
ЗМИИ, ПЕПЕРУДЕНИ КОЛАЖИ И РАДИОВЪЛНИ:
МОДЕРНИЯТ ЧОВЕК НА МАТВЕЙ ВЪЛЕВ МЕЖДУ
ПРИРОДАТА И ТЕХНИКАТА¹

МАРТИН КОЛЕВ

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

SNAKES, BUTTERFLY COLLAGES, AND RADIO WAVES: THE MODERN MAN
OF MATVEY VALEV BETWEEN NATURE AND TECHNOLOGY

Резюме. Студията представя и типологизира основните проявления на природата и техниката в късните произведения на Матвей Вълев. Положителните и отрицателните аспекти на тези проявления са обвързани с наличието на фундаменталния за онтологическата действителност на разглежданите произведения жизнен порив (*élan vital*). Чрез него главните герои на Вълев осъществяват временно обединение на фрагментарния житейски опит на модерността, видим в разделението между природата и културата.

Ключови думи: Матвей Вълев, жизнен порив, Анри Бергсон, природа, техника

Abstract. The research paper presents and typologizes the main models of nature and technology in Matvey Valev's later works. These models' positive and negative aspects are connected to the presence of a vital force (*élan vital*), that is fundamental to the examined works' ontological reality. Through the application of this vital force, Valev's main characters accomplish a temporary unification of modernity's fragmented living experience, evident in the division between nature and culture.

Keywords: Matvey Valev, vital force, Henri Bergson, nature, technics

¹ Студията е подготвена по научноизследователски проект „Маргиналията – памет и употреби“, финансиран от НИС на СУ (дог. 80-10-86/2023 г.).

Всеки тигър е пръв тигър, трябва да започне своята тигърска професия от самото начало. Но днешният човек не започва първа да бъде човек...
Хосе Ортега-и-Гасет, „Мисията на библиотекаря“ (Ortega y Gasset 2005: 33)²

Матвей Вълев, по рождение Димитър Вълев (1902–1944), е автор с разнородна библиография и колоритна биография. Живял в Берлин и Бразилия, публикувал в съавторство с Багряна и Каралийчев, доста популярен през междувоенния период писател, днес той с право може да бъде определен като „незаслужено забравен“. Настоящата студия се фокусира върху някои от най-емблематичните белетристични произведения от зрелия период на Вълев, т.е. след завръщането му от Бразилия през 1934 г.: това са романът „Ферма в Сертон“, повестта „На котва“ и няколко сборника с разкази от периода. Независимо от жанровите и тематичните различия помежду им въпросните книги съдържат и много сходства. Това е една от причините да ги разглеждам като единен корпус от текстове, наричан тук *текст-Вълев*.

Макар че понякога текстът-Вълев се занимава с българската действителност, а друг път – с бразилската, във фокуса на интереса му все попада многоаспектният, проблематичен, фрагментаризиран житейски опит на човека на модерността. Фрагментарният характер на този житейски опит може да се представи удачно чрез една важна за разглежданите произведения опозиция, природа–техника, която представлява частен случай на по-генералната опозиция природа–култура. Настоящата студия представя специфични характеристики на природата и техниката в текста-Вълев, а чрез тях засяга и някои особености на представения там модерен житейски опит, едновременно екзистенциално комплициран и продуктивно проблематичен. Започваме своето пътешествие из тези пътешественически произведения от темата за природата.

Природата е от първостепенно значение в текста-Вълев. Бихме могли да я разгледаме като съществена тема, разработвана редовно и разнопосочно в тези произведения, но също така и като един от главните персонажи в тях. Природата е и една от основните тактики (по Дьо Серто), чрез които скитническият субект – обичайният главен герой на Вълев – осъществява своето освобождаващо движение. Той я използва като дегизировка, като периферно гладко пространство, отдалечено или напълно изолирано от проследяващите и контролиращите държавни механизми. Показателен е фактът, че обичайната дестинация на текста-Вълев не е любимият на литературния пътешественик, включително и особено междувоенния, многолюден, многолик модерен метрополис. При Вълев той обикновено бива посещаван транзитно, мимоходом – както Белу Оризони в началото на „Ферма в Сертон“, преди

² Цитатите от използвани чуждоезични източници са в мой превод – М. К.

повествованието да се отправи към бразилския „дълбок тил“, затънтения край на страната. Сертон, където се развива действието в по-голямата част от *отвъдните произведения*, е „област във вътрешността на страната, далеч от океана и цивилизацията“ (Начева 1998: 104). С названието *сертон* се описва обаче не само тази конкретна област в Североизточна Бразилия, но и по-широкообхватна част от държавата – слабо развитият икономически хинтерланд, известен с буйната си природа и с богатството от локален фолклор, традиции и кулинария³.

Изследователите на Вълев обикновено разделят неговите произведения на две, изхождайки от заглавието и структурата на сборника му „Отсам и отвъд“. В *отсамните произведения* действието се развива в България, а в *отвъдните* – в бразилския сертон, най-общо казано. Фокусът в първата част на студията е предимно върху бразилската природа от *отвъдните произведения*, тъй като в нея разглежданите тук характеристики си проличават особено ярко. Българската природа също играе важна роля в *отсамните произведения*, но тя служи по-скоро за фон, има известна декоративност в изобразяването ѝ. Струва ми се, че по обичайния за текста-Вълев маниер българската природа до голяма степен изпълнява опозиционна функция спрямо бразилската, като представя една *отсамна*, идилична алтернатива на дивата и комплексно изобразена сертонска природа. Това е особено видимо в хармоничния носталгичен режим на представяне на българската природа като приказка. Щом поема на своята разходка „Край реката“, привикналата на градски живот Райка казва: „Колко е хубаво тука! [...] Като че досега съм спала и едва сега отварям очи, за да видя тоя нов свят. Също като в приказка“ (Вълев 2022б: 103). В друг разказ, „Любов“, заснежената българска гора е сякаш „гората със сребърните звънчета от оная приказка, която бях чел някога в детските си дни“ (Пак там: 108). И макар че определени по-генерални характеристики на природата в текста-Вълев са налице и в *отсамните произведения*, тук те са използвани по-рядко, като допълващи примери.

И тъй, какво представлява бразилската природа при Вълев? Тя отново е конструирана по бинарен модел, затова можем да изведем две основни нейни проявления: *дивата природа* и *опитомената природа*. И при тях е доста забележим действащият антитетичен принцип, както ще си проличи впоследствие – действително, впускайки се в по-задълбочен анализ на текста-Вълев, ще срещаме този принцип отново и отново. Преди да съпоставим двете проявления на сертонската природа обаче, нека разгледаме всяко от тях поотделно, започвайки от първото – дивата природа.

³ За сертона разказва например популярната бразилска книга *Os Serões* на Еуклидес да Куна, която споменава и Ж. М. Г. льо Клезю в нобеловата си лекция (вж. Льо Клезю 2009).

Дивата природа в текста-Вълев: пищна и жестока

В разглежданите текстове дивата природа е представена като пищна, жестока, изпълнена с живот. Тя действително играе не просто поддържаща, а главна роля в *отвъдните произведения*, както изследователите на Вълев често отчитат. Христо Карастоянов например пише, че „дялата тази ужасяваща картина не е [...] откъснат от контекста пейзаж, съзряван с тръпката на смаян пътешественик, нито пък е само фон, на който авторът разиграва механично пришествието“ (Карастоянов 1982: 77). Андрей Ташев надгражда тази представа и говори за „бразилската природа – необикновено богатата и красива, но също толкова сурова и жестока“ (Ташев 2020: 61). Това (поредно) амбивалентно охарактеризиране е добра отправна точка за по-задълбочено оглеждане на стратегията, чрез която текстът-Вълев конструира и изобразява дивата сертонска природа. Тази стратегия е несъмнено подплатена от автобиографични впечатления, за което свидетелства и публицистиката на автора. Например в статията „Наши градинари в Бразилия“, публикувана във в. „Български градинар“, той говори за страната на вечното лято като за „страната на непрестанната борба между човека и природата – Бразилия, дето работникът по полето никога не смее да се изтегне на тревата, колкото и прекрасна да е тя“ (Вълев 2022а: 93).

От една страна, тази природа е витална и омайваща, пищна, благодатна и ексцесивна. В този модус на изобразяване изобилстват ярки цветове, буйна растителност, разнообразни и причудливи, поне за окото на чужденеца, животински видове. В разказа „Приятелят Рудолф Хопе“ Антонио описва дивата природа по следния начин: „Има ли нейде по света такива гори, такива чудни дървета, такива фантастични цветове? А птиците с яркочервени пера из дърветата, а странните животни из горите и храстите, и рибите из реките! Сънувал ли си някога плодородието, което е около нас?“ (Пак там: 217–218). В този си положителен аспект дивата природа наподобява нещо полуреално и чудодейно – някакво съновидение, което героите описват в унес и екстаз, сякаш говорят за Райската градина. И ако Вълев не прибегва често до вплитане на библейски мотиви в текстуалната тъкан, той редовно интегрира в бразилските си сюжети локални суеверия и предания (вж. например Карастоянов 1982: 95–97). По този начин той обвързва изобилието на природата с наличието на една до известна степен фолклорна, пантеистична представа за божественото. Бразилците вярват, че техните звезди са най-големи и красиви, защото Бог е най-близо до тях (Пак там: 159). Тази представа се допълва от едно космогенично предание, за което научаваме от „Ферма в Сертон“ – според него Бог създал Бразилия последна. Когато вече бил приключил със своето демиургично дело, той „решил да създаде една страна, в която той да живее, когато е долу. И създал Бразилия. В нея дал от най-доброто, което има по другите земи. Бразилия е страна на самия Бог“ (Вълев 1988: 50).

Освен това вечнозеленият тропик като че ли съдържа някаква предисторическа живителна енергия. Тя е особено видима в пейзажните описания. Бразилската (а всъщност и българската) природа е одушевена, тя притежава сетивност и съзнание – в случая разглежданите произведения предлагат толкова много примери, че изброяването им с лекота би запълнило настоящата студия. Гората например има навика да наблюдава минаващите през нея. Веднъж тя ги оглежда „от всички страни – невидима и загрижена“ (Вълев 2022б: 95); друг път „гледа с тъжния си и предан поглед, гали ни, облъхва ни с тъй пъстрия мирис на своите затулени скули“ (Пак там: 113). Пак гората е „заровила крака в нападалия през клонете сняг“ (Пак там: 107), докато рохкавите купчини сняг по върховете ѝ падат шумно, „като че дърветата ги хвърляха с шепа“ (Пак там). Когато текстът-Вълев описва водата, тя „улавя с хиляди ръце“ моряците (Пак там: 206) или се надига и тръгва по полетата (Вълев 2022а: 457). Небето пък се надвесва (Пак там: 161). Слънцето прикляка (Пак там: 140), а вечерно време „изведнъж скача зад бамбуковата река и се спуска към реката“ (Пак там: 124).

Особено показателен в това отношение е образът на луната. Изглежда, че бразилската луна на Вълев не е чувала нито за модерното отчуждено светотношение, нито за експресионистичните поети, които говорят за нея „като за враждебно същество, следвайки едно болно въображение“ (Гълъбов 2009: 128). Напротив, тази луна изгрява тържествено, в целия си романтически разкош, „отърсва се и сипе над сребърната шир нанизите от искри“ (Вълев 2022а: 209). Друг път тя „тръгва направо към някакво ръбесто съзвездие“ (Пак там: 197), като „разлива светлината си по гърдите на океана“ (Пак там). Бразилската луна върви мълчаливо пред човешките персонажи (Пак там: 251) или направо се спуска към тях, както в следния откъс от „Брачна нощ“:

Като бяло хвърчило виси луната и го гледа през прозореца. Затваря очи – тя прозира през клепките. Спуска кепенците на прозорците – тя намира цепките и се провира през тях. Покрива се с памучното одеяло – тя се вмъква и ляга до него. Излиза на къщния праг.

Няма нищо лошо в тая грамадна луна. Тя иска само да го гледа, да разговаря, да не го оставя да спи... (Пак там: 433)

Още нещо прави впечатление при такива пейзажни описания. Дивата природа не просто е одушевена и антропоморфна, тя е изключително подвижна. Всички нейни проявления – гора, слънце, луна, море и т.н. – не могат да стоят мирно, не спират да извършват разнообразни движения, както си личи и от представените примери: те се надвесват и приклякат, заравят крака, хвърлят с шепа, улавят или гаят с ръце, тръгват, провираят се... Едно несекващо динамично, витално движение е признак за живителната енергия, която природата притежава. И по всичко личи, че тази енергия е „заразна“, така да

се каже. Престоят сред природата зарежда и човешкия субект с живот, моделира настроенята и действията му, възвръща забравени, потиснати желания и чувства – „съживява“ го.

Този трансфер на енергия често е индикиран и заявяван от текста-Вълев, понякога съвсем експлицитно. Така например у Алекси и Райка от „Край реката“ настъпва промяна, щом остават сами сред природата. Алекси осъзнава, че той самият е проникнал навътре в планинските дебри, но и че обратното също е вярно: „У него беше навлязла гората. Беше разлистила най-спотаени мисли, раздухала ги беше в едно само голямо желание“ (Вълев 2022б: 104). По сходен начин природата се отразява и на двамата влюбени от „Пътека в планината“: „Планината замлъква. И в нас става тихо“ (Пак там: 94). Главният герой от „Жандира“ пък слуша едноименната героиня и осъзнава, че шепотът ѝ звучи като просторните поля и каменистите пустини, които нейните прадеди обитавали някога: „От тях е наследила тя тайнствената сила, която шуми наоколо и бавно навлиза в мен, обвива ме в прозрачна сива мъгла и ме клати в неравната светлина по разораната пръст“ (Вълев 2022а: 120). Героят се опитва да се отдръпне от нея, но осъзнава следното: „Нощта ни гони един към друг“ (Пак там).

Тази живителна енергия, присъща на дивата природа, е особено важна за разглежданите тук проблеми и изобщо за разбирането на миметичния модел, по който текстът-Вълев конструира своята действителност. Можем да отчетем, че тази действителност подлежи на изключително меродавен Бергсонов прочит, подстъп към който би била тъкмо концепцията за неуморимия, съзидателен *жизнен порив*. В контекста на това понятие Жан Херш пише за Бергсон, че той „не приема нито предварително установен план, нито предварително закрепена цел, нито автоматичен механизъм“ (Херш 2014: 336). Напротив, Бергсон се стреми „да разбере живота като безкрайно продължаващо творение“ (Пак там). Ключова за философското конципиране на този стремеж е тъкмо представата за наличието на жизнения порив. Херш я синтезира по следния начин: „Във всеки миг живота е способно за творчески импулс, който обработва, така да се каже, материята с оглед на цел – но без предсъществуваща представа за резултат, който трябва да бъде постигнат“ (Пак там). При Бергсон тази заявка за търсен резултат, това автоматично механизмиране на действието се явяват антитеза на самия живот, спирачка пред плавното, непрестанно протичане на жизнения порив. Нещо повече, същата негативна натовареност носи и процесът на повторение, защото „[н]а повтарящото се му липсва вътрешно *жизнен порив*. Оставащото идентично на себе си страда от недостиг“ (Пак там: 338). За ставането като процес без наличие на повторение говори и един от именитите последователи и популяризатори на Бергсон у нас – Емануил Попдимитров. В една от студиите си за философа („Бергсон. Философия на интуицията“) Попдимитров отбелязва: „Нашето „аз“ се транс-

формира, изменя, нашият дух не спира нито за един момент – здравето на тоя дух се състои в промената“ (Попдимитров 1922: 277).

Този жизнен порив, тази витална енергия могат да бъдат открити на различни места из текста-Вълев. Срещаме я не само в подвижната, одушевена дива природа, но и в движението на човешкия субект. Нейната липса е не по-малко показателна от наличието ѝ. Въсъщност можем да предположим, че тъкмо чрез наличието или отсъствието на *élan vital* Вълев последователно конструира ценностната система на своята действителност, илюстрирайки категории като добро–зло, щастие–нешастие и т.н. Към този въпрос се връщаме по-нататък; преди това трябва да обърнем внимание и на другата основна характеристика на дивата природа – нейната жестокост.

Дивата природа е не само жива и пищна, но и опасна и жестока. Тя оказва директно въздействие върху живота на героите – затруднява сериозно човешкия труд, крие безчетни опасности. Вълев ги изрежда в детайлни описания, обрисувайки колоритно ежедневието в сертона. Показателен в това отношение е следният откъс от разказа „Ориз“:

Вечна опасност: на работа, в почивка, насън. Случайно се отървеш днес от зъбите на гърмящата змия, за да попаднеш утре под жилото на маларичния комар. Запазиш се от него, а под гнилия дънер изскача върху теб скорпионът. В пътеката те причаква притаен и готов за скок отровният паяк. Не можеш да си измиеш ръцете в реката: ято острозъби риби те чакат, за да ти изгризат в миг пръстите. Пазиш се от осите по клонищата и забравяш ягуара, който зад шумата следи кога ще си разкриеш вратните жили (Вълев 1975: 80).

Но дивата природа не просто усложнява битовите условия и работническото ежедневие. Тя е представена като целокупно съзнание в доминантна, агресорна позиция спрямо човека. Тези две основни характеристики – щедрост и жестокост – са обвързани помежду си, както си личи от спора между двамата стопани в „Приятелят Рудолф Хопе“. Докато Рудолф се жалва от безбройните оси, змии и паяци, Антонио изброява фантастичните цветове на фауната, причудливите животни и заключава: „Всички несгоди са нищо пред благодатта на тази щедра земя“ (Вълев 1988: 24). Живителната енергия и смъртоносните опасности, положителният и отрицателният знак съществуват паралелно, симбиотично в рамките на дивата природа. Този амбивалентен заряд е добре представен в едно нейно проявление, на което текстът-Вълев придава особена символна натовареност – змията.

Разглежданите произведения изобилстват от срещи със змии – някои злополучни, други само страховито-мимолетни. Те вероятно са вдъхновени поне частично от действителните преживявания на Вълев в Бразилия. В статията „Наши градинари в Бразилия“ например той пише: „Змиите – в Бразилия те са безброй много от няколко вида – ни държаха винаги нащрек. Ежедневно

ние убивахме по една, две, често и по десет и петнадесет“ (Вълев 2022а: 92). От тези няколко вида *най-опасна* е кораловата змия, но както можем да предугадим според общия портрет на дивата природа – тя е и *най-красива*, всяка люспица от нейната кожа сякаш е „рисувана поотделно“ (Пак там: 347).

Кораловата змия играе важна роля в един от най-въздействащите бразилски разкази на Вълев, „Дедико“ (1937), който с незначителни корекции се превръща и в глава от „Ферма в Сертон“ с име „Красавицата на тропиците“. В този разказ малко дете на име Дедико излиза да си играе на двора на къщата и вижда на земята „[н]ай-красивата от змиите“ (Вълев 1937: 65). Детето мигновено е подчинено от очите ѝ, които святкат като „две стъклени точки“ (Пак там), както и от безбройните люспи, които под светлината на слънцето „блещат в разнобагрена светлина: червени и виолетови, сини и жълти, сиви и зелени“ (Пак там). Този мотив за хипнотизиращия поглед на змията ще срещнем и в друг откъс от „Ферма в Сертон“ – при описанието на една жаба. След като е завладяна от непоколебимия змийски поглед, жабата се впуска в кратка борба с някаква невидима сила – след това тя „[с]кача към змията, кляка покорна пред нея“ (Вълев 2022а: 372). Макар че мотивът не е научнообоснован, той често се среща в различни поверия и произведения. Особено популярен пример е анимационната адаптация на „Уолт Дисни“ на „Книга за джунглата“ на Киплинг, в която виждаме емблематичния хипнотизиращ поглед на питона Каа. Устойчивостта на този мит може да се обясни с непримигващия поглед на студенокръвните поради липсата им на клепачи, както и с „тенденцията на живата плячка да замръзва, вероятно от страх, в непосредствена близост до змия“ (Case 2011). И макар че откриваме в подчинението на Дедико тези елементи, то като че ли крие някакъв по-дълбочинен стимул – детето иска „да се упъти нататък, към неизвестното, зад очите на стоцветната спирала“ (Вълев 1937: 65). Кораловата змия, „разсърдената красавица“ (Пак там), е представена като олицетворение на дивата природа, едновременно пищна и жестока, красива и непроницаема. Зад оцъклените черни точки прозира някакво финално, пълно обединение с природата, което е невъзможно след определен етап на еволюционно и възрастово развитие. Малкото дете, недоразвило все още своите социокултурни защитни механизми, се стреми към това обединение на инстинктивно равнище – някакви „[н]езнайни усети се ширят в безсъзнанието на крехките му мускули“ (Пак там). Освен това змията съдържа в себе си и една крайна, необуздаема форма на природната стихия – огъня. Немощното тяло на детето „не е дорасло за огъня“ (Пак там: 66), който носи змийското нападение – след ухапването този огън избухва в неудържим пожар и бързо погубва невинния Дедико.

Какво ли всъщност се крие зад непроницаемия змийски поглед? Разказът предоставя и кратка възможност за надникване в това неизвестно, което е органична част от природата, мирозданието, всемира. Малко преди Дедико да излезе на двора, неговият баща Антонио Сотеро тръгва на работа. Антонио

реже захарна тръстика, но освен това е лечител. По пътя той среща момиче, което го моли за помощ. Сестричката на момичето, Жоржина, е измръзнала по време на скорошния голям дъжд. „Оттогава е в огън и непрестанно блънува“ (Пак там: 63) – състояние, което в този прочит отзад напред неминуемо отправя към следващия огън, към неудържимия пожар на змийската отрова. Антонио отива при малката Жоржина и осъзнава, че тя е „наистина пред своя край“ (Пак там). Въпреки това той пристъпва към своя лечебен ритуал, който включва безмълвното изричане на *палаври*, „светите магически думи, които никой не трябва да чуе, никой друг освен неговия Бог“ (Пак там). Антонио смръква тютюн, кръсти се и подгонва злото от три страни, но четвъртата остава открита, „защото трябва да остане път, по който то да избяга“ (Пак там: 64). И злото наистина побягва, при това чудодейно бързо. Жоржина се изправя, а сестра ѝ радостно обещава: „Оздравее ли, аз ще идвам да чистя къщата ти, да наглеждам децата ти, за да не им се случи нещо, когато са сами“ (Пак там). Но нещото вече се е случило – същото нещо, което свещените палаври са пропъдили от този дом. Антонио Сотеро предупреждава момичето, че не бива да благодари на него, а на „оня, който е най-милостив от всички, който се грижи за всички. Моят дом е под будната защита на неговата десница“ (Пак там).

Следващата сцена от разказа представя Дедико, който вижда красивата змия на двора. След смъртта му той е открит от братчето си, с което разказът приключва (паралелът се допълва и от този детайл: две сестричета в единия дом, две братчета в другия). В рамките на повествователното пространство Антонио Сотеро не разбира в коя посока е подгонил злото. Дали неговата постъпка е била толкова богоподобна и високомерна, че е подразнила „оня, който е най-милостив от всички“? Дали угасването на един детски живот за сметка на друг представлява кармичен урок, поетична справедливост⁴ или просто нелепо съвпадение, пример за изключително жестокия, неблагодарен живот в сертона? Отговорът на този въпрос не ни е предоставен – той се крие в необозримото, непонятно измерение зад погледа на кораловата змия. Текстът-Вълев обаче многократно заявява по един или друг начин, че там, в сертона, „законът е един и гласи: който не знае да се пази, може да загине“ (Пак там: 112). Дивата природа е едно особено пространство – хомогенно, органично цяло, гладко, казано по дельозки. Това прави и ежедневното ориентиране из тази опасна райска градина особено трудно, изискващо опит и постоянно внимание. Дори малкото момиче знае, че не трябва да вдига чуканчето от двора, а да го търкулне с крак, „защото под чуканчето може да е спотаен отровен скорпион“ (Пак там). Берачката на памук отъпква от сутрин до вечер земята

⁴ *Poetic justice* – литературен похват, определян от речника „Мериам–Уебстър“ като „развързка, при която слабостта е наказана, а добродетелта – наградена, обикновено по необичайно или иронично подходящ начин“ (Merriam-Webster 2023).

с босите си крака, „настръхнала от готовност да отскочи встрани, когато под храста се разнесе хъркането на гърмящата змия“ (Пак там).

Описанието на живота в сертона обаче изважда на показ не само изключително тежките му условия и многобройни опасности. Друг негов аспект, който е по-положителен, ни представя следната сцена от разказа „Нощ над Сертон“. Първоличният разказвач си устройва среща встрани от поляната, на която работници вдигат вечерна забава. Той се отдалечава от хорската шумотевица и попада в друга звукова реалия – „около мен гърмна сертонският шум“ (Вълев 1975: 96). Следва подробно описание на звуците на нощната природа: свирня на шурци и сигароси, кучешки лай и потракване на гърмяща змия, мучене на крава, чийто глас е „глух и равен, като болка и радост, като далечна камбана, която възвестяваше раждането на нов живот“ (Пак там). Тук прави впечатление не само лиричният изказ, но и умението на Вълев да обрисова бразилския сертон едновременно като екзотичен и близък до читателския опит. Нощната природа функционира по различен начин от дневната – тя като че ли е по-добронамерена към човека, но при все това разбираме, че „[да] прекараш нощта в бразилската гора, е все едно да се решиш да влезеш в ада“ (Пак там). Описанието на нощната шумотевица приключва със следното обобщение: „Изплетена от безброй звуци е сертонската нощ. Аз разпознавах само най-ярките и най-близките. Но за ловеца, отрасъл в скутите на тоя вечен живот, този шум е езикът, с който животните разговарят помежду си, а природата – с човека“ (Пак там).

Тук Вълев директно извежда друга фундаментална характеристика на дивата природа. Понякога тя бива представена като враг на човека, друг път е приветлива, доброжелателна към него. Понякога го заплашва на всяка крачка, друг път го омайва с нощната си песен – във всеки случай обаче осъществява контакт, комуникира си с него. За Вълев човекът е органично, иманентно обвързан с природата – поне с нейното диво, некултивирано проявление. Обитателят на сертонския чифлик също е част от тази органична цялост, която представлява дивата бразилска природа. Той я познава отлично не само на визуално и съзнателно, но и на тактилно, инстинктивно, подсъзнателно равнище – различава всеки звук в нощната какофония, всеки дребен признак на опасност в разноцветната джунгла. В пространството на дивата природа човекът все още е част от космогеничната уредба на всемира; от кармичния кръговрат, функциониращ според невинаги ясни или понятни, но все пак съществуващи закони. Това проличава особено ярко в преданието, според което Бог създал Бразилия, а сетне – и нейните жители. Ето как продължава то: „И като ги създал, вдъхнал им страхопочитание пред великолепието на природата, плодородието на земята, разновидността на растенията и животните. Вдъхнал им страх пред силите земни и неземни, пред стихииите. И ги оставил тъй да си живеят от началото на света и до днес, бедни и набожни, безволни и мързеливи“ (Вълев 1988: 50).

Вече можем да оформим една по-кохерентна представа за ролята на дивата природа в тези текстове. Тя е представена като монолитно, богоподобно явление със собствено съзнание и с амбивалентно влияние върху човека. До известна степен неговата ситуация в тази среда действително отпраща към представата за Едем – вечна зеленина и изобилие, усещане за цялостност и свързаност с околния свят. Същевременно обаче това състояние на блаженство е и подчинена позиция – хората, „набожни, безволеви“, са под контрола на архаическо, магическо мислене и в състояние на еволюционен застои. Животът сред дивата бразилска природа едновременно наподобява престоа в Райската градина, но е и „все едно да се решиш да слезеш в ада“. Когато хората се противопоставят на този природен ред, поддържащ ги „бедни и набожни, безволни и мързеливи“, когато властовата динамика в уравнението човек–природа се промени, до известна степен се изменя и природата на самия човек. Човекът на модерността, откъснат от космическата прегръдка, от майчината утроба на природата, от предсъзнателния уют на Едем, бива откъснат до известна степен и от самия себе си, но не изведнъж и веднъж, а отново и отново, непрестанно. В сходна посока на разсъждения Хосе Ортега-и-Гасет казва следното: „Тигърът не може да спре да бъде тигър, не може да се детигрира, но човекът живее в състояние на постоянна опасност да се дехуманизира“ (Ortega y Gasset 1964: 89).

Другостта на природата: покорената природа в текста-Вълев

Сега ще обърнем поглед към един друг Антонио⁵ и към второто проявление на природата в текста-Вълев. Един ден Антонио Викторов, главният герой във „Ферма в Сертон“, решава да се разходи из планината. Пространството между дивата и покорената природа е разделено от гранична линия, която маркира опозицията *отсам–отвъд*: „Отсамните склонове са стръмни и каменисти. [...] Но щом прехвърля превала, пред Антонио се разгръща море от тъмни гори, загадъчно и няма“ (Вълев 1988: 34–35). Тук пак се натъкваме на строго кодираната в бинарни опозиции действителност на текста-Вълев с ясно изведена граница помежду им. И тази граница отново бива пресечена от стандартния главен герой на Вълев – от героя скитник, подвижния пътешественик. А пред читателския поглед се разгръща едно доста различно, фрагментаризирано, *отвъдно* проявление на природата.

Цялата гора е „прорязана от невидими пътеки“ (Пак там) – потоците ѝ са уловени от английската минна компания и са отклонени за промиване на злато, мед, антимон. Тя е онемяла, изгубила е еуфоричната си какофония – вече не я озвучават животински трели, а звуци, произведени от самия човек. В далечината ехтят ударите на секира, а Антонио се провиква и се наслажда-

⁵ Вероятно поради това съвпадение на имената персонажът от „Дедико“ Антонио Сотеро във „Ферма в Сертон“ бива прекръстен на Доминго Сотейро.

ва на гласа си, „отекнат от тия върхове и скали, от доловете и горите“ (Пак там). Бразилската природа вече не е дива, а покорена, опитомена, култивирана. Един прогресивен, материалистичен светоглед е нахлул в тази райска градина, за което свидетелства и присъствието на английската минна компания. В отклонените от нея потоци, а и в целия пейзаж прозират просвещенските възгледи за природата като машина, механизъм – възгледи, вследствие на които „природата и нейните разнообразни ресурси (например вода, гора и минерали) стават просто средства за постигането на някаква цел, т.е. материали, подхранващи консумацията, прогреса и продължителния икономически растеж“ (Uggla 2010: 2).

Изглежда, че покорената природа не е изгубила само звуците, но и доминантната си позиция спрямо човека. Той е усвоил присъщата ѝ преди агресорна функция, както си личи по работата на минната компания и дървосекача. Всъщност за това свидетелстват и действията на самия Антонио. На пръв поглед те изглеждат безобидни – след като се провиква от върха, той се спуска към горите и издълбава името си в ствола на евкалиптово дърво. С третото му действие обаче изпъква градацията на интрузивно поведение спрямо околната среда. Навътре в гората Антонио забелязва маймуна, която тръгва подире му, подскачайки от дърво на дърво. Тя го следва напълно безмълвна, в такт с онемялата природа – само наблюдава Антонио „с облепени очи и голяма плоска муцуна“ (Вълев 1988: 36). Срещата между човек и примат е важен мотив, който Вълев развива и в други произведения, като „По стъпките на горилите“ и „Гурбетчий“ . Тя е среща между човека на модерността и неговото автентично, предмодерно, природосъобразно битие, което все още прозира в поведението и навичките на „тия маймунски човечета“ (Вълев 2022а: 288). Тя е повод за установяване на паралели между човека и неговия биологически предшественик, за извличане на есенциално човешкото чрез тази съпоставка. Неслучайно туземците смятат маймуната за свещено животно, което „зачитат като човек и никога никога не убива маймуна“ (Вълев 1988: 36). В поведението ѝ има нещо от онова състояние на блажено невежество, което покорителят на природата е изгубил – тя играе ролята на полуогледало, което подканя към саморефлексия.

Маймуната върви редом с Антонио и „го разглежда със също такъв интерес, с какъвто сега и той разглежда нея“ (Пак там). Трябва да се отбележи, че като част от покорената природа маймуната не представлява опасност за него. Напротив, при вида ѝ Антонио вади пушката си със същата лекота, с която по-рано измъква нож, за да издълбае името си. Тук вече забелязваме, че текстът-Вълев често използва техниката като едно крайно проявление на културата, за да илюстрира чрез него максималното отдалечаване, отчуждаване на модерния човек от дивата природа. Модерният човек се е озовал на кръстопът, на граничната линия между *отсам* и *отвъд*, между първичната природа и технологизираната култура, неспособен да тръгне в едната посока, без да се

отдалечи прекомерно от другата. Точно такава ситуация представлява сцената с човека, насочил пушка срещу маймуната. Антонио Викторов не стреля по нея. Той дори не е сигурен какво го подтиква да посегне към пушката: „Тя не му пречи, няма никакви намерения да влиза в кавга с него, той не се страхува от нея. А от себе си. Бои се да не се съблазни и да я застреля“ (Пак там). Дали това действие е остатъчен рефлекс срещу опасностите на дивата природа, или опиянение от новопридобитата власт над нея? Във всеки случай остава впечатлението, че нещо в модерния човек се е пречупило, че завземането на природата му е коствало ценна част от самия него.

Един психоаналитичен прочит в тази посока би отчел „кастрацията“ на доскоро въоръжената с нокти и жила природа, която сега е заставена да приеме пасивно човешкото присъствие – независимо дали под формата на вик, арборглиф⁶ или куршум. Тук обаче, наред опитомената дивота, човекът е носителят на остриетата – ножът, брадвата, пушката са еквиваленти на отровното жило на скорпиона, зъбите на гърмящата змия. В поведението на Антонио можем да се разчетем и друга, по-различна мотивация. Той не отива в гората, за да сече дърва или да ловува – напротив, там, далеч от цивилизацията, той се отдава на размишление и съзерцание, търси отговори на въпроси, които го измъчват. Освен на загадъчно нямо море той оприличава горите и на „старинни църкви с многохилядни колонади“ (Пак там: 35). Представа си колко би се радвал, ако познава всички видове дървета, и се опитва да ги различи, но не успява. В действията му можем да открием стремеж към възстановяване на изчезналото усещане за цялостност, свързаност с естествения свят. Изобщо в отношението му към природата, както и при други герои на Вълев, има определени романтически нотки. Като контрааргумент на просвещенската концепция за природата романтизмът „поема в естетическа посока и прегръща идеята за себеосъществяване чрез лична връзка с дивата, неосквернена природа“ (Uggla 2010: 2).

Разбира се, подобен романтически проект не може да бъде успешен в условията на покорената природа. Тя е индиферентна към Антонио – не инициира контакт, не се синхронизира с вътрешните му преживявания. Заедно с цветовете, звуците и нрава си покорената природа е изгубила и уменията – или пък желанието си – за осъществяване на връзка с човека, своя блуден син. Антонио я обхожда и оглежда в опит за себеосъществяване, за потвърждение на идентичността си, но не открива нито следа от себе си. Единствено срещата с маймуната може да се разтълкува по такъв начин. Вместо да разпознае автентичната си природа в огледалните ѝ движения обаче, Антонио я отпъжда и заплашва. Изглежда, че връзката между човека и природата е разкъсана – или поне коренно, необратимо изменена. Антонио Викторов не е романтиче-

⁶ Арборглиф – издълбан надпис или рисунка в кората на живо дърво, от *arbor* (лат.) и *glyph* (гр.).

ският герой, който може да полети заедно със славея на Кийтс или да се слее по вазовски с природата и всемира като „дъх, луча, звук, струя, песен“ (Вазов 2020: 25). Той е модерният човек, изгубил потенциала за себеосъществуване чрез дoсега до природата; оказал се е чужденец, пришълец пред „другостта“ на природата. Затова я изпълва изкуствено с присъствието си чрез вика, чрез името си; опитва се насила да инсценира, реставрира наличието си в рая, който е напуснал. Ако използваме терминологията на Хегел, ще кажем, че вследствие на своята алиенация (*Entfremdung*) от естествения свят, този модерен човек се стреми към помиряване (*Versöhnung*) с него.

Както пише Николай Чернокожев, усилията на отграничилият се от природата човек за повторно реинтегриране в нея са априорно обречени на неуспех – „[г]раницата между природата и хората, очертана от самите тях [...] е трудно преодолима, тъй като отчуждава, поражда страх от непознатостта, втвърдява отношението към непознатото като към непознаваемо“ (Чернокожев 1994: 14). Освен това чужденецът на Вълев обикновено е двойно отчужден – поради модерната си идентичност и поради емигрантското си битие. Той е откъснат както от земята, така и от своята собствена земя. Може би затова трагедията на детериториализирания модерен човек е толкова интегрална част от бразилската проза и изобщо от текста-Вълев.

Любопитно е да са отбележи, че родното име на Антонио – Антон Викторов – се среща само три пъти в романа „Ферма в Сертон“. Първата му поява е свързана със закупуването на билет, което изисква съответното легитимиране чрез предоставяне на официалното собствено и фамилно име. Другите две споменавания са част от разглежданата тук сцена, от откъса с арборглифа. Антон(ио) издълбава родното си име в дървото, наред смълчаната, опитомена природа – там, където вече го няма. Темата за арборглифа (наричан също *дендроглиф*, *силваглиф*) ни оплита отново в корените на тъй ненавижданото от Делюз и Гатари дърво. За този интересен културологичен, а и литературен феномен има запазени свидетелства – вследствие тъкмо на специфичната, надеждна дървесна памет – от различни епохи и региони. Арборглифите често се приемат за ранна форма на графити и съответно споделят тяхната функция на символ на съпротива (вж. например Pozorski, Pozorski 2015). По-скорошен популярен пример за арборглифи откриваме в западната част на Щатите, където те били издълбани от овчари между 1850 и 1970 г. Хоше Майеа-Олаетче, който е събрал стотици хиляди такива надписи, отбелязва, че техните създатели са предимно имигранти от баски произход (но също и от мексикански, ирландски и др.). Тези овчари прекарвали периода от късния юни до октомври в планините, далеч от цивилизацията, като „компания им правели само овцете, конят или магарето и две-три кучета“ (Mallea-Olaetxe 2010: 5–6). Съответно арборглифът за тях представлявал специфичен метод на индиректна комуникация с различни предназначения. Той служел за общуване с други овчари, включително десетилетия напред в бъдещето, и за завещаване на маршрути

за паша, които иначе биха били изгубени. Той бил и опит за увековечаване на техните лични имигрантски разкази, които „американската история рядко изкарвала на показ“ (Пак там: 5); за запаметяване на съществуването им, неглижирано от официалния историографски дискурс.

Антон си представя как името му ще се уголеми заедно със самото дърво, как след години някой ще го види и ще се чуди кой е бил той. Двойната алиенация на модерния чужденец е видима тук – в екзотично звучащото име на имигранта, което природата ще съхрани, отгледа и уголеми напред във времето като доказателство за съществуването му. Тук Антон няма нужда да изменя името си, за да се впише по-лесно в чуждата среда. Тук, наред нямото море от древни горски църкви, адаптацията не е насочена към различна културна среда, а обратно към природата – и както видяхме, е невъзможна. Но не само случайният горски пътник в бъдещето ще се опита неуспешно да дешифрира загадката на това име – то буди почуда и в самия си носител, който се пита:

А кой е тоя Антон Викторов?

Заробен ли е от тъмни сили, които го не оставят никъде да спре, или е само човек с неуседнал характер? (Вълев 1988: 36).

Трагизмът на модерния човек, разполовен между природата и културата, е засвидетелстван по още един начин, чрез още една среща по време на тази разходка в планината. Тук цитирам абзаца, представящ срещата, тъй като е особено показателен за динамиката между дивата и опитомената природа в текста-Вълев, за приликите и разликите помежду им:

Пеперуда лети в просека на пътеката и играе около него и коня му. Тя е голяма колкото две длани една до друга. В нейните крила са съчетани най-прекрасните цветове на тропика. Ловците ловят тия огромни горски пеперуди и ги пращат в големите градове. Там майстори режат от крилата им цветни отрезки и облепят стъкла със сладникави пейзажи. В една само пеперуда намират те цветове за море, за планини, за палми и за приказни дворци (Пак там: 37).

Подобно на кораловата змия, пеперудата олицетворява утопичния райски аспект на бразилската природа, но без да носи същата застрашителна конотация. Напротив, тя „си играе“ около Антонио и коня му, безобидна и беззащитна пред неочаквано връхлитащата опасност на ловджийската мрежа⁷. Пеперудата е един подвижен деликатен пейзаж, обхващащ в миниатюр цялата иначе необхватна красота на тропика – а освен това и неимоверно крехък. Благодарение на своята техника човекът е открил начин да култивира

⁷ По сходен начин образът на пеперудата олицетворява изгубената невинност в разказа „Атанаска“, където общината плаща на децата по два лева за един килограм уловени и избити пеперуди (Вълев 2022б: 126).

тази красота, да я изпрати в „големите градове“ и да я репликира в трайно, статично украшение, на което може да се наслаждава в безопасност, далеч от змии, скорпиони и пр. Естествената несиметрична красота на пеперудата едновременно побира всички възможни образи и нито един от тях – мимолетното виране в това подвижно платно отново позволява надзъртане „нататък, към неизвестното“ и съответно изисква, активира откъдето ниво на възприятие. Въпреки изкуството умение на майсторите да използват в максимална степен цветовете на пеперудените криле обаче новосъздаденият колаж е просто симулакрум – в процеса на култивиране на красотата човекът не само унищожавя първоизточника ѝ, но губи и нейната автентичност. Стъклата, покрити с цветни изрезки, представят само „сладникави пейзажи“, в чиито декоративни изображения на палми и дворци наблюдаващият ще разпознае единствено света, който (и какъвто) вече познава – проучения, картографиран, дисциплиниран свят на модерната епоха. Мистерията на битието е мимолетна и не докрай познаваема, срещата с нея изисква определени обстоятелства и не може да бъде изкуствено инсценирана. За модерния човек, поне според текста-Вълев, обединението между природата и културата е невъзможно – за него остава само възможността да обикаля вече контролираното набраздено пространство на окултурената природа и да къса, реже, дълбае, стреля в търсене на изгубената си автентичност само за да заключи, като Далчев в стихотворението „Вечер“, че „мене там сега ме няма вече“ (Далчев 2008: 81). В някакъв смисъл самият модерен човек в текста-Вълев е представен като колаж от пеперудени криле, в които прозират остатъците от една предна, мистично хомогенна и абсолютна, но вече неподатлива на дешифриране същност.

Тази среща между дивата и опитомената природа през човешкия поглед напомня за една концепция, разгърната от антрополога Лесли Уайт. В своя емблематична реч пред Американската асоциация за научно развитие през 1958 г. Уайт казва:

Така [чрез символи] човекът построил нов свят, който да обитава. Действително той все още тъпчел земята, усещал вятъра по лицето си или чувал диханието му сред боровете; той пиел от извори, заспивал под звездите и се събуждал, за да поздрави слънцето. Но това не било същото слънце! Нищо вече не било същото. Всичко било „окъпано в небесна светлина“ и имало „внушения за безсмъртие“ на всяка крачка. [...] *Между човека и природата увиснало булото на културата и той вече не виждал нищо освен през него*⁸ (Sahlins 1976: 105).

Все пак обаче опитомяването и окултуряването на дивата природа не са представени от текста-Вълев като едностранен процес. Новите фермери, които отиват в Сертон, си представят как ще преобразят гладкото диво прост-

⁸ Запазени са курсивът и пунктуацията на използвания източник. Цитатите в речта са от поема на Уилям Уърдсуърт.

ранство в набраздено, фрагментарно пространство; как ще структурират и тераформират хомогенната територия по максимално функционален начин: „В Сертон ще създадат големи плантации, ще сеят неизмерими пространства с ориз и с памук, и с картофи. Фабрика за пюре от домати ще уредят. В Сертон ще пресушават блата и ще изкореняват сечищата с машини. Ще издигнат бен-тове, ще строят мостове“ (Вълев 1988: 49). Култивирането на дивата природа не е единичен акт, а изисква серия от постоянни повтарящи се действия – и тяхната липса постепенно води до повторна промяна на властовата динамика в опозицията природа–култура, до изтъняване на „булото на културата“.

Текстът-Вълев определено е заинтригуван от начина, по който дивата природа отново подчинява пространството, което ѝ е било отнето или отказано; от бавната, но неизбежна настъпателност на движението на природата. За-немареният дом на Антонио Сотеро дреме сред „буренясалия двор с повалена ограда от власини и трънаци“ (Вълев 2022а: 135). Домът е почти погълнат от подробното описание на „буйните лиани“, „храстите и шумаците“, „безкрайни въжета с триъгълни тръни и големи листа“ и „широколиста лепкава трева“ (Пак там). Разказът „Един самолет в Бразилия“ пък описва доста колоритно какво се случва с летището в Барейро, когато то спира работа:

Тревата се надигна и заля летището.

Реймундо Гонсалвес отвори прелез в телената ограда и пусна добитъка си в девственото пасище (Пак там: 281).

Когато военните решават да отворят наново летището, настава всеобща паника – хора и добитък побягват надалеч от навеса на самолета. Оказва се, че най-опасното бразилско насекомо, осата тату, си е свила кошер под крилото на самолета.

По сходен, макар и по-безопасен начин природата си иззема обратно своето и в *отсамните разкази*. В тях този процес е представен неведнъж чрез чарковете, построени в планината, които впоследствие са изоставени на милостта на природата. В „Край реката“ Алекси повежда приятелите си навътре в гората и разказва, че там преди не било „тъй диво и тихо“ (Вълев 2022б: 101). Навсякъде било пълно с чаркове, но „[п]осле ги забраниха и нà, вече и мястото им се не вижда. Гората се свлича около тях, завива ги и ги поглъща“ (Пак там: 101–102). В „Пътека в планината“ този едновременно деструктивен и продуктивен процес е описан още по-подробно:

Спряха чарковете. Стъпка по стъпка ги превзе гората и ги задуши в пазвите си. Рушат се каменни и дървени постройки. Гният купищата дъски и капаци, стават на тор. Големият двор, дето някога кипеше толкова живот и денем и нощем с викове и песни се свличаха трупе или се товареха дълги кервани, затъна вече в буренак. Загългнаха трионите. Изгниха арките. Срутиха се водните колела и улеите. Килнаха се заслоните (Пак там: 92–93).

Изглежда, че принципът на действие на природата се различава качествено от този на културата. Културата – представена в наблюдаваната тук динамика основно чрез модерното ѝ проявление, като техника – възпира потока на жизнения порив и възпрепятства продължаващото му свободно придвижване. Вместо това тя го въдворява в строго регулирано повтарящо се движение, което генерира определени природни ресурси. Тук можем да си припомним представата на Жак Елюл за технологичната епоха. Елюл смята, че водещи за тази нова епоха са не присъщите ѝ технологии и механизми, а принципът, наречен от него *техника* – това е цял един етос, основаващ се на максимална ефикасност (вж. Ellul 1964). Вдъхващият желание за живот и творчески подем жизнен порив трябва да бъде дресиран, подчинен, разпределен, за да може да продуцира парчета живот под формата на памук, въглища, полезни изкопаеми и т.н. Но на тези структуриращи, регулиращи и регулярно повтарящи се многобройни движения жизненият порив отвърща с еднороден постоянен поток от енергия, която генерира не повторение, а *различие*.

Машината-повторение: негативният аспект на техниката в текста-Вълев

Във втората част на тази студия обръщам повече внимание на амбивалентния начин, по който текстът-Вълев мисли и употребява културата: първо в предимно негативен план (като антитеза на природата), а след това и в отчетливо положителен (като тактика за осъществяването на свободно движение). С оглед на тези задачи няма да разглеждам културата като широкообхватен феномен, като „съвкупността от духовни и материални придобития и блага, без каквито не е мислим животът нито на едно същество“ (Мутафчиев 2018), макар че това по-генерално разбиране за културата в различните ѝ проявления и степени на развитие бива засягано на различни места в настоящия текст – понякога експлицитно, друг път имплицитно. Тук се съсредоточавам конкретно върху крайното проявление на културата под формата на машината, в което антитетичните ѝ функции спрямо природата се открояват най-ярко.

Текстът-Вълев проявява отчетливо амбивалентно отношение към техниката, в което можем да различим две добре познати междувоенни тенденции по темата. От една страна, имаме силния скептицизъм по отношение на навлизащите в българския бит технически нововъведения и възприемането им като плашеща бездушна алтернатива на традиционния патриархален, есенциалистки житейски опит. Това отношение е представително заявено например в персонажа на чорбаджията Юргалана в „Снаха“ на Георги Караславов. В недоверието на въпросния герой към машините, тези „дяволски направии“, според Татяна Ичевска прозира „неизговореното, в известен смисъл недоосъзнато напълно усещане за това, че съпринадлежността на човека към света е поставена под въпрос“ (Ичевска 2018: 173).

Втората междувоенна тенденция се изразява във визионерската, космополитична апология на новите технологии, която съзира в тяхното развитие безброй нови възможности за развитие на самия човек, потенциал за усъвършенстването и улесняването на неговото съществуване. Матвей Вълев наред с Чавдар Мутафов, Елисавета Багряна, Никола Вапцаров и др. е сред главните апологети на междувоенната машина – при все това в неговите произведения се откриват достатъчно примери и за двете споменати тенденции. Ще ги разгледам и типологизирам, позовавайки се на едно важно за Делюз разграничение, на което е посветен и неговият дисертационен труд (вж. Делюз 1999) – разграничението между повторение и различие. Тъй като поставените тук задачи не го изискват, няма да се стремя да следвам твърде достоверно комплексните и понякога парадоксални теоретични постулати, изложени в „Различие и повторение“.

Започвам с първото проявление на техниката, което наричам *машина-повторение*. Най-общо казано, това е „лошата“ машина в текста-Вълев – лоша, защото застопорява, забавя, прекъсва потока на жизнения порив и го въвлеча в продуциране на повторение. Целенасочено категоризирам различните проявления на техниката като „добра“ и „лоша“ – както ще стане ясно, точно по такъв диалектически поляризиращ начин ги разграничава текстът-Вълев, без ни най-малко да прикрива накъде клонят в случая симпатиите му. Изобщо можем да изтъкнем, че текстът-Вълев е един откровен дискурс, който не се увлича особено по конструиране на комплексни алегорични или многопластови философски наративи – не в това се таи разказваческият му интерес. Текстът-Вълев обича да разказва, до известна степен се опиянява от собствения си разказ и от повествователния процес и трудно удържа темпото и ентузиазма си.

Човекът, попаднал в пространството на машината-повторение, има изключително ограничени възможности за движение – той обикновено стои на едно място и извършва еднообразна, досадна, безсмислена и обезсмисляща го дейност. Машината-повторение превръща самия човек в роб, робот, машина, като го заставя да спре своето креативно, витално, вдъхновено движение и въдворява статичност на тялото, ума и духа. Това пространство е другата крайна точка на опозицията природа–култура – в него виждаме мутирала, стряскаща инкарнация на културата, която донякъде наподобява дивата природа със своето агресорно, деспотично поведение и наличието на собствена агентура. Това пространство отдалечава човека максимално от жестоката жива действителност на дивата природа, но за сметка на това го позиционира в една окултурена до абсолютна статичност и стерилност, почти антиутопична реалност. Един персонаж, който обитава подобно пространство, е стражарят от разказа „Оттам почва полето“. Той функционира като продължение на държавните механизми за наблюдение и контрол, както електрическата лампа функционира като продължение на погледа му. Стражарят е изобразен като

почти напълно лишен от възможност за свободно действие или движение, от директен достъп до индивидуалната и колективната си същност. Вместо да сподели на Мария своите чувства или да ѝ предложи причина да остане в града, той се чуди какво предвижда правилникът в подобна ситуация – а междувременно Мария си тръгва.

Стражарят обаче все пак има някаква възможност за действие – тя се активизира тъкмо когато вижда Мария и угасналият пламък на желанието припламва в гърдите му. Изобщо желанието е важен елемент от текста-Вълев – неговата поява често сигнифицира възстановяването, интензифицирането на жизнения порив и съответно носи изключително положителна конотация. Това не е срамното плътско желание, заклеено от юдео-християнската, психоаналитичната и други традиции – по-скоро става въпрос за онази концепция за желанието, която имат предвид Делюз и Гатари (а в известна степен и Юнг). Желанието е ключов концепт в първата съвместна творба на двамата философи, „Анти-Едип“. Там то не е мислено като „по същество самосъхраняващо или самоунищожавашо се, а като „продуктивно“ и социално“ (Young 2013: 80). Тази творческа, продуктивна природа на желанието се съдържа и в представата на Юнг за либидото, поради което то е виждано като понятие, доста сходно с *élan vital* на Бергсон⁹.

В рамките на текста-Вълев появата на желанието препотвърждава взаимовръзката между жизнения порив и природата. Стражарят, от чието съзнание-протокол селото вече се е изтрило, съзира Мария, която все още носи природата, полето в себе си, и изведнъж живва. Райка от „Край реката“ поглежда Алекси, когато вече са навътре в гората, и въпреки че го познава отдавна, „сега го вижда за пръв път като истински мъж – силен, спокоен и близък“ (Вълев 2022б: 103). Двамата откриват идеалния декор за подобна сцена – „сенчеста полянка, сгъшена между смърчовите [...] насечена на няколко огненочервени петна“ (Пак там: 104) от ягоди. На тази поляна Райка остава насаме с приятеля на съпруга си: „Ето тук, сред тия дървета, никой не би ни видял... – заработват желанията ѝ. – Боже, какво става с мен!“ (Пак там). Междувременно и в мислите на Алекси се разиграват сходни сценарии, след като „гората [...] беше разлистила най-спотаени мисли, раздухала ги беше в едно само желание“ (Пак там).

Пространството, отдалечено от природата, действа по противоположен начин, възпирайки и затруднявайки потока на желанието. Когато Мария от „Оттам почва полето“ се прибира от амбалажната фабрика, където работи, и ляга да спи, „през тялото ѝ тръпнат примамливи усети и мътят разсъдъка ѝ“ (Пак там: 157). Потокът на желанието ѝ обаче е прекъснат, затруднен и тек-

⁹ През 1914 г. Беатрис Хинкъл пише: „Психическата енергия е наречена от д-р Юнг *либидо* и ще бъде разпозната като подобна на Бергсоновата *élan vital*, или „креативна енергия“ (цит. по: Sherry 2013).

стът в прав текст заявява причината за това: „Тя тръпне в загадките на своята младост и не смее да си представи докрай радостите, които крие в тялото си, защото тоя град, фабриката, стаята, леглото са ѝ чужди“ (Пак там: 156). Докато цивилизованото, култивирано, урбанистично пространство поначало затруднява протичането на желанието и на жизнения порив, за пространството на *техниката-повторение* същото важи с пълна сила. Това затворено бездушно пространство като че ли олицетворява всички междувоенни опасения, свързани с развитието на техниката.

Откриваме го представено най-подробно в трета част на повестта „На котва“, която носи и показателното заглавие *SOCONY* (аббревиатура на *Standard Oil Company of New York*). Разходката на Антонио Викторов из планината ни запозна с опитомената природа, подчинена от английската минна компания. Петролната фабрика от „На котва“ е възможност за текста-Вълев да ни отведе – ако не географски, то поне тематично – чак отвъд европейските предели, в идеалната за илюстриране на машината-повторение държава. Наистина фабриката, в която морякът Богдан почва работа, се намира край Созопол, но тя е собственост на „тръста на американския петролен цар сър Джон Дависон Рокфелер“ (Пак там: 245). Още с пътешествието на Алеко Константинов *до Чикаго и назад* върху българската литературна карта изпъква един образ на САЩ, който само се уплътнява и изостря през следващите десетилетия. Това са Щатите като земя на неограничените възможности, но и на предприемчивия капиталистически светоглед, стремглавия технически прогрес, популярната масова култура – това е „миражната страна, където сиромасите ставаха милионери“ (Минков 2022: 193). И докато Светослав-Минковата Америка може да се определи като „иронично-пародийна редакция на една масово тиражирана социална представа“ (Стефанов 1990: 115), Матвей-Вълевата Америка по-скоро препотвърждава, интензифицира, хиперболизира определени аспекти от тази представа. Тадеуш Валдек от „Филантропична история“ потегля към миражната страна, окрилен от илюзията, че „може да забогатее и да стане равен на Рокфелер“ (Минков 2022: 193). Богдан от „На котва“ само работи за Рокфелер (макар да твърди, че го е срещал лично), без никаква „американска мечта“ наум (и без никакво иронично-пародийно смигване към читателя).

Американската петролна компания представлява крайното убежище на машината-повторение. Подобно на затвор, фабриката е оградена от „висока стена, около която ден и нощ сноват пазачите“ (Вълев 2022б: 244). Работният процес е представен подробно, но с пестелива и лишена от каквато и да било емоционалност стилистика: „Тежки електромотори въртят трансмисионните колела на десетки машини. Пред една преса един подава четвъртит цинков лист и в миг машината го свива и наръбва. Поема го друг, неговата машина сгъва цинковия лист на две. Оттатък от двата листа се сглобяват стените на газената тенекия, после един ѝ поставя капациите“ (Пак там). Описанието на самата фабрика изобилства от конкретни, технически акуратни данни („три-

десет и две тенекии“, „тридесет и два чучура“, „шестстотин и четиридесет литра“ и т.н.), но и оставя впечатлението за нескончаема, експедитивна, идентична продукция: „безкрайна върволица от празни тенекии“, „безброй тенекии“ и т.н.

До известна степен уредбата на фабриката действа на принцип, антитетичен на този на *élan vital* – представя живота (или неговата липса) като автоматизиран, механизирен порядък с предварително зададен набор от резултати. Богдан вижда своето присъствие във фабриката изключително като трансакция – срещу шестдесет лева надница за осемчасова смяна той пресова шест хиляди капачета. В рамките на пространството на машината-повторение потокът на жизнения порив е сведен до поточна линия, която генерира продукция и ресурси: за Богдан – надница, за фабриката – капачки, и т.н. Виждаме в този работен процес едно крайно преувеличение на просвещенското виждане, за което стана въпрос по-рано – възприемането на природата и ресурсите ѝ като „средства за постигането на някаква цел, т.е. материали, подхранващи консумацията, прогреса и продължителния икономически растеж“. За моряка, останал „на котва“, без възможност скоро да се върне в открито море, само тази трансакция е смисълът от работата му. „И повече нищо“ (Пак там: 247). Петролната фабрика е топос, където потокът на желанието прекъсва.

Всъщност дейността на Богдан във фабриката почти не се различава от дейността на десетките машини, които извършват автоматични повтарящи се движения около него. Работното му ежедневие е предадено по същия начин, чрез същото изброяване на последователни действия, в които неговите собствени движения се редуват с тези на машините: „Посяга с лявата си ръка и поема от големия сандък четвъртита плочка. Тика я върху калъпчето, дръпва си пръстите, натиска с крак педала. Ножът пада отгоре, забива се в калъпчето, връща се нагоре. Богдан поема с дясната ръка изрязаното и пресовано кръгло капаче с щъркелчето и го пуска отдясно в един газен сандък“ (Пак там).

По подобен начин е описан работният процес и в амбалажната фабрика в „Оттам почва полето“. Момичетата, които работят във фабриката, са представени като серия от двойници, действащи с автоматични синхронизирани движения: „Механично поемат те кутиите, които идат отляво, прибавят по нещо на тях и ги отправят безстрастно надясно“ (Пак там: 150). Процесът-повторение подчинява не само потока на движението на работничките, но и техните сетива, думи, дори мислите им:

Обикновено очите им са в пръстите.

Говоренето е забранено, защото отвлича вниманието.

Мисленето е невъзможно – то нарушава ритъма в непрекъснатата върволица от кутии, които бавно се придвижват от ляво надясно (Пак там).

В тези описания на машината-повторение прозира екзистенциалното опасение, че следващото стъпало от човешката еволюция не принадлежи на *Homo sapiens*, а на киборга, който е наполовина човек, наполовина машина; че създаденият от човешка ръка изкуствен интелект постепенно ще го задмине. Впечатляващо е до каква степен междувоенните колективни нагласи резонират със съвременните ни тревоги (например т.нар. *AI Anxiety*¹⁰) и прогнози, мотивирани от стремглавото развитие на програми като чатбота *Chat GPT*. В амбалажната фабрика се носят слухове, че от Германия ще пристигне „особена“ машина, която сама ще може да облепя кутиите. А при нейното пристигане „повечето момичета ще станат излишни“ (Пак там: 152). Излишни ще станат и мнозина работници в сертонската ферма, където постепенно навлизат машини за всякаква дейност – за оран, сеитба, копан, жътва (Вълев 1988: 157). Това не допада на фейтора Жозино и той пита работодателя си ядовито: „Няма ли да машинизираш добитъка, че да уволним и ковбоите?“ (Пак там).

Да се върнем в петролната фабрика. Повторението е основен елемент от модела ѝ на опериране. Виждаме го в работния процес; във върволицата от напускащи преждевременно осакатени работници; в самата фабрика, която е една от „осемдесет подобни и двойно, и десеторно по-големи фабрики из целия свят“ (Вълев 2002б: 245). В контекста на разглежданата тук тема можем да си припомним позицията на Бергсон – че „[н]а повтарящото се му липсва вътрешно *жизнен порив*. Оставащото идентично на себе си страда от недостиг“. Машината-повторение впряга жизнения порив в идентично повтарящо се движение, което спира потока на живота и възможността за промяна. Това е набразденото до крайност пространство, което осуетява всякак опитите за осъществяване на линии на бягство, за пораждаване на желание. Докато Богдан изпълнява една и съща поредица от команди 6000 пъти дневно, той постепенно се сраства с околната среда, губи способността си за движение и действие за нейна сметка: „Главата губи теглото си, превръща се в балон, из който тъпо тъмнеят вперените очи. Виси главата между трансмисионните каиши и колела, те се надбягват под просторния таван, слизат към машините, катерят се по стените...“ (Пак там: 247). За разлика от трансмисионните каиши и колела, които абсорбират жизнената му енергия, „треперят и тичат, свирят и плачат“ (Пак там), Богдан има едно-единствено желание – да не си отреже пръстите. Осакатяването би попречило на завръщането му обратно в открито море. Всъщност единственото желание, на което е способен скитническият субект в пространството на машината-повторение, е да се измъкне от порочния ѝ цикъл, да напусне това пространство.

¹⁰ *AI Anxiety* – тревожност, предизвикана от (развитието на) изкуствения интелект и свързана с разнородните опасности, произтичащи от напредъка му: от съкращаването на многобройни работни позиции, през революционните възможности за изкуствено композиране на текстове, та до реализирането на апокалиптични, добре познати от научнофантастичната традиция сценарии.

В това желание за самосъхранение – а вероятно и в способността за желане изобщо – се съдържа и единствената съществена разлика между работещия човек и машината. Човекът е по-ненадежден работен кадър от нея – неговата крехка, лесно ранима телесност е разпозната като неминуема слабост. Опасността от осакатяване е важен мотив в контекста на разбиране на машината-повторение – на осмислянето ѝ като крайна, атрофирала форма на културната ситуация, която negliжира, обективизира своя създател. Фрагментарността на модерния човешки опит не се изчерпва с неговото мислене, идентичност или памет – проблематизирана е самата цялост на човешкото тяло и отрязаният пръст не се възприема като уникална, незаменима част от него. Напротив, всеки отрязък от човешкото преживяване, здраве, благосъстояние се възприема според идентични икономически и правни принципи и се измерва чрез фиксирани финансови и законови параметри. Всички предшественици на Богдан са напускали работа преждевременно, след като са си отрязвали пръстите. Мистър Ален, международният инспектор на предприятията на Рокфелер, провежда следния разговор с Богдан:

- Ще си отрежеш пръстите.
- Трябва да сложат една предпазна скоба.
- Кажете да я сложат.
- Шест пъти вече казах. (Пак там: 246)

С това темата е приключена – мистър Ален започва да обсъжда предстоящото си пътуване до Персия и пушаческите си навици. Всъщност няма и причина да се притеснява прекалено от липсата на предпазни скоби – осакатените работници получават стабилно обезщетение веднага след инцидента, без съдебни дела. „Такива били тия пусти американци – не водели като германците за подобни дреболии дълги процеси с вещи лица...“ (Пак там: 247–248).

Абсурдно нехуманни, но финансово атрактивни са и условията в мината, където работи Ботю от разказа „Гурбетчи“. Той разказва на своите сънародници следното: „Един германец осакатя при катастрофа и аз съм на негово място машинист, пробивам дупки на взривовете. Плащат ми на парче и печеля много добре, но едва издържам. Вие не знаете колко горещо е долу при нас, дето няма вентилация. Всеки ден по няколко души припадат, всеки ден има ранени, а всяка седмица – поне по един убит“ (Вълев 2002а: 243).

И все пак задълбоченият прочит на текста-Вълев сочи, че машината не води задължително до негативни, дистопични последици поради своя модел на функциониране и поради начините, по които модифицира човека и света. Напротив, както ще видим при второто проявление на техниката в тези текстове, скитническият субект доста често използва машината като подривна тактика спрямо контролиращите и сканиращите механизми на държавния апарат, като средство за чертаене на своите линии на бягство и пресичане

на установените гранични пунктове. В зависимост от обстоятелствата и околната среда, в която е позиционирана, машината в текста-Вълев може да подчинява, „машинизира“ човека чрез своята репетитивна, седентаризираща работна програма, но може и да улеснява по един почти трансхуманистичен маниер процеса на неговото „очовчаване“, разкривайки нови посоки и пространства за осъществяване на свободно движение. Скитническият субект, който полита в небето или във всеобхватното измерение на радиовълните, се сближава, свързва, дори частично се слива с машината по същия начин, по който работникът във фабриката се съединява със системата от „трансмисионни каиши и колела“. В единия случай машината генерира и запазва човека с живителна енергия, а в другия я извежда от него и забавя, проблематизира протичането ѝ.

По тази причина класическите, телеологически обусловени възгледи по въпроса за техниката – например тези на Хосе Ортега-и-Гасет (вж. Ортега-и-Гасет 2014) или Хайдегер (вж. Heidegger 1977) – навярно не предоставят най-подходящия подстъп към начина, по който Вълев разработва темата. И в този случай начинът, по който Делюз и Гатари мислят машината, като че ли се оказва по-продуктивен. Според Франсоа Дос провокативната концепция на двамата философи за машината, разгърната подробно в „Анти-Едип“, произхожда от ранната работа на Гатари. В случая машината била „същинска крилата фраза, целяща да детронира друга подобна, популярна навремето крилата фраза – представата за структура“ (Dosse 2012: 135), противопоставяйки на присъщата ѝ фиксираност и статичност свойственото за машината състояние на активност. Затова съществуването на машината за Делюз и Гатари не е обвързано с наличието на определени, предварително ясни и зададени цели, а напротив – конкретните измерения на нейните роли и функции никога не могат да бъдат прогнозирани, поради което машината е способна да произведе *събитие*¹¹. Следвайки убеждението на Спиноза, че никой не знае изцяло на какво е способно тялото¹², Делюз и Гатари питат: „След като е

¹¹ Концепцията за тази машина в различните ѝ проявления (желаещи машини, абстрактни машини и др.) е синтезирана прецизно в статията „Какво е тялото без органи? Машина и организъм при Делюз и Гатари“ на Даниъл Смит (Smith 2018) – един от най-сериозните изследователи на работата на двамата философи.

¹² „Всъщност никой досега не е определил какво може тялото, т.е. никой досега не е разбрал от опит какво може да извърши тялото според самите закони на природата, доколкото тя самата се схваща само като телесна, и какво не може да извърши, ако то не бъде определено от ума. Защото досега никой не е познал така точно строежа на тялото, че да може да обясни всичките му функции, да не говоря за това, че у животните се наблюдават неща, които далеч превъзхождат човешката проникателност, и че сомнамбулите в състояние на сън вършат много неща, които в будно състояние не биха се осмелили да извършат. Това достатъчно показва, че тялото като такова според самите закони на своята природа може да извърши много неща, от които неговият собствен ум се учудва“ (Спиноза 2016: 132–133).

налице някакъв ефект, каква машина може да го произвежда? И след като е налице някаква машина, тя за какво може да служи? Например отгатнете каква е употребата на една поставка за нож, като се опирате на геометричното ѝ описание“ (Дельоз, Гатари 2004: 14). Поставката за нож, човешкото тяло, трансмисионните каиши и колела представляват една или няколко машини, чиито действия не могат да бъдат предвидени, защото не се реализират задължително през идентично, изчисливо повторение, а съдържат виртуалния потенциал да осъществят различие. Сингуларният акт на различието – събитието, може да включва тяло или поставка за нож, но може да включва и лакът, пета, колело, ръб или парче от поставка, които ще образуват нова машина със съответните нови функции и приложения. Според Даниъл Смит тук Дельоз и Гатари до известна степен следват примера на класическите поддръжници на философията на механизма и „използват машината като парадигма, през която да разберат цялата реалност“ (Smith 2018: 6). Ето защо машините им „винаги имат множество функции, които не зависят от намеренията на техния създател, а от връзките им с други машини“ (Пак там).

Предложеното изложение на тази концепция е твърде сбито, за да я представи в целия ѝ блясък, но по-важното в случая е, че то вероятно ще предизвика един логичен въпрос: как се вмести всъщност Матвей Вълев в подобен комплексен колаж от имена и цитати? В отговор на това реторично запитване ще предложа още един цитат – този път от текст на Вълев на име „Рио де Жанейро“. Този текст, който вероятно можем да определим като пътеписен очерк, е публикуван в сп. „Подслон“ (№ 5, 1935 г.), но тук е цитиран по антологията на А. Ташев „В страната на вечното лято“:

Авенида „Рио Бранко“ и тесните сенчести улици на кариокския сити са задръстени с хора. Никога не съм виждал толкова много хора. Те се преливат от една улица в друга, по тротоарите и ъглите. Те пълнят кафенетата и магазините. Всред тях се промъкват претоварени трамваи, омнибуси и автомобили, каруци и велосипеди, мотоциклети и колички на градските носачи – и никой не им обръща внимание. Защото тук няма машини и хора. Всичко е само едно цяло, което не се бои от себе си: големият град (Вълев 2022а: 37).

Ето че не само клаустрофобичната фабрика с нейното педантично разделение на труда и пространството води до известно обединение на човека и машината, до преплитане и обмяна на присъщия им енергиен поток. По сходен начин функционира и второто главно проявление на техниката в текста-Вълев, *машината-различие* – тя притежава способността да произвежда нови гатариански машини, в които пешеходци, трамваи, носачи и велосипеди са „само едно цяло“. Както ще видим, разглежданите произведения изобилстват от появи на машината-различие и те неминуемо са съпътствани от чувства на възторг, всемогъщество, симпатия, привързаност. Машината-различие е ве-

рен спътник на скитническия субект в неговите авантюри. Тя е механичният жребец на модерния „ковбой“, който се измъква от хватката на всеки преследвач и открива най-скришния заобиколен маршрут.

Машината-различие: техниката като тактика

Може би най-представителният пример за машината-различие в текста-Вълев са плавателните съдове: кораби, параходи, лодки. В тях особено отчетливо се забелязва онзи жизнен порив, онази живителна енергия, характерна и за дивата природа. Най-често наличието на тази енергия бива илюстрирано чрез движение, но то не е поробващото движение-повторение на „лошата“ техника, а едно освобождаващо, вдъхновяващо, „окриляващо“ движение. Друг признак за наличието на живителна енергия е анимизмът, одушевеността, на природата или техниката. Тук отново можем да използваме името като улика, защото добрите машини притежават име, индикиращо наличието на душа и характер – за разлика от тях лошите машини, например петролните танкове, „нямат имена, а само цифри“ (Вълев 2022б: 266). Плавателните съдове в текста-Вълев, които помагат на хората да осъществят своето пътуване, носят многобройни, често човешки имена: „Надежда“, „Жозефина Шарлота“, „Виктория“, „Alsina“, „Bandoeng“, „Хинан Мару“, „Молтке“, „Хайфа“ и др. А докато Богдан от „На котва“ разказва една не особено достоверна история, той директно кръщава океанската гемия, с която пътувал някога, на своята спътница Жоржета: „Да, аз наистина съм сгоден. Но това, Ирино, е една толкова нещастна и объркана история. [...] Преди много години работех в една океанска гемия. Казваше се... „Жоржета“ (Пак там: 220).

Одушевената природа на плавателните съдове се забелязва и в техните описания – по същия начин, по който това важеше и за дивата природа. Плавателният съд има *засмолени гърди* (Пак там: 22) и *железен корем* (Пак там: 174), от който се стича *зелена вода* (Пак там: 179) или излиза пара (Пак там: 191). Плавателният съд е в състояние на постоянно, осъзнато движение: той „се хлъзга пред здрача“ (Пак там: 22) или „забавя хода си. Дочаква влекача“ (Пак там: 180). Той „оглежда пристанището и спира“ (Пак там: 191) или „трепери и бавно, бавно приближава към предпазителните греди на кея“ (Пак там). Белгийският кораб „Жозефина Шарлота“ не просто вози пасажерите от разказа „Между два бряга“, а сам се отправя на пътешествие – той „минава край много брегове и излиза на открито, за да се люшка и пръхти, да се събужда от първите червени лъчи на морското слънце, да примира в обедната му жега и да се промъква все напред“ (Вълев 2022а: 192). Когато моряците от „На котва“ попадат в буря сред открито море, те се борят със същото ожесточение, с което и лодката им, „Надежда“ – тя „трепери под тях, зъби се на морето, размахва фенера си и все наново се изплъзва и бяга напред, все наново пращи и скърца“ (Вълев 2022б: 207). Този похват за одухотворение и придаване на

човешки черти на техниката също ни е познат от междувоенната литературна традиция – ще го срещнем например в „Шлепове“ на Пантелей Матеев, където моторните гиганти „Жени“ и „Марсел“ съвсем „по човешки/се смеят с чисти цветове“ (Матеев 1989: 103).

Ще открием машината-различие и в самолетите, които често пресичат страниците на тези текстове и държавните граници с лекотата на „дългите тънки крила на безмоторните чайки“ (Вълев 1940б: 84). Летците на самолети са ексцентрични, авантюристични натури, които не са особено надеждни и обичат да си пийват („Един самолет в Бразилия“) или дори буквално се опияняват от престоя си в небето (*Ivresse de l'air*); които предизвикват самата природа в опит да счупят световни рекорди и полови стереотипи („Граждани на света“). Пристигането на първия самолет на новооткритото летище в Барейро (в „Един самолет в Бразилия“) предизвиква не новина, а гръм: „...по телената ограда накаца населението на Барейро и околните имения, струпа се много народ, шосето и пътеките се задръстиха от конници и каруци с хора“ (Вълев 2022а: 278). Излитането на самолета е същинско събитие и многобройните наблюдатели не могат да открият думи, за да изразят възторга си „от тази първа преживелица, надхвърляща постиженията на всеки пътуващ цирк, на всеки селски тореадор“ (Пак там: 279). Ръководителят на новоучреденото летателно училище в Барейро, немският капитан Зонинген, пък е типичен пример за скитнически субект. Той прекарва два месеца в обучение на бъдещите летци и в такова усилено наливане с бира, че „цяло Барейро се чудеше как може камионът на пивоварната фабрика „Антарктика“ да идва всеки трети ден и бирата пак да не стига“ (Пак там: 280). След това капитанът се качва на самолета и почти моментално счупва витлото и едното му крило.

Доверчивите бразилци разбират, че капитан Зонинген „не беше германски летец, не беше дори и германец, а някакъв унгарски механик, търсен от полицията на три държави за подправяне на монети“ (Пак там: 281). Това е пример за скитнически субект, който осуетява всеки опит на държавния апарат и уседналото обкръжение да бъде разпознат, позициониран в статично състояние и във фиксирана идентичност. Често тази динамика е индикирана в произведенията чрез най-директното вербално изражение на личностната идентичност – името. Такъв е случаят с Антон(ио) от „Ферма в Сертон“, а също и с т.нар. капитан Зонинген, който всъщност не бил капитал и имал „някакво непроезисимо унгарско име“ (Пак там).

В самолетите се возят „хора от всякакви бои и страни и градове“ (Вълев 1940б: 84). Те пресичат пространството бързешком, сякаш с едно свръхчовешко, свръхестествено щракване на пръстите: „Събуждат се в Лондон, закусват в Берлин, обядват в София и вечерят в Анкара“ (Пак там). Това скорострелно движение, наподобяващо телепортация, може да се разглежда и като пример за една по-широкомащабна тенденция, предизвикана от разволя на модерните технологии и медии. Пред междувоенния българин се разкриват

нови и вълнуващи пространства на движението, мисълта, въображението – пространства, които negliжират, подриват, подиграват се на доскоро непреодолими ограничения от географско, териториално, идеологическо, културно естество. Тези пространства имат космополитическо измерение при Вълев и при други автори, като Дора Габе, която пише: „...закусвах в София, обядвах в Атина, привечер ще се кача на Акрополиса и за няколко минути ще бъда с две хиляди и петстотин години назад“ (Габе 1937: 10). В същите пространства *лявата литература* от периода вижда възможност за наднационална социална солидарност и съучастност. Никола Вапцаров например заявява в „Двубой“: „Аз съм тук/и там./Навред. –/Един работник от Тексас,/хамалин от Алжир,/ поет.../Навред съм аз!/Навред съм аз!“ (Вапцаров 2019: 31). Пантелей Матеев пък прогласява в „Меридиани“, че благодарение на новите технологии и медии вече можем „да бъдем/едновременно/навсякъде“ (Матеев 1989: 58).

Особено важно в тази връзка нововъведение в битата на българина е радиото. Историята на ранното му развитие у нас е показателен пример за напрежението между изобретателността на скитническата мисъл и присъщия на държавния апарат рефлекс за ограничаването ѝ (по тази тема вж. Димитров 1994, Господинов 2005). Трансгресивният, креативен заряд на ранното радио-разпръскване – преди обявяването му за държавна собственост с указ от цар Борис III през 1935 г. – е засвидетелстван отлично от Чавдар Мутафов в есето „Радиото“. В него той заявява, че „някой ядеше страшно пространството с металичното безразличие на машина, прекатурваше границите и митническите чиновници, оголваше небето над целия свят за някаква част от секундата, за да го заключи отново в огледалото на амалгамираните лампи, които тлееха в тихия огън на електроните“ (Мутафов 1993: 175).

Можем да открием в тази възможност за телесно, ментално, духовно придвижване, предоставяна от новите технологии и медии, и една допълнителна тактика. Става въпрос за процес, който Делъз нарича *контраактуализация*, или *виртуализация*¹³. Той е противоположен на стандартния процес на актуализация, при който виртуалната материя, виртуалното съдържание се реализират в конкретни актуални структури чрез „интензивни операции на индивидуация“ (Ott 2019: 315). Контраактуализацията осъществява развитие в обратната посока – „започвайки от актуалното, открива интензивности и виртуалното чрез творческа инволюция“ (Пак там). Под този процес обаче не бива да разбираме някакво „мистическо бягство“ (Shults 2014: 135), а една „майсторска интензификация на целенасоченото ангажиране със света“ (Пак там). В контекста на разглежданите произведения контраактуализацията ще представлява един процес на телепортиране, мултиплициране, разконцентриране, разграждане на фиксираната идентичност. Контраактуализацията на

¹³ За най-популярния пример за контраактуализация при Делъз и Гатари, т.нар. *тяло без органи*, вж. Панчева 2005: 428–431.

мобилния субект е преобразяването му в една метаморфоза-машина, която ще бъде „едновременно навсякъде“ и която с „металично безразличие“ ще „прекатурува“ граници и митнически чиновници, ще осуетява всеки опит да бъде предугаден следващият ѝ ход, дестинация, интенция.

В поведението на Вълевите скитници често ще открием опит за контраактуализация, но той е особено ясно засвидетелстван в два случая. Първият е от разказа „Граждани на света“ и всъщност представлява един от най-емблематичните и често цитирани откъси на автора. В него е описана доста удачно представената тук тенденция, това своеобразно опиянение от наелектризирания междувоенен въздух, затова го цитирам в цялост:

Сложи си слушалки, включи високата корабна антена и пусни радиоапарата на всички вълни. Мигом изчезват звездите от небето и нощта над морето, изгасват белите, зелени и червени корабни светлини, загубва се светлият път зад витлото, секва празникът на зрялата есенна нощ. Друг един свят се втурва към теб – светът на танците и песента, на радиописите, речите, концертите, на черковните камбани, театрите и оперите. Шумят електричните реки на нюйоркския Бродуей и светлинните потоци от рекламите на Айфеловата кула, мамят те към гейшите цветните фенери пред чайните на Йокохама, унасят те чудните момичета от островите на Южното море. Препускат каубои с развети ласа след побеснели стада, надбягват се вихрите на Патагония, пълзят златогърсачи по снежните пътеки на Аляска, викат за помощ загубени в бури кораби. Огласен е тоя друг свят от картечници и оръдия, и бомби в Китай, притъпен е той от плача след земтресението в Чили. Няма езици, граници и държави, не знае океани, морета и материци, а е цял, космичен, велик тоя друг свят на радиовълните (Вълев 2022б: 50–51).

Какво ли не откриваме в този откъс: опиянението от пътешествието; модерната „магия“ на новите медии, която разстройва ограничителните очертавания между *отсам* и *отвъд* и сбъдва, поне за кратко, това бленувано още от Диоген „световно гражданство“...

Малко по-различно е представен процесът на контраактуализация във втория пример – той е от разказа „Пътник“. Главният герой се скрива от дъжда в сградата на пощата и се заглежда нагоре, в хилядите жици на телеграфната централа. Докато ги наблюдава, той си представя как „[п]о тях кацат ластовиците на далечната Аржентина, от тях капят зърната на амазонския дъжд, под тях се вият през хълмища и гори пътеките на скитниците“ (Вълев 2022а: 111). В това съзерцателно, полутрансово състояние героят скитник си представя как се слива с жиците и потегля едновременно по хилядите им посоки. Той се пита: „Да можех да сложа ухо над тях, дали не бих доловил яростния вик на бика, гордия призив на жребца?“ (Пак там).

В доста сходен унес изпада и Ясен, героят телеграфист от разказа на Димитър Шишманов „По жиците“. Застанал пред апарата, той затваря очи,

„прострян като трептение над два континента, ловещи думите, които къртяха над хиляди реки и планини“ (Шишманов 1999: 212). Ясен прекарва часове наред, заслушан в безспирните наддавания, разговори и песни. След това, „[з]а да се излекува, скиташе с часове из полята и планините“ (Пак там: 213) около своето западнало, отдалечено от света градче. Опитите да потуши космополитската си възбуда обаче се оказват неуспешни – в мига, в който затваря очи, той „виждаше морета, по които плуваше, или необятни градове, през чиято навалица се промъкваше, влизаше в непознати домове и срещаше чужди и все пак близки хора“ (Пак там). Любопитно е, че и в двата описани случая процесът на контраактуализация, на мисловно пътешестване и разпръскване по телеграфните жици резултира и в действително пътешествие. Загледан в хилядите жици, героят от „Пътник“ решава да се върне в сертона и на мига пише съобщение да му изпратят кон до пощенската станция. Ясен от „По жичите“ не успява да се излекува от болестта си и вдъхновен от едно съобщение, потегля на импулсивно морско пътешествие към Бейрут.

Какво можем да кажем въз основа на изведените наблюдения и примери? Изглежда, че текстът-Вълев перципира и конституира действителността през една бинарно кодирана, дихотомична призма. За това бинарно структурирано светостроене могат да се изведат различни примери – опозиции като мъжкост–женскост, отсам–отвъд, град–село и т.н. През разгледаната опозиция природа–култура обаче, особено през сравнението между дивата природа и техниката като крайно проявление на културата, тази текстуална тенденция си проличава особено отчетливо. В нея наблюдаваме и една важна характеристика на бинарната кодификация на текста-Вълев, а именно, че той не предполага възможността за диалектически синтез на опозициите. Човекът на модерността е представен едновременно като инициатор, следствие и жертва на този фрагментаризиран, актуален (за темпоралните контури на текста) житейски опит – той не може да се върне обратно към блаженото утопично състояние на свързаност с природата, нито да пристъпи към бъдещето с цялата си автентична, есенциална човешкост. Все пак текстът-Вълев предоставя на своите герои една възможност, макар и временна, за очертаване на линии на бягство, за синтезиране на модерния житейски опит, на характеристиките на природата и машината в кохерентно, единно преживяване. Тази възможност е свободното скитническо движение, чийто генератор настоящата студия разчита като вариация на жизнения порив на Бергсон, *élan vital*. Допълнителното разискване на това специфично свободно движение обаче би било обект на отделен, допълнителен прочит на текста-Вълев, чийто интерпретативен потенциал първа предстои да бъде разгърнат с вниманието и изчерпателността, които предполага, и с богатството от теми и проблеми, които предлага на своите изследователи и читатели.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Вазов 2020:** Вазов, Ив. *Съчинения в десет тома, Т. 2. Под нашето небе*. София: Захарий Стоянов, 2020 [Vazov, Iv. Sachinenia v deset toma, t. 2: Pod nasheto nebe. Sofia: Zahariy Stoyanov, 2020].
- Вапцаров 2019:** Вапцаров, Н. *Поезия*. София: Дамян Яков, 2019 [Vaptsarov, N. Poezia. Sofia: Damyan Yakov, 2019].
- Вълев 1937:** Вълев, М. *Прах след стадата. Разкази*. София: Библиотека „Завети“, 1937 [Valev, M. Prah sled stadata. Razkazi. Sofia: Biblioteka „Zaveti“, 1937].
- Вълев 1940:** Вълев, М. *Радост в живота. Разкази и репортажи*. София: Библиотека „Завети“, 1940 [Valev, M. Radost v zhivota. Razkazi i reportazhi. Sofia: Biblioteka „Zaveti“, 1940].
- Вълев 1975:** Вълев, М. *Избрани произведения*. София: Български писател, 1975 [Valev, M. Izbrani proizvedenia. Sofia: Balgarski pisatel, 1975].
- Вълев 1988:** Вълев, М. *Ферма в Сертон*. София: Български писател, 1988 [Valev, M. Ferma v Serton. Sofia: Balgarski pisatel, 1988].
- Вълев 2022а:** Вълев, М. *В страната на вечното лято*. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2022 [Valev, M. V stranata na vechnoto lyato. Sofia: Izd. tsentar „Boyan Penev“, 2022].
- Вълев 2022б:** Вълев, М. *Граждани на света*. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2022 [Valev, M. Grazhdani na sveta. Sofia: Izd. tsentar „Boyan Penev“, 2022].
- Габе 1937:** Габе, Д. С. „Лот“ до Атина. – В: *Завети*, 1, 1937, 5–10 [Gabe, D. S. „Lot“ do Atina. – Zaveti, 1/1937, 5–10].
- Господинов 2005:** Господинов, Г. *Поезия и медия. Кино, радио и реклама у Вапцаров и поетите на 40-те години на XX век*. София: Просвета, 2005 [Gospodinov, G. Poezia i media. Kino, radio i reklama u Vaptsarov i poetite na 40-te godini na XX vek. Sofia: Prosveta, 2005].
- Гълъбов 2009:** Гълъбов, К. *Експресионизмът и чарът на луната*. – В: Сугарев, Е., Е. Димитрова, Цв. Атанасова (съст.). *Критическото наследство на българския модернизъм, Т. 3*. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2009, 125–128 [Galabov, K. Ekspresionizmat i charat na lunata. – V: Sugarev, E., E. Dimitrova, Tsv. Atanasova (sast.). Kriticheskoto nasledstvo na balgarskia modernizam, t. 3. Sofia: Izd. tsentar „Boyan Penev“, 2009, 125–128].
- Далчев 2008:** Далчев, Ат. *Поглед зад очилата*. София: Захарий Стоянов, 2008 [Dalchev, At. Pogled zad ochilata. Sofia: Zahariy Stoyanov, 2008].
- Дельоз 1999:** Дельоз, Ж. *Различие и повторение* (прев. Ирена Кръстева, Владимир Градев). София: Критика и хуманизъм, 1999 [Delyoz, Zh. Razlichie i povtorenie. Prev. Irena Krasteva, Vladimir Gradev. Sofia: Kritika i humanizam, 1999].
- Дельоз, Гатари 2004:** Дельоз, Ж., Ф. Гатари. *Анти-Едип. Капитализъм и шизофрения* (прев. Антоанета Колева). София: Критика и хуманизъм, 2004 [Delyoz, Zh, F. Gatari. Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenia. Prev. Antoaneta Koleva. Sofia: Kritika i humanizam, 2004].
- Димитров 1994:** Димитров, В. *История на радиото в България: край на XIX в. – 1944 г., в 2 ч.* София: Витраж, 1994 [Dimitrov, V. Istoria na radioto v Bulgaria: krayat na XIX v. – 1944 g., v 2 ch. Sofia: Vitrazh, 1994].
- Ичевска 2018:** Ичевска, Т. Лица

- на модерния свят в (про)патриархалната проза след Първата световна война. – В: Стоянова, Н., С. Данова, Вл. Игнатов, М. Русева (съст.). *Литература и техника*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2018, 169–179 [Ichevska, T. Litsa na modernia svyat v (pro)patriarhalnata proza sled Parvata svetovna voyna. – V: Stoyanova, N., S. Danova, Vl. Ignatov, M. Ruseva (sast.). *Literatura i tehnika*. Sofia: UI „Sv. Kl. Ohridski“, 2018, 169–179].
- Карастоянов 1982:** Карастоянов, Хр. *Матвей Вълев: Литературно-критически очерк*. София: Български писател, 1982 [Karastoyanov, Hr. Matvey Valev: *Literaturno-kriticheski ocherk*. Sofia: Balgarski pisatel, 1982].
- Льо Клезно 2009:** Льо Клезно, Ж. М. Г. В гората на парадоксите (нобелова лекция) (прев. М. Христов). – В: *Култура*, № 1, 2009; <<https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/15097>> [преглед 5 април 2023 г.]. [Lyo Klezio, Zh. M. G. 2009. V gorata na paradoksite (Nobelova lektzia). Prev. M. Hristov. – *Kultura*, №1, 2009. <<https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/15097>>, [pregled 5.4.2023].
- Матеев 1989:** Матеев, П. *Меридиани: стихотворения, статии, спомени за Пантелей Матеев*. София: Български писател, 1989 [Mateev, P. Meridiani: stihotvorenia, statii, spomeni za Panteley Mateev. Sofia: Balgarski pisatel, 1989].
- Минков 2022:** Минков, Св. *Разкази*. София: Колибри, 2022 [Minkov, Sv. Razkazi. Sofia: Colibri, 2022].
- Мутафов 1993:** Мутафов, Ч. *Избрано*. София: ГАЛ-ИКО, 1993 [Mutafov 1993: Mutafov, Ch. Izbrano. Sofia: Gal-Iko, 1993].
- Мутафчиев 2018:** Мутафчиев, П. *Книга за българите*. София: Електронна библиотека по архивистика и документалистика, 2018; <https://electronic-library.org/books/Book_0076.html> [преглед 6 април 2023 г.] [Mutafchiev, P. Kniga za balgarite. Sofia: Elektronna biblioteka po arhivistika i dokumentalistika, 2018. <https://electronic-library.org/books/Book_0076.html>, [pregled 6.4.2023].
- Начева 1998:** Начева, Г. *Южноамериканската тема в българската художествена литература* (дДисертация в ръкопис), 1998 [Nacheva, G. Yuzhnoamerikanskata tema v balgarskata hudozhestvena literatura /Disertatsia v rakopis/, 1998].
- Ортега-и-Гасет 2014:** Ортега-и-Гасет, Х. *Фантазиращото животно: Размишления за техниката. Историята като система. Идеи и вярвания* (прев. П. Вълков). София: Изток-Запад, 2014 [Orgeta-i-Gaset, H. Fantazirashtoto zhiivotno: Razmishlenia za tehnikata. Istoriyata kato sistema. Idei i vyarvania. Prev. P. Valkov. Sofia: Iztok-Zapad, 2014].
- Панчева 2005:** Панчева, Е. Шизоанализа: Жил Делюз. – В: Панчева, Е., А. Личева, М. Янакиева. *Теория на литературата: от Платон до постмодернизма*. София: Колибри, 2005, 424–433 [Pancheva, E. Shizoanaliza: Zhil Delyoz. – V: Pancheva, E., A. Licheva, M. Yanakieva. *Teoria na literaturata: ot Platon do postmodernizma*. Sofia: Colibri, 2005, 424–433].
- Попдимитров 1922:** Попдимитров, Ем. Бергсон. *Философия на интуицията*. – В: *Хиперион*, 4–5, 1922, 275–288 [Popdimitrov, Em. Bergson. *Filosofia na intuitsiyata*. – V: *Hiperion*, 4–5/1922, 275–288].
- Спиноза 2016:** Спиноза, Б. *Етика* (прев. М. Марков). София: Изток-Запад, 2016 [Spinoza, B. Etika. Prev. M. Markov. Sofia: Iztok-Zapad, 2016].
- Стефанов 1990:** Стефанов, В. *Разказвачът на „модерните времена“*. София: Български писател, 1990 [Stefanov, V. Razkazvachat na „modernite vremena“. Sofia: Balgarski pisatel, 1990].

- Ташев 2020:** Ташев, А. *Непознатият Матвей Вълев: отсам и отвъд*. София: Андрей Ташев, 2020 [Tashev, A. *Nepoznatiyat Matvey Valev: otsam i otvad*. Sofia: Andrey Tashev, 2020].
- Херш 2014:** Херш, Ж. *Философското удивление: една история на философията* (прев. Л. Денкова). София: НБУ, 2014 [Hersh, Zh. *Filosofskoto udivlenie: edna istoria na filosofiyata*. Prev. L. Denkova. Sofia: NBU, 2014].
- Чернокожев 1994:** Чернокожев, Н. Природа и култура (поемата „Градушка“ от П. К. Яворов). – В: *Български език и литература*, 2, 1994, 11–16 [Chernokozhev, N. *Priroda i kultura* (poemata „Gradushka“ ot P. K. Yavorov). – *Balgarski ezik i literatura*, 2/1994, 11–16].
- Шишманов 1999:** Шишманов, Д. *Странни хора*. София: Хемус, 1999 [Shishmanov, D. *Stranni hora*. Sofia: Hemus, 1999].
- Case 2011:** Case, R. Bizarre Snake Myths. – In: *Reptiles Magazine*, 2011; <<https://reptilesmagazine.com/bizarre-snake-myths/>>, [date of entering 5.4.2023]
- Dosse 2012:** Dosse, Fr. Deleuze and Structuralism. – In: Smith, D. W., H. Somers-Hall (ed.). *The Cambridge Companion to Deleuze*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 126–150.
- Ellul 1964:** Ellul, Jacq. *The Technological Society*. New York: Vintage Books, 1964.
- Heidegger 1977:** Heidegger, M. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York, London: Garland Publishing Inc., 1977.
- Mallea-Olaetxe 2010:** Mallea-Olaetxe, J. Basque Aspen Carvings: The Biggest Little Secret of Western USA. – In: Oliver, J., T. Neal (eds.). *Wild Signs: Graffiti in Archaeology and History*, Oxford: BAR Publishing, 2010; <https://www.academia.edu/1995437/Wild_Signs_Graffiti_in_Archaeology_and_History_BAR_Archaeopress_2010_> [date of entering 5.4.2023]
- Merriam-Webster 2023:** “Poetic justice”. – *Merriam-Webster.com Dictionary*, 2023; <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/poetic%20justice>>, [date of entering 5.4.2023]
- Ortega y Gasset 1964:** Ortega y Gasset, J. *Obras Completas. Tomo VII (1948–1958)*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Ortega y Gasset 2005:** Ortega y Gasset, J. Misión del bibliotecario: *Edición conmemorativa del 50 aniversario luctuoso del autor y de la celebración del Día Nacional del Bibliotecario*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, 2005.
- Ott 2019:** Ott, M. Deleuze and Zhuangzi: Actualization and Counter-actualization. – In: *Asian Studies*, 1, 2019, 315–335; <<https://core.ac.uk/download/pdf/294839837.pdf>>, [date of entering 14.4.2023]
- Pozorski, Pozorski 2015:** Pozorski, Sh., Th. Pozorski. Graffiti as Resistance: Early Pre-historic Examples from the Casma Valley of Peru. – In: Lovata, Tr., El. Olton (eds.). *Understanding Graffiti: Multidisciplinary Studies from Prehistory to the Present*. New York: Routledge, 2015, 143–158.
- Sahlins 1976:** Sahlins, M. *Culture and Practical Reason*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1976.

- Sherry 2013:** Sherry, J. Beatrice Hinkle and the Early History of Jungian Psychology in New York. – In: *Behavioral Sciences (Basel)*, 3, 2013, 492–500; <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4217591/>>, [date of entering 11.4.2023]
- Shults 2014:** Shults, F. *Iconoclastic Theology: Gilles Deleuze and the Secretion of Atheism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- Smith 2018:** Smith, D. W. What is the Body without Organs? Machine and Organism in Deleuze and Guattari. – In: *Continental Philosophy Review*, 51, 2018, 95–110.
- Uggla 2010:** Uggla, Yl. What is this thing called ‘natural’? The nature-culture divide in climate change and biodiversity policy. – In: *Journal of political ecology*, 1, 2010, 79–91.
- Young 2013:** Young, E. B., G. Genoshko, J. Watson. *The Deleuze & Guattari Dictionary*. London, New York: Bloomsbury Academic, 2013.

Мартин Колев, докторант

Катедра по българска литература, Факултет по славянски филологии
Софийски университет „Св. Климент Охридски“
бул. „Цар Освободител“ № 15
1504 София, България,
✉ martinpkolev@gmail.com

Martin Kolev, PhD candidate

Department of Bulgarian literature, Faculty of Slavic Studies
Sofia University “St. Kl. Ohridski”
15 “Tsar Osvoboditel” Blvd
1504 Sofia, Bulgaria
✉ martinpkolev@gmail.com