

Гражина Шват-Гълъбова  
Институт за славистика, ПАН  
Варшава, Полша  
gszwat@ispan.waw.pl  
<https://orcid.org/0000-0003-3930-2084>

## Лицата на българския Минотавър в романа *Физика на тъгата* на Георги Господинов

Grażyna Szwat-Gylybowa  
Instytut Slawistyki PAN  
gszwat@ispan.waw.pl  
ORCID 0000-0003-3930-2084

**The countenances of the Bulgarian Minotaur  
in the novel *The Physics of Sorrow* by Georgi Gospodinov**

### Abstract

The article is devoted to reflection on the functionalisations of the topos of Minotaur in the novel *The Physics of Sorrow* (2012) by Georgi Gospodinov, a Bulgarian writer. The text, which is rich in intertextual references, engages in polemics with the tradition of Western culture and undermines its ossified notions related to the figure of Minotaur and the labyrinth. In the view of the Bulgarian writer, this human–animal hybrid becomes the epitome of melancholy that is generated by the personal and common experience of being in the world and a point of reference for post-anthropocentric reflection. In turn, the space of the monster’s imprisonment – the labyrinth – is in the novel an ambiguous metaphor for creative practices or intricacies that the artistic imagination has to overcome. In the article, these issues are analysed using the category of self-reference.

**Keywords:** Bulgarian literature; post-anthropocentrism; self-reference; Minotaur; labyrinth

Нашумелият в Европа роман на Георги Господинов *Физика на тъгата* (2012) е базиран на мотива за затворения в лабиринт Минотавър. Като най-важна сред многото интертекстуални препратки българските литературни критици извеждат концептуалната му връзка с краткия разказ на Хорхе Луис Борхес *Домът на Астерий* (от сборника *Алефът*) (Камбуров 2015), чийто герой е – както се оказва в края – умореният до смърт от живота Минотавър (Miksa 2013). Господинов действително заимства идеята на Борхес и подобно на него развенчава зверската природа на този персонаж. Въплъщаващ се в продължение на векове в човек след човек, този човеко-животински хибрид се превръща при българския писател в олицетворение на меланхолията, трупана от личния и общностния опит да пребиваваш в света. На свой ред пространството, в което е затворен звярът – лабиринтът – в романа представлява многозначителна метафора на творческите практики и меандри, които артистичното въображение трябва да овладее.

За да избегна последиците от клиширането на натрисащите се от другаде тук постмодернистични литературоведски дискурси, бих искала в тази статия да си послужи с малко позабравена категория на автотематизма (De Bruyn), представена във времето си от Артур Сандауер (Sandauer 1968). Струва ми се, че тя ще даде възможност да свържем двете сплетени тенденции в романа. Изследователите на автотематизма – това своеобразно „самосъзнание“ на литературата – по правило разбират тази категория като вложена в литературния текст рефлексия върху самата творба. (Labuda 1979) Още през 60-те години на XX век Михал Гловински обособява два типа автотематична рефлексия: работно-психологическа и металитературна. Първият тип се появява най-често *ex presis verbis* в придаден генетично-психологически авторски коментар, свързващ фикция с автентизъм, а нерядко и с елементи от автобиографията на писателя. Вторият тип приема формата на своеобразен метакоментар към прилаганите в произведението литературни конвенции и похвати. (Głowiński 1968: 90-136) В романа *Физика на тъгата* се появяват двата варианта на автотематична рефлексия. В настоящия текст обаче бих искала да се занимавам с първия от тях, оставяйки разглеждането на проблематиката в цялост за друг случай.

## Минотавър – сцена първа. Момче

Още в началото на романа разказвачът от първо лице – писателят, онова творческо „аз“, наполовина божествен, наполовина – човешки аксиологичен център (sic!), който казва за себе си „аз съм книги“ - разкрива своята необичайна способност да съпреживява и вниква в ресурсите на човешката памет/безпаметство. Неговата свръхестествена съпричастност му позволява да пътешества из затворените в умовете на други хора коридори на далечните, нерядко изтласкани спомени. Благодарение на това от разказвача/автора бива реконструиран травматичният опит от детството на протопласта на рода, който същевременно се превръща в художествена фундамент за автотематичния роман на Господинов. Пространството, в което се осъществява това основополагащо събитие, е селският панаир, тази своеобразна метонимия на света, където, сред всякакви други чудатости, пред очите на готовите да заплатят за това любопитни е изложен на показ Минотавъра; поради своите формални атрибути 12-годишното момче с бича глава напомня на митичния обитател на Лабиринта, но във възприятието на потъващия в спомени дядо на разказвача, автор на романа, изглежда, че превес има не звярът, а човекът. И – парадоксално – това го превръща в същество, предизвикващо още по-голямо безпокойство:

Минотавъра седи на столчето, с гръб към публиката. Шокът идва не от това, че прилича на звяр, а че по някакъв начин си е човек. (...)

Първо юношеско окосмяване на краката, стъпала с дълги пръсти, кой знае защо очаквах да видя копита. Къси избелели панталони, които стигат до колената му, риза с къс ръкав и ... глава на млад бик. Леко несъразмерна спрямо тялото, голяма космата и тежка. (...) Тази глава не е нито само бича, нито само човешка. Как да опишеш това, когато езикът също се разколебава и разцепва. Лицето (или муцуната?) – издължено, челото – оттеглило се леко назад, но все така масивно, с изпъкнали кости над очите. (Всъщност подобно е челото на всички мъже от нашия род. На това място неволно прокарвам ръка по собствения си череп.) Долната му челюст е твърде издадена, плътна, устните доста по-дебели. В челюстта винаги се крие най-много животинско, животното си тръгва последно оттам. Очите му, по причина на удълженото и странично сплескано лице (или муцуна), бяха се раздалечили. По цялата лицева част има някакъв кафеникав мъх, не брада, а мъх. Само към ушите и врата този мъх се втвърдява на козина, космите растат диво и без порядък. И все пак е повече човешко същество, отколкото всичко останало. Има тъга в него, която никое животно не при-

тежава. (Господинов 2012: 22-23)

Обръщам се, преди да изляза (последен) от палатката, и за секунда погледите ни отново се пресичат. Никога няма да се отърва от усещането, че познавам това лице отнякъде. (Господинов 2012: 26)

В този фрагмент Господинов, реконструирайки травмата на дядо, съпътстваща дълго време загубата на речта, си служи със стратегии на описанието, сякаш заимствани директно от старите европейско-ориенталски учебници по физиогномика (Вж. Courtine Haroche 2007: 25-98). Прави връзка между чертите на черепа и лице-муцуната на Минотавъра (откривани по-късно от писателя в мъжете от неговия род и във формата на собствената му глава) и предполагаемите психически предразположения, изразени най-добре от думата *тъга*. На български език това понятие обозначава емоционално състояние, което предава думи като носталгия, копнеж и меланхолия. Както твърди разказвачът, *тъгата* е преди всичко атрибут на човечеството. Авторът на романа доизгражда своята псевдофизиогномична характеристика на персонажа в следващите части на текста посредством факти от живота на Минотавъра, изведени както от гръцкия мит, така и от неговата българизирана за целите на романа версия. Нейното публично изпълнение представлява част от панаирното *show*, което – като обект на метарефлексия – се превръща в своеобразна покана за влизане в лабиринта (Вж. Kowalski Krzak 2003) на разказваните истории:

Човекът, който ни вкара в палатката (негов стопанин или настойник), започва разказа си. Една особена смес от легенда и биография, нагласявана в хода на дълги повтаряния по панаирите. История, в която времената се догонват и преплитат. Някои събития се случват сега, други в далечно и незапомнено минало. Пространствата също се объркват, дворци и мазета, критски царе и тукашни овчари строят лабиринта на тази история за момчето Минотавър, докато се изгубиш в нея. Като лабиринт се виеше тя и никога няма да мога да се върна по стъпките ѝ, за съжаление. История с глухи коридори, нишки, които се късат, слепи места и очевидни несъответствия, Колкото по-невероятна изглежда, толкова повече ѝ вярваш. (Господинов 2012: 23)

В устата на панаирния разказвач митът за Минотавъра е плебеизиран. Това се изразява преди всичко в езиковия пласт на

текста, като започнем от модификацията на имената на героите (вместо Хелиос се появява несъществуващото по-рано в българския език умалително Хельо, вместо Минос – Миньо, Пасифая става Пазифайка), и стигнем до фразеологизмите, сравненията и метафорите, породени от аграрното народно въображение, например през нощта Хельо (Хелиос) извежда звездите на небосклона като стадо овце на пасбището, а сутрин ги прибира и пуска слънцето на паша. Селската конкретика на народно-разговорната реч, която поражда натрапчиви конотации с гротеската на Йордан Радичков (Вж. Szwat-Gułybowa 1991: 57-88) при Господинов служи за промяна на начина, по който е възприеман звярът, за предизвикване на вълнение, за своеобразно преместване на емоциите, съпътстващи банализираното по силата на закостенялата традиция възприемане на Минотавърра. Мястото на страха от митичното чудовище, отблъскващия плод на провокирана от могъщ бог женска содомия (Вж. Marjanić 2004: 222-249), започва да заема състраданието към младото същество, обгрижвано от майката от момента на раждането му, но на тригодишна възраст осъдено на изолация от унижения Минос и затворено в тъмнината на специално създаден за тази цел лабиринт:

Хвърлили вътре момчето, на три годинки, откъснато от майка и баща. Представете си, какво му е било на душа ангелска в тая тъмна тъмница. (На това място хората почнаха да подсмърчат, макар самите те да правеха точно така със собствените си сополанковци, вярно не за вечни времена, а само за час-два, заключвайки ги зад дебелите дувари на мазетата). Вкарали го в тъмното, продължи разказвачът, плачело момченцето ден и нощ, викало майка си. (Господинов 2012: 24-25)

В този псевдо-народен вариант на мита Пазифайка (Пасифая) за пореден път влиза в сговор с Дедал (да си припомним, че актът на копулация с бика става възможен с помощта на специална конструкция, изградена от критския зидар), извежда детето си от лабиринта, на негово място поставя истински бик, а сина си изпраща с кораб до Атина. Скитащото се из ъглите на време-пространството момче обаче не намира никъде покой, не го приемат нито хората, нито говедата. Накрая попада под опеката на пътуващ доставчик на феномени, който излага на показ „бедното сираче“ в панаирните колекции от чудатости.

## Минотавър – сцена втора. Досие

В мисловното свидетелство на разказвача-автор той попълва досие на Минотавъра в продължение на 37 години, от момента, в който на деветгодишна възраст, по време на урока за *Древногръцките митове* започва да се идентифицира с образа на онзи обречен на тъмнината на лабиринта и бъдещ съчувствието му герой. Тук авторът сплита реинтерпретирания отново мит със своята (граничеща между фикция и автентизъм) биография, белязана от родовия опит от изолация. Извиква наследствената трансгенерационна травма (Вж. Schechter 2003: 115–142), чийто източник е изоставянето от прабаба му на тригодишния му тогава дядо – същия, който 9 години по-късно получава тежко сътресение от срещата си с Минотавъра. Падащият се през 1913 година момент на идване на света на този персонаж от романа – свидетел на епохата, и неговото дете – не изглежда да е случаен. (Вж. Господинов 2012: 33) Психиатърът Кристофър Болас, позовавайки се в книгата *Znaczenie i melancholia. Życie w epoce oszołomienia (Meaning and Melancholia, 2018, пол. изд.2020)*, на известния цитат от Вирджиния Улф, според която „Някъде през декември 1910, или около тази дата човешкият характер се промени“ (Bollas 2020: 62), говори за промените, настъпили в човешката психика през XIX век и усилили се през XX век:

Изглежда, че след Голямата война сме изгубили паметта за този жив вътрешен низ от умствени събития, който дава възможност да се изгради последователно преживяване на себе си в настоящето от пръските на хиляди минали моменти. Твърдението на Улф, че човешкият характер е претърпял промяна, намира отражение във формулираната 30 години по-късно теза на Камю, че този характер е мъртъв. Десетилетие по-късно психиатрите предлагат нова диагностична категория: аз, разделено на половина, при което едната част идеализира света, а другата го ненавижда (Bollas 2020: 68) (...) Всяка психодиагноза отразява манталитета на своето време, а осъществяващото се в средата на XX век разделяне на self на две крайни позиции (радикален оптимизъм, радикален песимизъм) показва неосъзнатото идентифициране с тези два полюса на човешката личност. (Bollas 2020: 71)

Момчето се ражда на прага на тази „епоха на недоумението“, а неговата съдба – на същество до голяма степен обективизирано от историята, политическите режими, насилието от лица

и общности, болести на тялото и духа – илюстрира скромната му, но *de facto* упорита битка за правото на собствено „аз“. Както научаваме от повествованието на романа, в следващите етапи от живота си този човек двукратно преживява различни (в пространствен смисъл „минотавроподобни“) форми на сепарация, които всеки път водят до осакатяване на способността му да общува и да опознава реалността. Най-напред е бил затворен няколко месеца в мазето на унгарската си любовница, която – опасявайки се любимият ѝ да не си тръгне – крие от него, че войната е приключила. После, след завръщането му вкъщи, собствената му жена също прибягва до подобно решение на трудната логистична ситуация. Страхувайки се от рестрикции от страна на новата комунистическа власт в България, тя укрива цяла година обявения за геройски загинал по време на войната свой съпруг в мазето, което той едва не заплаща със слепота. Това символизира загубата на познавателни способности, мъчението от безсилието пред лицето на затворничеството в мрачния лабиринт на събитията, създадени от „деградирали мисловни форми“.

Тези преживявания, тълкувани в духа на психоанализата като междупоколенческа травма, водят до това мъката от отчуждението (вписана в паметта на цяло поколение деца на НРБ, оставяни ден след ден за дълги часове в празните жилища<sup>1</sup>) в случая

---

<sup>1</sup> Този вид теми лежат в основата на своеобразните свръхинтерпретации на романа на Господинов, като уреждане на сметките с епохата на социализма в България (виж „Pete Mitchell reviews Georgi Gospodinov’s *The Physics of Sorrow*“; <https://www.asymptotejournal.com/criticism/georgi-gospodinov-the-physics-of-sorrow/>) или артистична реакция от неуспешната трансформация на системата след 1989 година (виж Garth Greenwell, *The Bulgarian Sadness of Georgi Gospodinov*, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-bulgarian-sadness-of-georgi-gospodinov>, където четем следното: „Тази повествователна пиеса позволява на Господинов да се съревновава с това, което той нарича „несбъдването“ на най-новата история на България, в която комунистическата епоха премина без масовите протести, разтърсили други части на Източния блок. Дори през 1989 г. падането на режима беше „твърде лесно“, казва той: когато комунистическият държавен глава беше принуден да напусне поста си, Господинов си спомня“ „по телевизията ни съобщиха, че вече сме свободни“. Неговите „естествени романи“ правят опит да уловят тъканта на живот, в който историческите събития от световен мащаб изглеждат да не оказват особено влияние, да запълнят това, което във „Физика на тъгата“ той нарича „едно празно място... между Истанбул, Виена и Будапеща“).

на разказвача автор да бъде преживявана изключително тежко и това го прави склонен да съчувства на подобни самотници, както и на митичния Минотавър. Обвинението в жестокост спрямо децата е отправено най-напред към жените – майки и сестри, което придава на аргументите на разказвача черти на неприкрита мизогиния. Но веднага след това, вече на нивото на металитературната рефлексия, негативната преценка засяга цялата класическа европейска културна традиция, която „не по-смяла“ да изпита и капка съпричастност към Минотавъра. Сред призованите към скамейката на обвиняемите се оказват такива личности като Овидий, Аполодор, Плутарх, Сенека, Вергилий, Еврипид, Данте, но също и безименни творци на фрески и антични картини, визуализиращи сцени от битката между Тезей и Минотавъра с увековечения върху тях момент на смъртта на чудовището и издърпването му извън лабиринта, на дневна светлина. В своите материали разказвачът помества черно-бели репродукции и тълкува тези пълни с жестокост картини в духа на Борхес, неволно изваждайки наяве (?) уловеното от артистите (а изразеното с езика на тялото на жертвата) съгласие на измъчвания от мрака и непроницаемата тишина Минотавър да приеме смъртта от ръката на Тезей.

В *Делото М.* по някакъв начин от разказвача бива отличена картината от IV век пр.н.е. върху атическия киликс от Вулсия, съхранявана в Националната библиотека на Франция в Париж. Единствената, която (изпреварвайки образа на Богородица с Младенеца) представя дълбоко човешката емоционална връзка между Пасифая и сучещото от гърдата ѝ дете. Според автора на досието това представяне илюстрира момента, в който прегърнатото от майката дете ще бъде откъснато от нея след миг, за да може да бъде изпълнена волята на Минос. По този начин доказателството за деянието на царя против бога ще бъде укрито, а измислената история ще утеша съвестта на тези и новите злодеи.

В следващите части от този раздел разказвачът урежда сметки с някои митични детеубийци (Кронос, съпругата на тракийския цар Терес, Тантал, царя на Аркадия Ликаон), влизайки в подробности, илюстрира канибалските наклонности на някои персонажи. На един от мотивите в следващите части на текста обаче е възложена особено важна функция. Става дума за бяг-

ството, с което си служи Рея, за да спаси от Кронос последното си дете – Зевс. В този фрагмент Господинов извършва логически основано асоциативно замърсяване на два мита: мита за мрачната пещера, до която Кронос нямал достъп, и мита за Лабиринта (Вж. Kerényi 2002: 458-460). Построеният от Дедал подземен затвор (също както всички мазета на този свят) се превръща при този подход в своеобразен вариант на критските бездни (Вж. Koraliński 1990: 186-187), които предпазват затворниците си от разрушителната сила на времето и по този начин спасяват детството им да не отmine...

В този раздел разказвачът, давайки за първи път думата на мълчащия до този момент Минотавър, поставя в устата му поредната реконфигурация на мита. Обръщайки се към Минос, човекът бик казва:

Приличам на дядо си, твоя баща, син съм и внук съм. Той беше първият бик в рода ни. Спомни си, когато отвлече баба ми, твоята майка, Европа. На дядо си Зевс съм се метнал (...). Одрал съм му кожата, взел съм главата му биволска, както критските бабички тука нареждат. Той беше богът, аз – уродът, разлика няма, повярвай ми, Миносе, татко, ти, който от майка ми повече искаше биволи едри и бели, а сега се гнусиш от телето им... (Господинов 2012: 56)

Аргументите на Минотавъра относно собствената му генеалогия се разминават с популярната версия на мита, която наляга на алчността и нечестността на Минос, отмъщението на Посейдон, зоофилията на Пасифая, инженерните таланти на Дедал. Позовавайки се на историята за отвлечането на Европа (майка на Минос) от Зевс (бащата на Минос) (Вж. Kerényi 2002: 92-96), Минотавъра, укривайки се в облика на бик, като техен потомък второ поколение, застава в редицата митични същества полухора, полуживотни, приравнява техния статут и изисква полагащото му се – както на всяко живо същество – достойнство и доброжелателно внимание.

## Сцена трета. Корида

Обикаляйки по слепите коридори на повествователния лабиринт на Господинов трябва да проявим търпение, ако искаме отново да се опитаме да разрешим мотива за Минотавъра. Натъкваме се на него едва в пети раздел, озаглавен *Зеленият кашон*, където най-напред се появява темата за коридата, а след това за клането на говеда. Тези две важни за защитниците на животните, но малко изтъркани в пост-антропоцентричната литература теми Господинов подлага на митологизация. Амфитеатърът се превръща в лабиринт, разяреният бик – потомък на Минотавъра, който под влиянието на момента (кайрос, разбира се) осъзнава отчаяния копнеж по майка си и в хармония със собствената си импулсивна природа<sup>2</sup> и се втурва към трибуните, за да търси отчаяно нейното лице и топли рамене:

Едно уплашено до смърт същество търси майка си. Човек или животно – думата е една.

Но митът е повтарям и смъртта на Минотавъра трябва да се случи отново. Преди да е открил майка си, преди да се е сгушил в скута ѝ, преди да се е върнал в утробата ѝ, онази най-първа, мека и пулсираща пещера. Защото това вече ще е друг (недопустим мит).

Смъртта го застига тъкмо когато му се струва, че е видял познатото рамо и крайчеца коса, които се отдалечават. За пръв път го убиват по този начин. Отдалеч. Без меч, без копие. Без да види лицето на убицеца си. (Господинов 2012: 183)

Завършвайки с един замах анимализацията на Минотавъра (от анатомична гледна точка) и антропоморфизацията на бика (от психологическа гледна точка), Господинов заличава разликите между тях, разцепва междувидовите граници в света на живите, което всъщност, като стратегия за новото подреждане на действителността, се появява периодично в романа в различни форми, например размислите на плода относно етапа от собственото му развитие (Господинов 2012: 14). От възникналата цепнатина, от „зеления кашон“ (заглавието на раздела) като от кутията на Пандора започват да излизат още скандални материали, съхранявани там от разказвача автор; сред тях има

---

<sup>2</sup> Кратко и универсално описание на този културен стереотип дава Ivana Vidović (2007: 404).

писмени инструкции за колене на добитък в кланица, съня на Минотавърта за разходката из града в човешки (и следователно „незабележим“) образ, обсъждане на филм за механизизирано клане на говеда, статистически данни по тази тема, приказка за човекоядци вегетарианци, история за преследването на вегетарианци от комунистическите служби, история за нашествието на хлебарки в апартамент на будист и правото на човека да ги убие, разказ от природонаучен музей, описание на изтърбушени експонати, чиито очи изразяват безкрайна, „гъста“, наситена със съдържание *тъга*. Сред тези материали се появява дефиниция за новото морално право, която е парафраза на идеята на Кант и най-важната от десетте Божи заповеди:

#### НИКОЕ ЖИВОТНО НЕ ПРАВИ ТАКА

Животното в мен. Ето го новият морален закон – редом със „звездното небе над мен“. Основният въпрос, проба, лакмус, разделител между добро и зло – може ли онова, което си намислил, да бъде извършено от животно. Влез в кожата на любимото си животно и разбери. Ако то не би го извършило, не го прави и ти, влизаш в смъртен грях. Грях по природа. (Господинов 2012:185)

При този подход, предвид падението на човека и потъпкването на всеки божествен и човешки закон, единственият морален закон, който все още може да бъде спазван, се оказва „правото на животното в мен“, правото на природата<sup>3</sup>, което приравнява всички живи същества в тяхната нетрайност. Читателят открива задълбочено тълкуване на спора между елитарната (провъзгласяваща превъзходството на човека) и егалитарната (провъзгласяваща единството *bios*) позиция в псевдосократическия диалог, който разказвачът изважда от „зеления кашон“ заедно със списък от неща, неподходящи за съхранение по различни съображения. На дисонанса, предизвикан от сблъсъка между моралитаторския патос:

Идентитетът е един – да си живо същество сред живи същества. Да си нетраен и да цениш другия, защото е нетраен. (Господинов 2012: 203)

и хумористичната конкретика на коментарите към списъка с не-

---

<sup>3</sup> Тези отгласи на разсъжденията на Достоевски, записани в романа *Братя Карамазови*, вероятно заслужават отделен старателен анализ.

трайни неща (с времето сирената започват да миришат, ябълките се спаружват, облаците променят формата си, конфитюрът хваща мухъл, любовниците стареят, децата порастват, снежните човеци се топят, поповите лъжички и бубите променят облика си):

Ако теглим чертата, ще се окаже, че нищо органично не става за колекциониране. Свят с непрекъснато изтичащ срок на годност. Нетраен, спаружващ се, гниещ, развалящ се (и затова) прекрасен свят. (Господинов 2012: 203)

Разказвачът надгражда следващия пласт рефлексия на тема собствената си мисия като писател. Тук Господинов използва утвърдената в съвременната българска литература метафора за Ноевия ковчег, която по стъпките на Йордан Радичков адаптира към нуждите на неговата лирична гротеска. В повествователната игра с автотематични мотиви във *Физика на тъгата* се появява обаче не ковчегът, а споменатия вече „кашон“ на Ной, съхраняван в бункер/мазе/лабиринт – тоест в глъбините на земята, където Времето не може да достигне нито все по-заприличващия на Минотавър автор, нито неговата творба, нито складирания в този лапидариум безбройни изрезки от вестници, книги, причудливи парчета хартия, следи от моменти, в които нищо не се е случило, но въпреки това се е състоял животът, крайчета с преписани лични истории. Ето по този начин биват формулирани целите на писателството: увековечаване на нетрайното, на пренебрегваното, на това, което е било „несбъдване“ и по тази причина не е могло да стане обект на интерес за голямата история. Разказвачът прави този тип истории територия на слабите, затворените в пространството на „несбъдването“, но способни (като Шехерезада) да се спасят чрез бягство в сферата на животворния свят на въображението:

Откъде идва силата на разказващия истории, дори това да е сила на слабия? Дали от властта над това, което разказва? Да държи в ръцете си, по-скоро на върха на езика си, свят, в който може да се раздава смърт и да отлага смъртта, когато пожелае. Свят, който може да е толкова реален или толкова измислен, че да удвои реалния, да му стане двойник. Ако в единия смъртта надвеси мечта си над теб, да избягаш в спасителните коридори на другия. (Господинов 2012: 234)

Анализирайки разнородните в жанрово-тематичен смисъл ресурси на „зеления кашон“, увивайки ги в моралистичен (дори само в образа на самия себе си като Кронос, който поглъща първата и последната в живота си стриди, когато разбира, че ще става баща) или хумористичен размисъл, разказвачът-автор води читателя към такъв етап от четивото, в който бива разкрита мнемоничната цел на неговото писателство: да се спаси това, което е нетрайно.

### Сцена четвърта. Мозъкът на Минотавъра

В последната част, озаглавена *Елементарна физика на тъгата*, писателят колекционер на крехки предмети и индивидуални истории в духа на Борхес за последен път се подлага на идентифициране с Минотавъра. Това идва като следствие от умелото преплитане на разнообразни мотивации на събитията, подложени на авторска интерпретация. Една до друга се появяват концепции, сродни с квантовата физика, биологията, генетиката и античния или псевдоантичен мит. Както правилно забелязва Камбуров:

Романът окончателно завършва идентификацията между разказвач и герой на мит в „Дневникът на Минотавъра“, откровена вариация върху Борхесовия разказ, за да направи късо към втора и пета глава, но също и за да събере като във финала на Ботевата балада цялата ключова образност и техниките, до които е прибегвал романът: надеждни науки като генетиката и медицината свидетелстват, че сме направени от лабиринтите на ДНК, мозък, нерви, черва. Минотавърът вече е пожелал смъртта си и само се безпокои да не бъде пропуснат от палача си. (Камбуров 2020)

По примера на средновековната картина на света, където макро- и микроскалата се характеризират с един и същ модел (Вж. Guriewicz 1987), разказвачът навсякъде намира повтаряща се структура на лабиринта: в матрицата на ДНК, в меандрите на човешкия мозък, в дълбините на всички затвори и тъмници, където се състои неравен дуел с времето – изменчив хибрид на линейно-циклични конфигурации. Както пише Камбуров:

Романът възпроизвежда темпоралния модел на нерешимост между постъпателно-наративно и кръгово-циклично, митологично-завръщащо се време. Лутанията и търсенията на романа достигат до убедителен изход,

който включва смъртта, но и безсмъртността на и в разказването, този прословут парадокс на двойката Шехерезада-Едип, че разказването с едната ръка дарява живота, която с другата отнема. (Камбуров 2020)

В този контекст смъртта на писателя Минотавър от ръката на читателя Тезей, потенциално възможна и вписана в логиката на „вечното завръщане“, подлежи на трансформация на страниците на романа в духа на сотериологията. Минотавър, в неговото „подземно“ измерение, става избавител на Тезей, а той – вместо да унищожи чудовището и да избяга от лабиринта, когато свършва нишката от кълбото, свързващо го със света на живите, избира да остане със своята несбъднала се жертва в подземната тъмница. Избира да се заслуша в разказваните от Минотавър истории:

Но аз не искам да те убивам, отвърнал Тезей. Някой ме е вкарал в тази история. Докато ми разказваше, аз бях на повече места, отколкото са били всички атински герои накуп. Искам да продължиш историята.

Тя минава през собствената ми смърт, отвърнал Минотавър, но дали ще ме убиеш наистина или в историята, която ще чуеш, е все едно.

Виждам ги да вървят заедно из коридорите на градове и подземия, плетящи паралелни лабиринти от нишките на историите си, самите оплетени в тях. И нищо вече не може да ги раздели, разказвача и неговия убиец. (Господинов 2012: 324)

Макар мистериозното изчезване на обитателя на подземния бункер да е представено в реалистично мотивиран повествователен пласт от романа като събитие, подлежащо на обичайното полицейско разследване, в извънвремето пространство на мита то се оказва трансгресия към безсмъртност, първата крачка в пътешествието по коридорите на вечността, където непрекъснатото кръжат истории за това, което е бил или е могъл да бъде животът. Минотавър (архетипно олицетворение на всичко ненормативно, животинска фигурация на вербална немощ на „напукания self“ (Bollas 2020: 69-80), с времето – умел колекционер на чужди и лични истории) и Тезей (първоначалното олицетворение на унищожителната мощ, враждебна на несъответстващото на нормата, с времето – несравним слушател на фрагментирани „слаби“ истории) като че ли напомнят на фройдистка двойка, свързана от партньорски отношения. Единият свободно тъче разказа си, другият следва думите му в състояние на дъл-

боко внимание (Вж. Nettleton 2016: 74-82). И тази връзка става терапевтична и за двамата. Хедонистичната радост от участието в процеса на разказване е съпроводена преди всичко от откриването на смисъла на свободната от идеологическо потисничество дума, свежа и достоверна дума, изразяваща индивидуални емоции. В известен смисъл това е път срещу течението, понеже, както пише Болас:

В края на ХХ век бяхме свидетели на смъртта на езика (езикоубийство), заместен от система на знаците на общата емоционалност, стереотипните фрази, клишетата и т.н. В ерата на речта, функционираща като обезболяващо средство, преоткриването на по-зрелия начин на употреба на езика е средство за подсилване на *self*, който поема задачата да се самонаблюдава. Откриването, или преоткриването, на **удоволствието**, съдържащо се в ползването на езика, се превръща в значимо емоционално преживяване; вербалните изказвания освобождават натрупаните афекти и емоции, погребани, недопускани или потискани в резултат на доминацията на деградиралите форми на мислене и загубата на интерес към самата реч. (Bollas 2020: 115)

Автотематичната нишка в романа разкрива идеята на Господинов чрез високата оценка на най-слабото (във витален, жанров, ментален смисъл) да се преодолее яловостта на закостенелите повествования (независимо дали антропо- или пост-антропоцентрични) в полза на ново помирение чрез думата. Писателят (Минотавър) и читателят (Тезей), оттегляйки се от сблъсъка, изграждат трайна връзка, основаваща се на отказ от подчинение на деградиралите форми на традицията, което дава възможност да се възстанови консолидиращият (теургичен?) потенциал на изкуството на словото. Тяхното единение става възможно благодарение на отхвърлянето на агоничната склонност, която, в светлината на изследванията на митовете по отношение на древна Елада се разглежда (особено от времето на Ницше) като конфликт между Дионисиевата и Аполоновата природа.

Струва си да разгледаме този проблем през призмата на мисълта на Джордж Коли който в книгата си *Narodziny filozofii* (пол. изд. 1991, *La nascita della filosofia*, 1975) прави опит да преодолее идолопоклонническия подход към философията<sup>4</sup> в

---

<sup>4</sup> За която пише така: „Следователно *философията* се ражда от склонността към риторика и допълващата я овладяност на диалектиката,

полза на повишаване на ранга на предсократическата мъдрост. В своите разсъждения италианският философ извежда общите качества на Дионис и Аполон, доказвайки (по примера на Платон), че и двамата са богове на проявяващото се по различен начин безумие и лудост и едва когато са обединени един с друг, контролират цялата сфера на маниите (Colli 1991: 30-31). В есето *Pani Labiryntu* Коли клони към възгледа, че Тезей (подобно на Дедал) представя Аполоновия подход, а зад образа на Минотавър се крие Дионис, който „понякога придобивал образа на бик, а в Дионисиевите шествия се явявал като човек с животинска маска, най-често точно на бик, върху лицето си.“ (Colli 1991: 35) Дионис е едновременно съпруг на Ариадна и този същият бог, който стои зад издигането от човека на лабиринта капан със следната цел:

(...) за да загине в него друг човек в момент, в който ще се заблуждава, че се е изправил срещу бога. (Colli 1991: 36) (...) Както Аполон (...) оплита човека в измамна мрежа от загадки, така и Дионис го въвлеча в увлекателна игра из меандрите на Лабиринта – емблема на logos. И в двата случая играта се превръща в трагично предизвикателство, в смъртоносна опасност, от която може да се спаси само мъдрецът и героят, при условие че ще се отърси от своята самонадеяност“. (Colli 1991: 38-39)

В романа на Господинов Минотавър-Дионис обаче с нищо не напомня на дивия критски бог, който става по-доброжелателен едва в орфическия мит, показвайки на човека своя по-милостив (макар и никога еднозначно милостив) облик. Проблемът е, че тогава Дионис е с лице на малко момче и е заобиколен от лъскави играчки...

Следователно, дали Минотавър на Господинов (подрастващ с глава на теле и колекционер на нетрайни неща) е доказателство за това, че писателят полушеговито, полусериозно, но все пак довежда своя читател до помирение с боговете на българската земя, до вътрешно единение, обръщайки се по неочевиден

---

от агонистични подбуди с неопределена посока, от появата на вътрешно противоречие в човека, който се е посветил на мислене, но който се измъчва от прекомерна амбиция да се грижи за своята значимост в света и накрая от големия артистичен талант, който търси за себе си отприщване в нов, измислен от него литературен жанр, но се изгубва в това, става твърде шумен и твърде самоуверен“. (Colli 1991: s. 100)

начин към здраво вкоренения в съвременната българска култура орфически мит? Този въпрос следва да бъде оставен отворен.

Превод от полски **Марина Огнянова Симеонова**

## Литература

- Господинов 2012: Господинов, Георги. Физика на тъгата, Жанет 45, София 2012. [Gospodinov 2012: Gospodinov, Georgi. Fizika na tagata, Zhanet 45, Sofiya 2012.]
- Камбуров 2020: Камбуров, Димитър. Тъгите ни в неволи: „Физика на тъгата“ от Георги Господинов, „Култура“, Брой 45 (3102), 25 декември 2015. [Kamburov 2020: Kamburov, Dimitar. Tagite ni v nevoli: „Fizika na tagata“ ot Georgi Gospodinov, „Kultura“, Broy 45 (3102), 25 dekemvri 2015] <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/24231> (10.09.2020)
- Bollas 2020: Bollas, Christopher. *Znaczenie i melancholia. Życie w epoce oszołomienia*, tłum. D. Golec, Oficyna Ifigenium, Warszawa 2020.
- Bollas 2020: Bollas, Christopher. *Znaczenie i melancholia. Życie w epoce oszołomienia*, tłum. D. Golec, Oficyna Ifigenium, Warszawa 2020, s. 69-80.
- Colli 1991: Colli, Giorgio. *Narodziny filozofii*, tłum. S. Kasprzysiak, Res Publica & Oficyna Literacka, Warszawa-Kraków 1991.
- Courtine Haroche 2007: Courtine, Jean-Jacque; Haroche, Claudine. *Historia twarzy*, tłum. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 25-98.
- De Bruyn: De Bruyn, Dieter. *The problem of autotematyzm in polish literary criticism, or how to immobilize a perpetuum mobile of nothingness*. [https://www.researchgate.net/publication/265255647\\_The\\_problem\\_of\\_autotematyzm\\_in\\_polish\\_literary\\_criticism\\_or\\_how\\_to\\_immobilize\\_a\\_perpetuum\\_mobile\\_of\\_nothingness](https://www.researchgate.net/publication/265255647_The_problem_of_autotematyzm_in_polish_literary_criticism_or_how_to_immobilize_a_perpetuum_mobile_of_nothingness)
- Głowiński 1968: Głowiński, Michał. *Powieść jako metodologia powieści*, (w:) Idem, *Porządek. Chaos. Znaczenie*, Warszawa 1968, s. 90-136.
- Guriewicz 1987: Guriewicz, Aron *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, tłum. Z. Dobrzyńskie, Warszawa 1987.
- Kerényi 2002: Kerényi, Karl. *Mitologia Greków*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 458-460.
- Kopaliński 1990:Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kowalski Krzak 2003: Kowalski, Krzysztof; Krzak, Zygmunt. *Tezeusz w*

- labirynty*, Eneteia, Warszawa 2003.
- Labuda 1970: Aleksander, Labuda. *O funkcjach narracji autotematycznej*, „Litteraria“, 1970, nr 2, s. 73-111.
- Marjanić 2004: Marjanić, Suzana. *Zoocentrički o bestijalnim pornjavama i erotskim zoofilijama*, „Treća: časopis za ženske studije“, 2004, № 6, s. 222-249.
- Miksa 2013: Miksa, Joanna. *Doświadczenie mistyczne w opowiadaniach „Alef“ i „Pismo Boga“ Jorge Luisa Borgesa*, „HYBRIS“ 2013, nr 20, s. 156-172.
- Nettleton 2016: Nettleton, Zob. Sarah. *The Metapsychology od Christopher Bollas: An Introduction*, Routledge, London 2016, p. 74-82.
- Piętka 2004: Piętka, Radosław. *Iluzja, sugestia, metafikcja. Proza Jorge Luisa Borgesa i antyczne metody perswazji*, „Meander“ 2004, nr 3-4, s. 257-264.
- Sandauer 1968: Sandauer, Artur. *Samobójstwo Mitrydadesa*, Warszawa 1968.
- Schechter 2003: Schechter, Daniel S. *Intergenerational communication of maternal violent trauma: Understanding the interplay of reflective functioning and posttraumatic psychopathology*, (in:) Coates S.W, Rosenthal J.L, Schechter D.S (eds.). *Trauma and Human Bonds*. Hillside, NJ: Analytic Press 2003, p. 115-142.
- Szary-Matywiecka 1979: Szary-Matywiecka, Ewa. *Książka – powieść – autotematyzm*, Warszawa 1979.
- Szwat-Gyłybowa 1991: Szwat-Gyłybowa, Grażyna. *W kręgu bułgarskiej groteski (o twórczości Jordana Radiczkowa)*, SOW, Warszawa 1991, s. 57-88.
- Vidović 2007: Vidović, Ivana. *Metaforika zoonima u hrvatskoj frazeologiji*, w: *Kulturni bestijarij*, ured. Suzana Marjanić i Antonija Zaradija Kiš, Hrvatska Sveučilišna Naklada, Zabreb 2007.