форми и междината форма, то можем да повторим, че принципът на метаморфозата е хаосът.

1.4 *Carmen perpetuum*: до настоящите дни от самото световно начало

Метаморфозата при Овидий може да бъде мислена на две нива едновременно – корпорално (превръщането на едни тела в други тела), за което говорихме досега, и наратологично (вътрешното изменение на разказа). Всяко прекъсване в разказа или всеки срив в телата е условие, което позволява метаморфозата да продължи. *Carmen perpetuum*¹⁷: тази

¹³ Виж: Мамардашвили, 1970; 2004.

¹⁴ Върху философската основа на поемата и нейния саморефлексивен характер се спира Schmitz-Emans, 2008, р. 35–41.

¹⁵ За основите на класическата филология у нас виж: Георгиева, 2019.

¹⁶ За обратимите и многоизмерни метаморфози виж: Eller, 1982, р. 11f.

¹⁷ *Carmen perpetuum* е калка на израза от Калимах, че “Причини” [*Αἴτια*] е непрекъсваща поема: *ἐν ἄεσιμα διηγεῖς*. Отис вижда три основни композиционни елемента в поемата: а) наративния континуум; б) многообразието на форми и с) обединяващия ги елемент – понятието за метаморфоза (Otis, 1970, р. 45–46).

непрекъсваща песен се развива всъщност чрез серия от зевове, прекъсвания, пропадания. Но сриковете не водят до унищожение на света, те са моментът на нахлуване на хаотичното, което превръща едни форми в други форми, едни тела в други тела, един мотив в друг мотив. И така до безкрайност. *Метаморфози*, подобно на безименното божество, се заема със задачата да ни покаже как елементите могат да бъдат свързани чрез прорези: както исторически, от сътворението до актуалния момент, така и поетично – преливането от история в история, от форма във форма, от тяло в тяло. Както вече посочихме, при Овидий хаосът не е просто начално, а съпътстващо условие за протичането на метаморфозата и разказа, той има способността да се завръща тъкмо в точките на прекъсване и трансформация. Това всъщност е *perpetuum* чрез хаос. Творбата *Метаморфози* задава времеви хоризонт, който протича от изначалния хаос до настоящия момент или конкретно до смъртта на Юлий Цезар¹⁸. Така в разказа са включени предисторическия еон (I.5-451); митологическия еон (I.452-11.193) и историческите времена (XI.194-15.870)¹⁹:

Тегли духът ми да пея как в нови тела се превръщат
формите. О, богове - та нали ги превръщате вие, -
почина мой вдъхнете, водете стиха ми неспирен
до настоящите дни от самото световно начало!²⁰

Това наблюдение за *carmen perpetuum* е важно по няколко причини. Първо, този исторически хоризонт нарушава абсолютната епическа дистанция в термините на Бахтин, доколкото времето на поемата не е завършено и откъснато от настоящето. Второ, това означава, че има нескончаемост на метаморфозата и че поетологичният принцип на *Метаморфози* поставя още в началото едно *perpetuum mobile* – песента не може да спре. Един епизод прекъсва, а самото прекъсване дава възможност за нова връзка към следващия епизод и това дори сякаш гарантира и неунищожимостта на творбата (размивайки границата между фикция и реалност). Оттам и самочувствието на Овидий, че тя ще трае и отвъд финала си, докато съществува славата на Рим.

Ето завърших труда си. Ни Юпитер може с гнева си
да го затрие, ни огън, ни меч, ни разяждащо време.
[...] моето име ще трае завинаги незаличимо:
там, дето властвува Рим над земи покорени...
(XV.871-872; Овидий, 1974, с. 346)

Трето, тъй като моментът на метаморфозата е актуален, това в наратологичен план е съпроводено с постоянното превключване на разказа в сегашно време и смяна на фокализацията. От нулева фокализация, при съблюдаващ отвън повествовател, се преминава често към вътрешна фокализация, т. е. гледната точка на самия субект под трансформация, който сам трябва да представи “отвътре” видоизменението на тялото си в настоящето. Оцироя в момента на превръщението си казва: “Вече аз губя — така ми се струва — човешкия образ” (II.661; Овидий, 1974, с. 59). Метаморфозата е иманентна, тя се разказва отвътре на нивото на телата. Според формалните изисквания на жанра поемата *Метаморфози* (ритмично издържана в хекзаметър) е епос, свързано слово. Но всъщност поемата не се побира в границите на епическото, това ясно се вижда при сравнението ѝ с образцовата “Енеида” на Вергилий. Няма голямо значение дали ще я обявим за пародия на епос или за трансформация на епическото начало²¹. Именно затова е важно да въведем концепцията за хибридацията на жанровете. И

¹⁸ Смъртта на Юлий Цезар (44 г. пр. Хр), с която завършва поемата, е година преди раждането на Овидий (43 г. пр. Хр.).

¹⁹ Така поемата буквално обхваща компендиума от всички времена, виж Ludwig, 1965.

²⁰ Овидий, 1974, с. 21 – *In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illas) / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen!*

²¹ Според Галински тази положеност на поемата към настоящето изгражда нова концепция за мита, придава му допълнителното измерение на универсална история. Овидий не просто разказва митове за превъплъщения, а метаморфозира самото понятие за мит и митологично, като акцентира върху

ако Плавт в пролога на *Амфитрион* заявява, че ще направи недопустимата смесица между комедия и трагедия, като представи своята *трагикомедия*, то принципът на смесените форми е добил своята всеобхватност и необходимост при Овидий. *Метаморфози* решително не се вписва в императива на Хораций за чисти форми, напротив, поемата решително представя самото преливане на литературните форми и жанрове едни в други, точно както няма чиста производна метаморфозна форма – в нея винаги има белези от предходната, утаена форма.

Овидий противопоставя на нормативните режими от *Ars Poetica* (правилата и законите за добро съчетаване) режимите на *Ars Amatoria* (2 г. сл. Хр.)²²: изкуството на любовта като изкуство на превръщението, тя е онова желание, което води телата да прекратят своите граници, да се смесват и да се създават нови форми. Самите желания и влечения пораждат формите; за историята на Нарцис буквално се казва, че е нова страст (*novitasque furoris*, III.350). *Любовно изкуство* като ядро на *Метаморфози*. Отделни епизоди от *Метаморфози* могат да се разчетат като игра с различни жанрови конвенции като идилията, любовната елегия, химна, епистолата, епиграмата, ораторската реч, трагедията, философския трактат, историческото или научно съчинение, като тази игра пресича, нахъсва и изменя самата епическа рамка²³. Това е не просто умна игра с традицията от типа *poeta doctus*, но преобразуване на самата жанрова парадигма и поетологичното изобретяване на нова концепция за жанровата форма като нестабилна, протичаща, вътрешно премодулираща се. Това, което позволява превръщението на всички форми – наративните, жанровите, материални, е именно хаосът. Ако досега разгледахме особеността на *безкрайната песен* като нарушаване на абсолютната епическа дистанция, смяната на фокализацията, перпетуум мобиле, което минава дори от фикцията към реалността, то в последната тема за хибридизацията на жанровете има един допълнителен, но изключително съществен момент – този за връзките. Овидий е признат при създаването на своята поема именно като майстор на необичайните преходи. А те са огромно множество: *Метаморфози* е организирана в 15 книги и в над 250 метаморфози, всяка от които е съставена от допълнителни епизоди, които прехождат един в друг. Още Квинтилиан обръща специално внимание на връзките при Овидий (той ги мисли именно като “връзки”) – те не са скрити, а напротив, изрично се самопосочват като места на прехождане, като момент на *метапоетическо свързване* на отделните наративни елементи. Ярки и видими, най-често във формата на остроумни афоризми, те съшиват разнородни части на поемата в едно тяло, като по този начин правят видим самия преход (Quintilian, Inst. Or. 4.1.77; Квинтилиан, 1982, с. 240.), но и момента на прекъсването. Именно затова Овидий е посочван ту като майстор на елегантните преходи, ту, следвайки Квинтилиан, е разглеждан като твърде ироничен при организирането и оголването на своята поема.

А това означава, че безкрайната песен става чрез комбинация от прекъсвания и от пришивания (като два типа връзки). Поетическите техники за преход между историите могат да бъдат от различен тип и са добре проучени. На първо място, имаме времева организация – условно протичане от хаос през митология към исторически ред. После се среща организация по митологични и героични цикли, в основата на които е един персонаж или топоним (така например цялата книга трета е подчинена на Кадъм и Тива). Освен исторически, географски и персонажни микроцялости, Овидий използва поетически и реторически похвати: аналогия и антитеза, паралелизъм и обрат, прилики и преломи, контаминации и контрасти, употребата на

фигурационалните режими, върху поетиката и реториката на самата направа на разказа (Galinsky, 1975, p. 3-5).

²² Галински дори твърди, че основната тема на поемата не е толкова метаморфозата, колкото любовта или още по-точно, любовта и изкуството да разказваш същата история по нов начин в нейните вариации и изменения (Galinsky, 1975, p. 4; p. 30–31; p. 97). Анселм Хаверкамп при прочита на мита за Дафнис и Аполон, посочвайки *primus amor* като парадигмална за поемата, твърди, че любовта е движещата сила на метаморфозата или силата, която способства трансформацията на историите (Haverkamp, 2008, p. 92). При Холцберг Ерос е разглеждан като причинител на хаос в човешкия живот, акцент е поставен върху митовите за изнасилване (Holzberg, 1997, p. 130).

²³ За всеобхватното смесване на жанрове виж (Solodow, 1988, p. 17), който дава показателни примери за всеки отделен жанр. За компендиумът от всички възможни наративни форми (Galinsky, 1975, p. 11). Наратологичен подход с оглед на различните пластове на наратива и вмъкнати истории [embedded tales] с оглед на преходите от разказ в разказ (виж Keith 1992).

сходни фигури на речта в съседни епизоди, вмъкването на история в историята. Подобно на разказа за отделната метаморфоза, който ни е даден дискретно в отделните кадри на превъплъщаването (така че сме свидетели на междинните фази от процеса при преминаването на едно тяло в друго тяло), така и цялата песен прелива от история в история със своите преходни моменти на *сривове и връзки през сривовете*²⁴. Преливането на отделните епизоди, езиковата игра между вставките (Шкловски), задават и особената несинхроничност, при която завършекът на даден епизод или книга не съвпада със завършека на разказа²⁵. Самата структура на *Метаморфози* задава възможността за различни прочити, доколкото поемата преконфигурира сама себе си в зависимост от това кои елементи ще бъдат избрани като ядро в дадена книга, какъв тип връзка ще се постави (тематична, наративна или реторическа) и къде да бъде поставено прекъсването²⁶. Както жанрът на поемата разработва възможността за нестабилна, променлива форма, така и в структурно отношение творбата работи в два взаимодопълващи се модуса: *този на порядъка и този на безпорядъка*. Ако разгледаме текста по-отблизо, то всъщност можем да съвместим позициите на Хораций и Квинтилиан – да сложим под общ знаменател критиката за “образи празни, без връзка” и твърденията за събирането на различните неща “във вид на едно тяло” чрез преходи под формата на шеговити празни фрази (Квинтилиан, 1982, с. 240). Съвместимостта е възможна, защото липсата на връзка може да се материализира (или символизира) като връзка. Празнината между отделните моменти (нاراتивни, мотивни или фигуративни прекъсвания) може да бъде запълнена по два начина. Първият е чисто рецептивен и универсален, вторият е в метанивото на създаването на самата конкретна творба – осъзнатото посочване на изкуствената сглобка, която събира хетерогенното. Първият начин може да се концептуализира през визията за литературната творба на Роман Ингарден като съдържаща празни места [Leerstellen], които осигуряват литературната индетерминираност [Unbestimmtheitsstellen] (Ingarden, 1973; Iser, 1978)²⁷. Липсващите връзки способстват да се отвори пред читателя възможността за множественост на значението и в същото време да не се привилегирова задължително нито една интерпретация пред останалите. Вторият начин на запълване, саморефлексивният, препраща към теорията за литературността. *Метаморфози* не просто, както всяка творба, съдържа закономерни места на неопределеност, а на метаниво посочва прекомерната липса на връзки като възможни места на хаоса. Това, което позволява да се направи метавръзка, е първичното и преднамереното оставяне в разказа на елипси, енигми, неясноти. Те са нарочно поставени като водеща поетична и редакторска техника, като използват кадрирането, сегментирането, смяната на фокализацията, монтажа и декупажа. Ето така Овидий си служи едновременно с динамиката на метаморфозата и със силата на хаоса. Прекъсванията в *Метаморфози* образуват своя собствена серия на неконсистентното, това е серията на хаоса и катастрофичността.

1.5 Dixere chaos

Поемата на Овидий изгражда своя цялостна литературно-философска концепция за метаморфозата, според която всеки крах на формите е само стъпка в процеса на тяхното изменение. Но най-важното е, че хаотичното е двойно: *то е и материално състояние, и иманентна сила*. Показахме, че не само първичността на формите е хаос (където материалността

²⁴ Отис разглежда структурата на поемата, като прави разделение между водещите доминантни епизоди и второстепенните епизоди, като в основата му стои идеята за един статичен композиционен план и симетрична прогресия на лайтмотиви. В заключение обаче той вижда възможността за динамичен план, според който всички прочити може по нов начин да дистрибутират разделението на главни/второстепенни епизоди, местата на преход и прекъсване (Otis, 1970, p. 309). Подобна динамична композиция дава възможност да мислим метаморфозата на наратива в плана на нейната променлива архитектуроника.

²⁵ Например историята на Тирезий прекъсва, а следващият епизод с Нарцис започва тъкмо с пророчеството на Тирезий, чиято фигура изтича в следващия разказ.

²⁶ Солодоу се спира последователно на структурните организации (organizations) и дис-организации (dis-organizations) в разказа, той демонстрира как структурата поражда значение като разглежда различни коментаторски стратегии върху една и съща книга, съответно интерпретацията може да бъде коренно различна в зависимост къде се прокарат границите на историята – коя фигура се избере като централна и къде е мислено структурното прекъсване (Solodow, 1988, p. 14-36).

²⁷ Деленбах използва подобен рецептивен ключ на празните места в текста, за да разгледа саморефлексивния потенциал на литературната творба (Dällenbach, 1980).

е слиятелна), но и като крайно състояние хаосът е в липсата на прорез или разчлененост, което способства материята безспир сама себе си да смесва и обърква. И въпреки че Овидий въвежда разказа за изграждането на нови образи, форми и тела като извайване, то самата сила в метаморфозата е хаотична: нещо да смени своя вид, да отиде от топло в студено, от твърдо в меко, от човек във вълк, от жена в дърво, от момче в кълвач – за всичко това се изискват тъкмо съпътстващите сили на хаоса. Те са условието на всяко възможно превръщение, което пък на свой ред отменя всяка финалност: вместо край и крах има низ от прекъсвания и пришивания, сблъсъци и смесвания, които пораждат нови връзки и нови форми. Епизодите с катастрофа на телата са единствено моментни прекъсвания и преходи, взрив и кристализация на хаоса в порядъка на формите. *Dixere chaos*: нищо не загива, просто се смесва или видоизменя и така не може окончателно да приключи.

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Батаклиев, Г. (1974)** Предговор// Овидий, *Метаморфози*, София: Народна култура. (*Batakliev, G. Predgovor// Ovidiy, Metamorfozi, Sofia: Narodna kultura.*)
- Вергилий (1980)** Буколики, Георгики, Енеида. Прев. Г. Батаклиев. София: Народна култура. (*Bukoliki, Georgiki, Eneida. Prev. ot latinski G. Batakliev. Sofiya: Narodna kultura.*)
- Георгиева, С. (2019)** Класическите личности на класическата филология. // *Езиков свят*, том 17, кн. 1, с. 141–148. (*Georgieva, S. Klasichesките lichnosti na klasichesката filologiya // Ezikov svyat, tom 17, kn. 1, s. 141-148.*)
- Квинтилиан (1982)** Обучението на оратора. Прев. М. Порталски, София: Наука и изкуство. (*Kvintilian, Obuchenieto na oratora. Prev. M. Portalski, Sofia: Nauka i izkustvo.*)
- Мамардашвили, М. (1970)** Форма превращения. – В: *Философская энциклопедия*, том 5. Москва: Советская энциклопедия, с. 386–389. (*Mamardashvili, M., Forma prevrashteniya. – V: Filosofskaya entsiklopediya, tom 5. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, s. 386-389.*)
- Мамардашвили, М. (2004)** Избрано, том I – В: *Класическа и неklasическа рационалност*. Прев. А. Райчев, М. Грекова, И. Илиева, Е. Григоров, Н. Николова. Ред. Деян Деянов. София: Изток-Запад. (*Mamardashvili, M, Izbrano, tom I – V: Klasicheska i neklasicheska ratsionalnost. Prev. A. Raychev, M. Grekova, I. Ilieva, E. Grigorov, N. Nikolova. Red. Deyan Deyanov. Sofiya: Iztok-Zapad.*)
- Овидий (1974)** *Метаморфози*. Прев. Г. Батаклиев. София: Народна култура. (*Ovidiy, Metamorfozi. Prev. G. Batakliev. Sofia: Narodna kultura.*)
- Хезиод (1988)** Теогония. – В: *Теогония, Дела и дни*. Омирови химни. Прев. Ст. Недялкова. София: Народна култура. (*Heziod, Teogoniya. – V: Teogoniya, Dela i dni. Omirovi himni. Prev. St. Nedyalkova. Sofia: Narodna kultura.*)
- Хораций (1983)** Поетическо изкуство. Прев. Г. Батакле. София: Наука и изкуство. (*Horatsiy, Poeticheskoto izkustvo. Prev. G. Batakle. Sofia: Nauka i izkustvo.*)
- Galinsky, K. (1975)** *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*. Berkeley: University of California Press.
- Dällenbach, L. (1980)** Reflexivity and Reading. Trans. Annette Tomarken // *New Literary History*, Vol. 11, No.3, *On Narrative and Narratives: II*, 435–449.
- Eller, K. H. (1982)** Ovid und der Mythos von der Verwandlung: zum mythologischen und poetischen Verständnis des Metamorphosen-Gedichts. Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg.
- Haverkamp, A. (2008)** *Diesseits der Oder: Frankfurter Vorlesungen*. Kulturverlag Kadmos.
- Holzberg, N. (1997)** *Ovid. Dicher und Werk*. C.H. Beck.
- Ingarden, R. (1973)** *The Cognition of the Literary Work of Art*. Transl. Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson. Evanston: Northwestern University Press.
- Iser, W. (1978)** *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Keith, A. (1992)** *The Play of Fictions: Studies in Ovid's Metamorphoses*, University of Michigan Press.
- Ludwig (1965)** *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*. Walter De Gruyter.
- Otis, B. (1970)** *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge University Press.
- Schmitz-Emans, M. (2008)** *Poetiken der Verwandlung*, Innsbruck: StudienVerlag.
- Solodow, J. (1988)** *The World of Ovid's Metamorphoses*, University of North Carolina Press.
- Ziogas, I. (2013)** *Cosmos and Eros. From Chaos to Divine Loves – In: Ovid and Hesiod: the Metamorphosis of the Catalogue of Women*. Cambridge: Cambridge University Press.