

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ  
КАТЕДРА „ИСПАНИСТИКА И ПОРТУГАЛИСТИКА“



## АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

на тема:

**ТЯЛОТО И СМЪРТТА  
В ТВОРЧЕСТВОТО НА МАРИЯ ТЕРЕЗА ОРТА, ЕЛИЯ КОРЕЯ И ИНЕШ ПЕДРОЗА**

Докторант: *Илияна Иванова Чалъкова*

Област на висше образование 2. Хуманитарни науки  
Професионално направление 2.1. Филология  
Научна специалност: 05.04.06. Литература на народите на Европа, Америка,  
Азия, Африка и Австралия  
(Португалска литература XVIII-XX в.)

Научен ръководител:  
*доц. д-р Цветанка Василева-Хубенова*

София, 2019

## **РЕЦЕНЗЕНТИ:**

проф. д-р Яна Еленкова Андреева  
проф. д-р Клео Стефанова Протохристова

## **АВТОРИ НА СТАНОВИЩА:**

доц. д-р Цветанка Йорданова Василева-Хубенова  
доц. д-р Миряна Александрова Янакиева  
доц. д-р Светла Кирилова Черпокова

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедрата по испанистика и португалистика във Факултета по класически и нови филологии на СУ „Св. Климент Охридски”, проведено на 3 април 2019 г.

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на 25 юли 2019 г. от 11 ч. в Испаноезичен център, Северно крило, 3-ти етаж на Ректората.

Материалите по защитата са на разположение на сайта на Софийски университет „Св. Климент Охридски”, достъпен на адрес [www.uni-sofia.bg](http://www.uni-sofia.bg).

## СЪДЪРЖАНИЕ НА АВТОРЕФЕРАТА

1. Увод	4
2. Актуалност на изследването	5
3. Обект, предмет, цели и задачи на дисертационния труд	6
4. Емпиричен материал и методи на изследването	9
5. Теоретична и практическа значимост на изследването	11
6. Структура на дисертационния труд	11
7. Съдържателно описание на дисертационния труд	13
8. Изводи и заключения	70
9. Литература, цитирана в автореферата	75
10. Справка за основните приноси в дисертационния труд	77
11. Списък с отпечатани и приети за печат научни публикации по темата на дисертационния труд	78

## 1. УВОД

Настоящият автореферат е научен текст, придружаващ дисертационния труд със заглавие „Тялото и смъртта в творчеството на Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроза“, разработен от редовната докторантка Илияна Иванова Чалъкова под научното ръководство на доц. д-р Цветанка Василева-Хубенова в областта на хуманитарните науки, в рамките на професионалното направление по филология и по научна специалност 05.04.06. Литература на народите на Европа, Америка, Азия, Африка и Австралия (Португалска литература XVIII-XX в.). Като съпътстващ текст той цели да представи изследването в структурен и съдържателен план, като встъпи в темата му с въпроса за актуалността, като посочи конкретно предмета, обекта, целите и задачите му и като опише емпиричния материал, на който се основава, и методите, с които работи. В самия си край авторефератът систематизира изводите от изследването и извежда някои основни заключения, след които представя справка за основните приноси в дисертационния труд и списък с научните публикации по неговата тема.

„Тялото и смъртта в творчеството на Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроза“ е дисертационен труд, върху който през последните няколко години докторантката работи с внимание, породено от естествения житейски интерес към въпроса за присъствието и участието на личността в обществения ред посредством нейното тяло и към проблема за представеността и значимостта на човешкото тяло в/за художествения текст. Ръководителят на труда с умение и опит прибави към този интерес и задачите за осмисляне на преплитането, което съществува и което се откроява, на проблема за тялото с темата за смъртта в психоаналитичния пласт на литературните текстове, писани от жени. Така се роди изследването, посветено на тематичния и структурния анализ на темите за тялото и смъртта в творчеството на три съвременни португалски авторки – Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроза. Изхождайки от тълкуванието на националния пример в техните художествени текстове, изследването цели да покаже и да подчертае световната значимост на една по-малко позната в глобален мащаб литература като португалската.

## 2. АКТУАЛНОСТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Представата на човека за собственото му тяло и нагласата му към смъртта в много голяма степен се основават на неговия житейски опит. Тялото е спътник на човека през целия му житейски път, а мисълта за смъртта е призмата, през която се осмисля нейната противоположност – животът. Тялото е разделителната линия, която противопоставя своето на чуждото, а чрез смъртта се разграничава присъствието от отсъствието. Тялото предоставя на човека възможността да изпита определени усещания, а погледът към смъртта придава екзистенциалистски привкус на разсъжденията му. Заради всичко това тялото и смъртта са заслужили мястото си на понятия и проблеми в областта на философията и социологията и на теми и мотиви в художественото творчество. Разсъжденията върху тях понякога налагат съчетан подход на работа, понякога са сложни философски абстракции, понякога действат на нивото на злободневното, но винаги изискват сериозно внимание заради своята **актуалност** и заради неизменната си свързаност с човешкото съществуване.

Темите за тялото и за смъртта не са чужди на португалското литературно пространство, особено след средата на 70-те години на ХХ в., когато страната изживява „време, силно повлияно от мощния трансформационен заряд на историческите процеси” по думите на Яна Андреева в книгата ѝ *Творец и общество в дневниците на португалските писатели от края на ХХ век* (2011). В друго, по-ранно свое изследване Андреева коментира двете теми по повод *Дискурси[те] на идентичността в автобиографичното творчество на Фернандо Намора* (2007). Темата за тялото там намира място в естествената опозиция между физическото присъствие и отсъствие на Аз-а и търси отговори за физическия смисъл на тялото и ролята на плътта в „себerefлексията на субекта” (Андреева 2007: 218-220). От друга страна, „Размисълът [на Аз-а] за смъртта” в творчеството на конкретния португалски автор е заключен между възгледи за възрастта, старостта и човешкото достойнство (Андреева 2007: 232-234).

С други думи, двете теми са не само характерни за португалската литература на ХХ и ХХІ в., но са и ясно открити от страна на българската научна критика на тази литература. Тялото и смъртта не са нови или изненадващи моменти нито в творческото писане, нито в тълкуването на литературния текст, нито в португалския национален

културен и литературен контекст, нито в наднационалния поглед върху него. Новост или изненада обаче биха могли да представляват подходът в полагането на тялото в авторския текст и тълкувателните занимания с темата за смъртта, която често пъти подсъзнателно е изключвана от полезрението на тълкувателя. Настоящият дисертационен труд разглежда именно философската тема за смъртта и проблема за социалната положеност и функционалност на човешкото тяло, и по-специално на женското тяло, в творчеството на Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроза. Изследването е **актуално** и **приносно** с открояването на най-съществените моменти от литературния текст по отношение на въпросите за тялото и смъртта, с коментара на техния иманентен смисъл за естетическото и социалното преображение на португалската културна и обществена действителност от последните десетилетия на миналия век и с извеждането на пресечните точки между двата въпроса в тяхната литературна и социална значимост.

### **3. ОБЕКТ, ПРЕДМЕТ, ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

Както сочи самото заглавие на дисертационния труд и както вече беше споменато на няколко места дотук, **обект** на изследване е творчеството на Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроза – три авторки с изявено присъствие в литературния живот на Португалия през последните няколко десетилетия.

Родената през 1937 г. в Лисабон Мария Тереза Орта е известна както в родината си, така и извън нея най-вече като поетеса и активна защитничка на правата на жените. Творчеството ѝ обхваща над двадесет стихосбирки, измежду които специално внимание заслужават *Зимна градина (Jardim de Inverno, 1966)*, *Господарка на себе си (Minha Senhora de Mim, 1971)*, *Чувствено възпитание (Educação Sentimental, 1975)*, *Априлските жени (As Mulheres de Abril, 1976)*, *Майко моя, любов моя (Minha Mãe, Meu Amor, 1984)* и *Кървяща роза (Rosa Sangrenta, 1987)*. Освен обширната поезия Орта е автор и на няколко романа, новели и сборници с разкази, които се отличават с особено вливане на поезията в прозата. Авторката участва в неизброими интелектуални и социални инициативи, свързани с дебатите относно положението на жената, в Португалия и чужбина.

Академичната подготовка на родената през 1949 г. също в Лисабон Елия Корея – завършва специалност „Романистика“, а по-късно специализира „Класически театър“ –

предопределя творческите ѝ предпочитания в сферата на прозата и драматургията. Авторка е на няколко романа, сред които *Вечният дом* (*A Casa Eterna*, 1991), *Нездравост* (*Insânia*, 1996), *Лилия Фрейзър* (*Lillias Fraser*, 2001) и *Разболяване* (*Adoecer*, 2010). Особено е предпочитанието ѝ към новелата, с която първоначално добива популярност благодарение на заглавия като *Броят на живите* (*O Número dos Vivos*, 1982) и *Хълмодемон* (*Montedemo*, 1983). Драматургичното ѝ творчество включва пет авторски текста за възрастни и детски версии на Шекспирови пиеси.

Инеш Педроза е най-младата измежду трите избрани авторки – родена е през 1962 г. в университетския град Коимбра в северна Португалия. Завършва журналистика в столицата и работи активно за множество печатни издания, радиото и телевизията. До момента е публикувала седем романа, сред които *В ръцете ти* (*Nas Tuas Mãos*, 1997) и *Съкровено* (*Os Íntimos*, 2010), отличени с португалската литературна награда „Масима“. Особен интерес представляват сборникът с разкази *Остани с мен тази нощ* (*Fica Comigo Esta Noite*, 2003) и сборникът с хроники *Женска хроника* (*Crónica Feminina*, 2005). Авторка е и на две пиеси, както и на текста на две фотоновели. Нейни творби са отпечатани в Бразилия и преведени в Испания, Италия, Германия, САЩ и Хърватия.

Изборът на тези три имена измежду всички останали в португалската литература от последния малко повече от половин век съдържа неизбежната доза субективни предпочитания. Легитимността обаче именно на тези три женски гласа относно поставените теми за тялото и за смъртта се подкрепя от следните факти и стремежи: първо, Мария Тереза Орта безспорно е името в португалската поезия по принцип, не само в португалската поезия, писана от жени, което почти винаги най-спонтанно се свързва с интереса към философията, естетиката и социалната проблематика на човешкото тяло; второ, драматургичните текстове на Елия Корея, бидейки съсредоточени върху емблематични и широко познати женски образи от древногръцката култура, предлагат ярки и достъпни за широк кръг от читатели обобщения на фигури, които съвсем недвусмислено да послужат в разсъжденията върху ролевите изяви на жената в обществото и нейното отношение към смъртта; трето, приносът, който идва от творчеството на Инеш Педроза, е подчертаната форма на поколенческо представяне на проблемите, свързани с възприемането на жената и нейното тяло, и силната

чувствителност към бурните промени в португалското общество от началото на XX в. насам.

Като се има предвид изборът на посочените авторки и тематичната ориентация на заглавието, **предмет** на изследването са въпросите за тялото и за смъртта в тяхното творчество.

Основните **цели** на изследването спрямо творчеството на Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроза от гледната точка на темите за тялото и за смъртта са:

- в литературоведски план да се представи как се разискват въпросите за тялото и за смъртта в идеен план и как са положени двете понятия в структурно отношение в литературния текст;
- с помощта на социокултурното наблюдение да се изложат начините, по които жените присъстват в обществената тъкан чрез своите тела, и по-конкретно да се анализира усещането на жените за собственото им присъствие чрез тялото в публичната сфера и в частните взаимоотношения и разбирането за значението на женската фигура в полето на публичните и/или частните отношения от страна на обществото като цяло и на мъжкия субект в него в частност.

**Общите задачи**, които изследването си поставя в рамките на тези цели, са да намери отговор на въпросите – каква е функционалността на тялото и на смъртта в литературния текст по отношение на идеята и формата и какво е значението им за преразглеждането на женското положение в социален план. **Конкретните задачи** на труда са чрез социокултурния подход да потърси и да даде отговор на следните въпроси:

- по какъв начин тялото помага за личностното осъзнаване на жената – води ли то до затвърждаване на идеята за социално различие или работи в подкрепа на общочовешките принципи;
- с какъв знак е ролята на тялото – положителен или отрицателен – за съществуването на жената в рамките на традиционните фигури от гледна точка на обществото и от гледна точка на самата нея;
- как работи тялото в опитите за преразглеждане на установения ред – спомага за освободението на личността от стереотипните схващания за социалните роли или я приковава към тях;



- в услуга на какви цели влиза тялото – в подкрепа на напористите и крайните феминистки опити за преобръщане на статуквото и задължително изземване на властта от страна на женското или в полза на изработването на хармоничен модел на човешко съществуване, основаващ се на личната осъзнатост и изключеното властово напрежение;
- може ли чувствеността на женското тяло да се противопостави на инструменталната употреба на тялото в патриархалната система и да превърне емоцията в задължителен участник в общочовешките отношения;
- какъв е приносът на смъртта в поставените по-горе въпроси – просто ответна реакция ли е тя, единствен изход или класическо средство за заглушаване на революционни гласове и потушаване на съпротивата;
- как се възприема във философско отношение смъртта от женската личност в нейния стремеж към личностно утвърждаване – като край или безкрай;
- разделящо или обединяващо е възприятието на женската личност относно темата за смъртта.

#### 4. ЕМПИРИЧЕН МАТЕРИАЛ И МЕТОДИ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Поради обемното и все още продължаващо творчество на трите избрани авторки и поради възможността за най-разнообразни от хронологическа и концептуална гледна точка трактовки на темите за тялото и смъртта се наложиха определени ограничения, при които е проведено изследването. Акцентът при съпоставителния анализ в литературоведски план е поставен върху тематичната представеност на тялото и структурното присъствие на смъртта в художествената творба от гледната точка на пишещата жена, а в социологическо отношение интерес за разработката представлява значението на тялото за присъствието и участието на жената в обществения ред и значението на смъртта за това присъствие и участие. Подобен интерес доведе до стесняване на конкретния обект на изследването до корпус от общо 30 творби, включващ стихосбирките на Мария Тереза Орта *Майко моя, любов моя* и *Господарка на себе си* в своята цялост, както и частични примери от други стихосбирки, като *Чувствено възпитание*, *Свещник (Candelabro, 1964)*, *Зимна градина*, *Априлски жени*, *Кървяща роза*, *Съдба (Destino, 1997)*, *Само за любов (Só de Amor, 1999)* и

*Безпокойство (Inquietude, 2006)*, и антологията *Думите на тялото (As Palavras do Corpo, 2012)*, разказите „Лидия“ (*Lidia, 1985*), „С уверена и нежна ръка“ (*Com a Mão Firme e Doce, 1985*), „Трансфер“ (*Transfert, 1984*), „Кобалтовосиньо“ (*Azul-Cobalto, 1999*) и „Затъмнение“ (*Eclipse, 2008*); трите драматургични текста на Елия Корея *Погубване (Perdição, 1991)*, *Гняв (O Rancor, 2000)* и *Безмерност (Desmesura, 2006)*, които работят с фигурите съответно на Антигона, Елена и Медея, една нееднородна в жанрово отношение творба, посветена на Пентезилея – *Имай ме (Apodera-te de mim, 2002)*, както и разказа „Същата нощ“ (*Nessa Noite, 2008*); романите *В ръцете ти* и *Лунсваши ми (Fazes-me Falta, 2002)* на Инеш Педроза, както и хрониките „Възрастта на жените“ (*A Idade das Mulheres, 2002*), „Въпрос, касаещ жените“ (*Um Assunto de Mulheres, 2002*), „В траур сме за красотата“ (*Sobre o Luto do Belo, 2002*), „Писмо до дъщеря ми“ (*Carta à Minha Filha, 2004*), „Деца на промоция“ (*Crianças em Saldo, 2004*), „Майка ти е призрак“ (*«A Tua Mãe É um Fantasma», 2004*) и „Университета на майките“ (*A Universidade das Mães, 2002*) от сборника ѝ *Женска хроника*. Стесненият корпус от своя страна наложи ограничаване на използвания в хода на анализа теоретичен материал до съвременни разработки, кореспондиращи си концептуално с въпросите, открити при поставените акценти.

Като общи научноизследователски методи при разработването на дисертационния труд са използвани комбинираните методи на анализ и синтез и на сравнение и абстракция, както и елементи от ситуационния и от структурния анализ, обобщението и класификацията. При коментара на пасажите от подбраните текстове е приложен теоретичен материал, произхождащ най-вече от полето на литературознанието, философията и социалните науки. Теоретичната рамка, която обгръща изложението, е изградена, първо, от философски текстове, които поставят тялото и смъртта като проблеми и коментират особеностите на човешкото тяло като обект и функции; второ, от най-основните текстове на феминистката теория, които коментират проблеми, свързани с тематиката на родовия пол и с мястото на жената в обществото, както и по-специфични теоретични творби, третиращи въпросите за женското тяло; трето, от литературоведски текстове, които разглеждат въпросите за женското авторство, за полемичния женски почерк, за инструментите и темите в литературата, писана от жени; и четвърто, от основополагащия текст на португалския феминизъм, който притежава същевременно силни художествени черти и предлага наситена с конкретика картина на положението на

жената в португалското общество през втората половина на ХХ в. С други думи, освен на изведената в началото значимост на литературната тематология, работата разчита също на философската трактовка и на социалната критика при анализа на примерите от творчеството на Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроза.

## **5. ТЕОРЕТИЧНА И ПРАКТИЧЕСКА ЗНАЧИМОСТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО**

Значимостта на изследването в теоретичен план се състои в разглеждането на актуалните в полето на хуманитаристиката теми за тялото и за смъртта в конкретна национална литература – португалската, – която за съжаление не се радва на толкова мащабен научен интерес като други западноевропейски литератури; в поставянето в състояние на сравнителен анализ на трима съвременни литературни творци от тази литература; в разглеждането на темите и извеждането на обобщенията през призмата на женското авторство в португалската литературна традиция; в подбора и съпоставката на литературни произведения от най-разнообразни жанрове; в социологическия прочит на тези творби.

В практическо отношение изследването обръща заслужено внимание на три от най-значимите португалски авторки от последните няколко десетилетия; извежда от полето на забравата някои не толкова популярни техни произведения и работи с не толкова характерни за тях жанрове и теми; представя на българската научна публика възможности за изследвания в полето на португалската литература, от която в български превод вече са достъпни множество творби; дава идеи за много съпоставителни възможности в концептуален план; с богатия си илюстративен материал от цитати подсказва на българските издатели множество произведения, които с тематичните и стилистичните си особености успешно биха събудили интереса на родния читател.

## **6. СТРУКТУРА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

В съответствие с избраните теми, поставените цели и задачи и установената методология на работа структурата на дисертацията е организирана в пет части, включващи въведение, три основни глави и заключение.

Въведението изхожда от принципите на тематологията като критическа тенденция и интердисциплинарната свързаност на литературата с философията и социологията, за да представи и обоснове актуалността на темите и да оправдае избора на трите авторки. Като се има предвид непопулярността в българската културна и научна среда на избраните творци, уводната част съвсем накратко представя знаковите моменти от тяхната биография и творчество. Въведението излага мотивите за избора на темите и авторките и посочва новаторските намерения на дисертационния труд; представя обекта на изследване, като посочва конкретно корпуса от литературни текстове, с които възнамерява да работи; излага целите и поставя задачите, които ще се стреми да изпълни; представя методологията на работа и описва подробно структурата на дисертацията.

Първа глава от научния труд е посветена на теоретичната му основа. В няколко точки последователно са изложени основни положения от разбирането за тялото и за смъртта в полето на хуманитарните науки, и по-специално във философията, социологията и литературата. Подборът на цитираните автори и обобщението на основните им възгледи върху двата въпроса са подчинени не на амбицията за изчерпателност или на принципа на хронологията, а на концептуалния подход, като са посочени и разтълкувани разбирания с пряко отношение към анализирания в следващите две глави литературен материал. В края на главата е отделено специално място за представяне на двете теми в полето на конкретната португалска литературна и социална действителност, с което се осигурява не само контекст, но и плавно преминаване към тълкувателните занимания с творчеството на конкретните авторки в следващите две части.

Във втора глава от изследването подходът на работа е изцяло литературоведски, като стремежът е темите за тялото и за смъртта да бъдат открити в творчеството на Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроза и да бъдат обсъдени в идейно-тематичен и структурен план. Конкретните точки от тази глава се занимават с проблеми от класическото представяне на тялото в изкуството и в литературата, през вписването на женското тяло в творбата и употребата му като средство за писане до структурното присъствие и функциите на смъртта в художествения текст. Тълкуването се опитва да бъде съпоставително винаги когато наличният материал в конкретното творчество позволява и когато това не е в ущърб на читателското внимание.

Трета глава на дисертацията разчита на социокултурния подход, чрез който както онаглеждава наличието на плътна социална тъкан на литературния текст, така и подчертава неговата способност за действие в обществен план. В няколко точки са представени и обсъдени най-отличителните и най-значимите женски фигури не само за творчеството на избраните португалски авторки, но и за положението на жената в национален и в световен мащаб. Темата за смъртта в тази част се разглежда като функция от социалното положение на жената и като резултат от състоянието на нейното тяло от обществена и от лична гледна точка.

В заключителната част се съдържат обобщенията относно темите за тялото и за смъртта в творчеството на Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроза, които се основават на изводите, направени в хода на анализа на емпиричния материал. Заключениеето представя в обобщен и синтезиран вид отговорите на поставените във въведението цели и задачи. Заключениеята в резултат на теоретично контекстуализирания прочит на литературните творби на трите авторки се отнасят конкретно за португалската социална и културна действителност, но в по-общ план се стремят да достигнат до по-широко обобщение. Наред с отговорите, валидни конкретно за португалския литературен и социокултурен пример, се търсят и заключения по отношение на наднационалната представа за личността, поставена в женски род.

Неделима част от настоящата дисертация са и приложенията главно с илюстративен характер, които целят да онагледят конкретни положения по отношение на формалната страна на литературния текст.

Използваната литература в хода на изследването е представена в самия му край и наброява общо 194 заглавия, от които 23 анализирани творби, 115 цитирани теоретични източници и 56 консултирани теоретични и справочни заглавия.

## **7. СЪДЪРЖАТЕЛНО ОПИСАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

Първа глава от дисертационния труд е озаглавена „Тялото и смъртта като интердисциплинарни понятия и проблеми“ и е организирана в четири части, всяка една от които поставя и разглежда въпросите за тялото и за смъртта в полето съответно на философията, социологията, литературата и португалската социокултурна среда.

В първа точка понятие за тяло се търси в съвременната философия, като основните заключения са изведени въз основа на трудовете *Corpus* (2000) на френския философ Жан-Люк Нанси и *Метаморфози на тялото* (1980) на португалския философ Жозе Жил. В самото начало на своите разсъждения и двамата подчертават съответно немислимостта и трудността, а оттам и невъзможността с точност да се определи тялото. Затова единственият възможен и правилен подход към определението на тялото е интердисциплинарният. Жил посочва тялото като предмет на траен интерес и научни търсения в полето на интелектуалните занимания от древността през средновековието до XV, XVI и XVII в., но с интерес, насочен главно в антропологическа и медицинска посока. Това дава основания на съвременни автори като Боян Манчев да обобщят тази практика като вековна традиция на маргинализиране на тялото. Във философския си сборник *Тялото – метаморфоза* Манчев излага наблюдението, че „характерното за западната култура платоническо-християнско низвергване на тялото” (Манчев 2007: 3) възпитават неистинно и неискрено възприятие на собственото и/или на чуждото тяло и подправя спонтанната реализация на телесността в обкръжаващата среда. В статията си „Човешкото тяло според Максим Изповедник и Григорий Палама” българският философ Георги Каприев също обръща внимание, че тъкмо материята е „носителят на хаоса и безредието, [а] от него тръгват злото и грехът” (Каприев 2007: 13) и припомня, че още античната философия приканва към ограничаване на телесното с цел да се осигури бъдещето на душата. Отпорът на онтологическата традиция на мислене за тялото обаче според Нанси трябва да се разгърне на самия предел на мисълта със съзнанието за естествената връзка на мисълта за тялото с мисълта за самия живот.

Основното затруднение, което срещат съвременните разсъждения върху тялото в хуманитарните науки по отношение на определението на структурните и функционалните му особености, се дължи на сложното отношение между вътрешността и външността на тялото. Въпросът е как трябва да бъде разглеждано тялото по отношение на тези две пространствени възможности? За разлика от силно абстрактния подход на Нанси, който разглежда тялото като място, което „дава място/повод на съществуването” (Нанси 2003: 30-31), Жил се опитва по-конкретно да разреши проблема за очертаванията на тялото, като разграничава три понятия по отношение на границата: пространството на тялото, пространството на предела и вътрешното пространство на тялото. Пространството на

тялото се отнася към самото тяло, а вътрешното пространство на тялото непрекъснато „се протяга” към външното пространство през пространството на предела, което се заключава в кожата. Така според Жил „тялото се поддава на две гледни точки: вътрешна, план на наситеното «преживяно», т.е. на *psyché*; и външна, разбирането на самото тяло (мое или чуждо) в пространството.“ (Жил 1997: 175-176) Във връзката *psyché-soma*, която според Едмунд Хусерл в съчиненията, събрани в българското издание *Увод във феноменологията* (1996), е неразрушима, вътрешното пространство заема привилегировано положение. То е избраното за символизиране място заради своята способност да позволява вписвания от външната среда. С книгата си *Видимото и невидимото* (1964) Морис Мерло-Понти добавя към вътрешното пространство на тялото едно ново измерение – невидимата дълбочинност на тялото. С идеята за дълбочинността Мерло-Понти подкрепя и засилва представата за способността на тялото да вписва вътре в себе си смисъл и да понася символно натоварване. Така единственото му възможно разположение е в междината между обективната външност и субективната вътрешност: „вътрешното пространство на тялото е пространство-междина между душата и тялото” (Жил 1997: 179). Нанси също се интересува от неназовимата вътрешна маса на тялото, но вместо структурно, я разглежда функционално; подчертава способността за протяжност на *psyché*, нейната безкрайна изложеност, разбира я като „формата на действащо тяло” и приема, че „съществуват единствено действащи тела и всяко тяло е Психе” (Нанси 2003: 87). Телата според Нанси са винаги в готовност за потегляне, осъзнаващи неизбежността на движението. Тялото е винаги поставено вън, изложено, протяжно; индивидът е винаги навън, изложен е чрез своето тяло, поставен е вън от същността. „Излагането” на тялото обаче се разбира не като разкриване на някаква тайна вътрешност, а като самото съществуване. Концепцията за действащото тяло на Нанси се основава на възможността за „вплъщение”, за „вписване” и „отписване”, за обмен между „вътрешно” и „външно”.

Идеята на Нанси за действащото тяло, която Манчев обобщава като непрекъснат преход от един модус към друг (Манчев 2007: 9-10), в крайна сметка опонира на традиционната представа за тялото като образ. В разсъжденията си върху тялото Нанси зачерква описанието на формата и се съсредоточава върху наблюдения на действието. Този подход отрича традицията на представяне на тялото като образ на съкровенията вътрешност в подчертано статичен сценарий.

Съвременният подход във философската трактовка на тялото, който поставя изцяло положителен знак пред понятието и разглежда взаимодействието между отделните части на сложната му съставна природа и връзката му с външното пространство, населявано от други тела, личи и в мисълта за тялото като крайност, опонираща на религиозната постановка за божествения безкрай. С това въпросът за тялото неизбежно се свързва с темата за смъртта.

Лековатото безсмъртие е една от илюзиите на човека маса („das Man“), както считаният за основоположник на немския екзистенциализъм Мартин Хайдегер назовава онзи, който е като всички други, за да привлече вниманието върху заплахата от масовидно и обезличено съществуване. Човекът маса не мисли за смъртта, но един ден неизбежно се изправя пред истината, че никой друг не може да умре вместо него. Така Хайдегер достига до твърдението, че „човекът е битие-към-смъртта“, а смъртта е екзистенциалното небитие в битието на човека, защото човешкото битие е „битие-във-времето“. Мисълта за смъртта чрез съотнасянето ѝ с живота е водеща още при неговия предшественик Артур Шопенхауер. Основанията пред смъртта да бъде поставен положителен знак според Шопенхауер са, най-общо казано, че тя просто ни учи как да живеем. В *Света като воля и представа* (1819) той заключава, че смъртта не може да разруши вътрешната ни същност, но е необходимо винаги да мислим за нея – смъртта следва да бъде разглеждана като истинската цел на живота според Шопенхауер.

Нанси също предвижда за тялото категорията „смърт“: „Да кажа, че тялото ми е вечно, не означава, че е безконечно, нито безсмъртно.“ (Нанси 2003: 116) Смъртта и битието при него също са поставени в допирни отношения, като същевременно се отчита и присъствието на тялото: „Тялото е битието на съществуването. *Как по-добре да вземем смъртта насериозно?*“ (Нанси 2003: 31) Нанси изхожда от противопоставянето на битието на смъртта, като инструментализира присъствието на тялото; коригира идеята за човека като битие към смъртта, представяйки смъртта като тяло на самото съществуване; уговаря относителността на понятието за смърт – не смъртта съществува, а смъртното тяло в изложеното по-горе състояние на непрестанно разпростиране. Така смъртта не се разглежда нито сама по себе си, нито в традиционните си опозиционни отношения, а се представя като резултат от едно от категориалните определения на тялото. Тъй като според Нанси „няма място преди рождението, нито след смъртта“ и „времето е



разпростирането“, „няма място [и] за Смъртта“ (Нанси 2003: 104). Все пак налага се необходимостта от изнамирането на „*корпус*: писменост на мъртвите, която да няма нищо общо с дискурса на Смъртта – а изцяло с това, че пространството на телата не познава Смъртта“ (Нанси 2003: 58). Основните характеристики на този нов дискурс, който се търси, са липсата на спокойствие, случайността, крехкостта, а смъртта е представена не с трупа, с който тялото изчезва, а с идеята за мъртвия като тяло, проявяващо висша степен на дискретност при своето разпростиране.

Смъртта, или крайността, е един от двата очевидни онтологически модуса, в които Манчев разглежда метаморфозите на тялото (Манчев 2007: 11). Смъртта обаче се мисли в символен план, а не в буквален смисъл. От съвременна антропологическа гледна точка са важни не фактическите – биологически и физически – опозиции, които очертава смъртта, а времевите и пространствените отношения, които установява в общността. Така смъртта в смисъла си на крайност не само има отношение към останалите модуси на тялото, но и качествено се мени под тяхно въздействие. Крайността според Манчев се характеризира с качествата необратимост и непреодолимост.

Втора точка от теоретичната глава е посветена на социологическата перспектива към тялото и смъртта. Разсъжденията тук изхождат от наблюденията на немския социолог Макс Вебер за социалното действие по отношение на субективния смисъл, който му е придаван от индивида в определен времеви план. Към двете основни съставки в постановката за социалното действие на Вебер – индивид и време – българският филолог и културолог Богдан Богданов прибавя и средството – човешкото тяло, което технически осигурява взаимодействието. В научната си статия „Човешкото тяло, индивидът и обществото“ (1990) Богданов предлага сходна с Жозе Жил концепция за структурните особености на тялото, върху което обаче разсъждава най-вече като социално тяло. Богданов, при когото водеща в разсъждението е социалната среда, разглежда тялото като съставност от кръгове: вътрешен затворен (непропусклив) кръг и външен отворен (пропусклив) кръг. Богданов различава два кръга въпроси относно телесната конкретика на човешкото съществуване: първият кръг е свързан с идеята за тялото като символ във вербалния и невербалния език на културата, а вторият се съсредоточава върху „естествените“ качества на тялото в социалното общуване на човека. По въпроса за символната страна на човешкото същество Богданов, подобно на Жил, счита, че не само

вербалният език на човека, но и цялата му култура – ритуалите, институциите, социалното общуване, навиците – също представляват символни форми. Символна форма следователно е и самото тяло, чиято двупластовост от външен пропусклив кръг и вътрешен преработващ кръг в представата на Богданов съдържа множество елементи, които съгласието може да третира като означаеми. Идеята за символната природа на тялото е рамкирана от разбирането на Марсел Мос в статията „Техниките на тялото” (1936) за тялото като първо и най-спонтанно средство, с което човекът разполага в своята културна дейност. Техниката според Мос не се различава от магическото, от религиозното, от символното действие: „Действието трябва да бъде традиционно и резултатно. Няма техника, нито приемственост, ако няма традиция.“ (Мос 1990: 120) По този начин тялото съществува в състояние на строга съгласуваност с моралните и интелектуалните символи. Последните са възприемани с/от тялото с обучението, идеята за което Мос поставя над идеята за подражанието. Сблъсъкът с произвежданите от обществения ред „трябвастойности”, както Богданов нарича регулаторното рамкиране, произвежда реакция на свързаност или на несвързаност с нормативната действителност. Кризата във втория случай се състои в отказа да се приемат и възпроизведат готови за вписване, устойчиви и в повечето случаи задължителни смисли. Конкретната съпротива срещу репресивното вписване поражда индивидуалния подход на съотнасяне със социалната среда, който все по-трудно би могъл да бъде осуетен.

Чрез своята „микрофизика на властта“ в книгата *Надзор и наказание* (1975) Мишел Фуко пък анализира човешкото тяло като пресечна точка на различните сили на властта. Френският философ и социален мислител извежда идеята си за „покорното тяло“ от множество исторически и съвременни примери за нормативно регулиране на телесната изразност. Според Фуко „във всяко общество тялото е плътно обградено със сили, които му налагат ограничения, забрани и задължения“ (Фуко 1990: 343). Дисциплината, която Фуко не пропуска надлежно да разграничи от робството, от слугуването, от васалството, от аскетизма, обобщава множеството емпирични методи за контрол и корекция, които се упражняват върху тялото. Дисциплината произвежда не само обучени, но и подчинени тела, като в резултат тялото е „покорно“. Това понятие свързва според Фуко анализируемото с манипулируемото тяло. Покорното тяло може да бъде владяно, употребявано, изменяно и подобрявано. Обработването му представлява „премереното

манипулиране на неговите части, жестове и поведение“. Властта го „дълбае, разчленява и съчленява отново“. Колкото по-послушно е тялото в този процес на детайлно манипулиране, толкова по-полезно е то, и обратно.

Мишел Фуко е автор и на класическата структуралистка формулировка за „смъртта на човека“. В тезата си той показва, че исторически погледнато, човекът като субект съществува от около 200 години, и бидейки подобно сравнително „скорошно изобретение“, изчезването му най-вероятно също ще се случи твърде бързо. Идеята му за смъртта на човека, представена в *Думите и нещата* (1969), е подложена на силни критики от страна на екзистенциалисти, персоналисти и феноменолози. За разлика от съвременните философски тълкувания на смъртта, изложени в първа точка от първа глава, социологическата и психологическата гледна точка към въпроса търсят, разбира се, доста по-конкретни и по-практически отговори. В книгата си *Отвъд принципа на удоволствието* (1920) Зигмунд Фройд обрисова картина на човешкото същество, което според него винаги се бори с две противоположни сили – от една страна, действа самозапазването, създанието, размножаването, но от друга страна, не е възможно да не работи и саморазрушението, унищожението, агресията. Ерос и Танатос разполагат човешкото същество в междината между силите на любовта и на смъртта. Културата според Фройд е процес, обслужващ Ерос, който се намира в непрекъсната борба с Танатос. Друго интересно положение в социалната перспектива към смъртта е понятието социална смърт, използвано най-вече от социолози като Зигмунт Бауман и историци на робството като Орландо Патърсън, за да опишат процеси на политическа и социална сегрегация на определени маси. В по-широк смисъл обаче социалната смърт е белег за положението на хора, които не са приети като пълноценни, като истински хора от по-широката част от обществото. Затова и най-често посочваните примери за социална смърт са робството, апартейда, сегрегацията на религиозни малцинства, на престъпници, на проституиращи, на страдащи от различни психически заболявания и т.н. В състоянието на засилена чувствителност на съвременните общества остро полемични се оказват примерите за социална смърт, свързани с изключването на расов и на родовополов принцип, като и в двата случая социалната присъда действа в затворените възможности на определени дихотомични връзки.

Специална подточка в рамките на социалната перспектива към тялото и смъртта с оглед на разглеждането на творчество, писано от жени, и на поставените конкретни цели и задачи на изследването е посветена на въпроса за двете понятия в родовополовия дебат. Социалните изследвания на пола тръгват през втората половина на XX в. от бинарната опозиция мъж–жена, за да разгърнат по-сложния проблем за идентичността като социална конструираност на съзнанието. Повечето от социологическите разработки в това направление почти никога не пропускат категорично да разграничат опозицията мъж–жена от опозицията мъжко–женско. Разграничението се състои в идеята за съществената разлика, която съществува между човешкия пол като биологическо наследство и социалната роля на индивида, конструирана върху неговия пол. В резултат на това станало до голяма степен задължително разграничение в социалните изследвания на пола е налице напрегнато противопоставяне между биологическия подход и социологическия подход към човешкото същество и неговото тяло.

Едно от основните наблюдения на Джудит Бътлър в емблематичната ѝ книга *Безпокойствата около родовия пол* (1990) е фактът, че обективността на биологичния пол въпреки всичко е съизмерена със субективността на социалния род и по този начин опозиционното отношение мъж–жена в биологичен план вместо да бъде отхвърлено, не само е запазено, но е и подсилено в социалната дихотомия мъжко–женско. Така човешката половост в социалното ѝ действие е разглеждана като съградена отвън, конструирана през „инстанцията на някакъв (пораждащ) субект“, както се изразява българската литературна критичка Милена Кирова във въведението към книгата си *Библейската жена* (2005). Есенциалистският подход се практикува повече относно женската природа, тъй като заради своите универсализиращи способности мъжкото се разглежда в обединяващ смисъл като човешко. Поради тази причина универсализацията налага патриархална матрица на социалния модел, чийто дискурс женските социални изследвания настойчиво се опитват да деконструират.

Френската философка и социална критичка Симон дьо Бовоар поставя в самото начало на двутомния си труд *Втория пол* (1949) есенциалисткия въпрос „какво е жената?“ Тялото на жената представлява една от най-съществените предпоставки за нейното разполагане в света, но то е недостатъчно, за да я определи като жена. Жената действа в обществото със социалното си тяло, със своето допълнително тяло според представата на

Богданов, и затова е важно да се даде отговор на конкретния въпрос: какво представлява социалното тяло на жената? Във *Втория пол* Бовоар търси отговора по отношение на властовите отношения между мъжа и жената в социален план. Като използва и разширява Хегеловите разсъждения за отношенията между господар и роб, тя установява за мъжа и жената отношения между субект и обект. Мъжът е абсолютизираният, универсалният човешки тип, спрямо който се определя жената, а жената е случайното, несъщественото в опозиция със същественото. Затова стремежите на жената трябва да бъдат насочени към извоюването и утвърждаването на статут на субект като единствена възможност за отгласване от мястото на Другия, което ѝ е отредено в патриархалния ред.

Мъжкото господство, което експлоатира жените, според френската психоаналитичка и културна теоретичка Люс Иригаре в есеистичния ѝ труд „Този пол, който не е един“ (1977) пък се основава на оразличаването на полов принцип и би могло да бъде разрешено единствено чрез полово различие. Полът за Иригаре е от съществено значение, защото неговото неутрализиране би довело до края на човешката раса. Вдъхновена от психоаналитичните теории на Жак Лакан и деконструктивизма на Жак Дерида, Иригаре, първо, представя мъжката идеология, която се намира в основата на цялата действаща система от значения; второ, предлага създаване на женска система, която да придаде положителна стойност на половата идентичност на жените; и трето, цели установяване на междусубектни отношения между мъжете и жените, т.е. на отношения между един субект и друг субект. Изработването на женска система обаче се затруднява от факта, че жената е безкрайно друга в самата себе си и определението на нейното естество и на нейните практики никога не би могло да бъде еднозначно.

Бътлър избягва абсолютизиращия подход и отправя критики срещу стремителността на феминистките движения да изработят и пуснат в употреба устойчиви определения за жената, защото подобен подход в крайна сметка отново произвежда сексизъм, но с обратен знак. В *Безпокойствата около родовия пол* авторката подлага на съмнение алтернативния смисъл на понятието „родов пол“. Изхождайки от ясно подчертаното при Бовоар положение, че превръщането в жена е резултат от културна принуда, Бътлър заключава, че не само биологичното, но и културното се превръща в съдбовност. За да преодолее това закотвяне на родовополовото към културната принуда, родовият пол според Бътлър следва да бъде разглеждан частично в неговото моментно

случване. С това Бътлър отрича не само възможността, но и необходимостта от отговор на въпроса „какво е жената?“. нейната родовополова идентичност е сложна и никога не може да бъде изцяло представена; тя е набор от възможности, които се подчиняват не на предварително зададена рамка, а на условностите на момента. „Отворената коалиция“ от идентичности, установяващи се на алтернативен принцип винаги в подчинение на целите на мига, съставляват теорията на Бътлър за пърформативността на родовополовите актове, които надхвърлят категориите пол, родов пол и сексуалност и позволяват тяхното „преозначаване“ и „размножаване“ отвъд границите на двуполното ограничение.

Преосмислянето от страна на Моник Витиг също върви по посока на категоричното отхвърляне на онези форми на феминизма, които есенциализират жената. В есето си „Човек не се ражда жена“ (1981) Витиг отрича възможността да се говори за жените като категория и защитава тезата, че те не са „естествена група“, а класа. За Витиг „жената“ е продукт на социалните взаимоотношения, тя се подчинява на политически и идеологически установености, които непрестанно я експлоатират. Затова според френската теоретичка митичното създание „жена“ присъства в общественото пространство само за да обърква жените, да прикрива тяхната способност за индивидуално присъствие. Витиг изобщо не се нуждае от пола, стремежът ѝ е да го отхвърли заради заробващото му въздействие върху човешките тела, заради принудата към социално разграничение, което упражнява върху тях. Според нея съществува битие, което предхожда половото съществуване, и именно то трябва да бъде търсено, защото това битие придава стойност на индивидуалността, докато родовият пол само разделя битието. Деструктивните стремежи на Витиг по отношение на родовополовата дихотомия кулминират в универсализирането на женската гледна точка. В стремеж да установи един нов вид хуманизъм авторката заключава, че женският пол не предполага никакъв друг пол, а предполага единствено себе си – той е затворен в своята присъщост, т.е. жените са онтологично потопени в пола, те са своя пол и полът е неизбежно женствен.

Принципният подход на британската авторка Вирджиния Улф пък не се основава нито на напрегнатото разграничение на жената от мъжа, нито на болезненото противопоставяне по оста мъжко–женско, а на идеята за андрогинното съзнание. Улф използва потенциала на съчетаемостта и представя идеал за хармоничност между мъжкото и женското в края на есеистичната си книга *Собствена стая* (1929), където си задава

въпроса какво предполага единството на духа. Като се опира на идеята на английския поет и критик Самюъл Колридж, че великият ум трябва да бъде андрогинен, концептуално Улф установява две единства – „мъжко-женско” и „женско-мъжко”. Почти половин век по-късно американската психоложка Сандра Бем използва андрогинността, за да изработи своята мярка за мъжкост и женскост и за родовополови роли. В статията си „Измерването на психологическата андрогинност” (1974) Бем пояснява, че андрогинното същество може да бъде мъжко или женско и да разкрива висока степен едновременно на женски (изразни) и мъжки (инструментални) черти; женските индивиди разкриват висока степен на изразни черти за сметка на инструменталните, а мъжките индивиди – обратно.

Като се имат предвид изложените дотук теоретични разбирания за човешкото тяло като цяло и за женското тяло в частност, в аналитичната си част изследването разглежда тяло, проявяващо преобладаваща събитийна женскост, т.е. андрогинно вътрешно пространство на тяло с женски (т.е. изразни) телесни „излагания”, което притежава и използва множество зони на контакт с другите тела.

За разлика от краеъгълното положение на тялото в родовополовия дебат, присъствието на смъртта в социалните изследвания на пола не е експлицитно, но не е и неосезаемо. Смъртта действа в задкулисието на почти всички постановки, свързани с опитите за определение и разбиране на жената и нейното тяло. В основополагащия „мит за жената“, който впоследствие Витиг настойчиво се опитва да разруши, на практика е скрит смисълът на неясното, на несигурното, на несъществуващото. Представата за несъществуващия човек – идеала, който според митологическия разказ е съществувал, но понастоящем биологически, психологически и културно не е налице – в концепцията за андрогинността също съответства на плана на отсъстващото. Обектът, с който работи извънбиологичното разбиране за човешкото тяло, на практика се оказва мъртвото тяло. Значения на крайност и гибелни нагласи произвежда динамичното разположение на действащото тяло между неговото вътрешно и външно пространство, както и непрестанното напрежение между биологичния и социологическия подход в родовополовия дебат. Затова в подобен контекст смъртта очаквано присъства и действа най-вече в силни и разнообразни метафорични стойности.

В точката, посветена на „литературните измерения на тялото и смъртта“, в обобщен вид е показано как теориите за тялото в изкуството на писаното слово се колебаят между

неговото концептуално представяне и историческия преглед на присъствието му. Смъртта на свой ред е разглеждана най-вече в стойностите, които приема, представя и задейства в литературното творчество.

В сборника *Тялото в литературата* (2015) съставителите Дейвид Хилман и Улрика Мод подчертават склонността на художественото творчество да диалогира с „по-амбивалентни и по-аморфни полета на опита, където простите определения или не работят, или се оказват неподходящи.“ (Мод; Хилман 2015: 1) Част от авторските текстове в книгата разглеждат въпроса в исторически план, полемизирайки въпроса за качествените и функционалните изменения на тялото в средновековието и ранния модернизъм; други имат подчертано съвременен фокус, обвързвайки въпроса за тялото с технологиите, модерните разработки в областта на неврологията и психоанализата и поставяйки философския проблем за постхуманните тела; трети притежават изцяло концептуален заряд, представяйки тялото в центъра на по-широките дискусии относно храненето, инвалидността, майчинството, езика, сексуалността и насилието. Двата основни извода от иначе разноликите текстове, включени в сборника, са, че литературата е „най-близката компания на тялото“ (Мод; Хилман 2015: 3) и че литературата непрекъснато работи деструктивно относно много митове, свързани с буквалното и преносното значение на тялото, защото самата тя разглежда тялото не като „пасивен резервоар на културната фантазия“ (Мод; Хилман 2015: 5), а като активно действаща културна повърхност.

Още по-интересен е въпросът за тялото в текста с женско авторство, на който е посветена специална подточка в рамките на теоретичната глава. В статията си „Феминистка критика в пустинята“ (1981) американската литературна критичка и писателка Илейн Шоултър изхожда от наблюдението си за факта, че фройдиистката критика и лаканианската критика се стремят да теоретизират почти до крайност отношението на жените с езика и процесите на означение, за да предложи простичкото и спонтанно определение „феминистки прочит“ за срещата на жените с литературата. „Феминисткият прочит“ се интересува от буквалните и метафоричните фигури на женското тяло в литературата – от стереотипите за жените в литературата, от липсващите наблюдения и от погрешните представи.

Проблемът за почерка на новия за канона автор – жената – е един от най-щекотливите не само в частната област на феминистката критика, но и в по-широката



сфера на литературната теория. Понятието *écriture féminine* представлява съществена теоретична формулировка във френската феминистка критика. Най-общо казано, то се обяснява с вписването на женското тяло и женското различие в езика и текста според обобщението, което прави Шоуолтър. Една от главните защитнички на понятието е френската авторка и теоретичка Елен Сиксу, която в есето си „Смехът на Медуза” (1975) защитава необходимостта от писане върху собствената същност. Антитезата на мъжкия дискурс, която се предлага с *écriture féminine*, е поставянето на опита пред езика и предпочитанието на нелинейното, на цикличното писане. Във „Феминистка критика в пустинята” Шоуолтър разграничава четири модела на различие, с които теориите за писането на жените си служат: биологичен, лингвистичен, психоаналитичен и културен. Биологичният модел, наречен още органичен модел, приема, че текстът е неминуемо белязан от тялото, което е най-крайната форма на родовополова разлика; така се слага знак за равенство между анатомията и текстуалността. Лингвистичният подход към писането на жените поставя въпросителен знак върху съществуването на различия в употребата на езика от страна на мъжете и от страна на жените; пита се дали ако съществуват телесни различия в употребата на езика, те могат да бъдат теоретизирани от биологична, социална или културна гледна точка, дали жените могат да създават нови видове реч, които да им бъдат присъщи. При отношенията между родовия пол и творческия процес в литературата биологичният и лингвистичният модел са обединени в теория за женската психика, която е рамкирана от идеята за тялото, за езика и за сексуалните модели на приобщаване в обществото; разбиранията на много феминистки представителки са, че психоанализата би могла да се превърне в мощен инструмент за литературна критика. Културният модел на свой ред обръща внимание, че класа, раса, националност, история за литературния текст са също толкова важни определители, колкото и родовият пол. Шоуолтър дава симпатиите си за културната гледна точка към жените в литературата, поставяйки в центъра на вниманието психо-соматичното единство: „Начините, по които жените концептуализират своите тела и своите сексуални и репродуктивни функции, са неизменно свързани с техните културни среди. Психиката на жената може да бъде изследвана като продукт или конструкция на културни сили.“ (Шоуолтър 1981: 197)

Примерите, които третират въпросите за живота и смъртта чрез човешкото тяло, в творбите на изкуството са неизброими. Творецът не само представя своята гледна точка за

тялото в изкуството, което създава, но и самият той присъства в произведението на изкуството със своето тяло. Въпроси, свързани със смъртта, морала и властовите отношения, в изкуството се разкриват и разглеждат не само чрез животинските тела и телесните елементи, но и чрез тялото на самия творец. Като изкуство на писаното слово литературата също дава поле за изява на смъртта, но често пъти аналитичните занимания избягват присъствието ѝ в художествения текст, каквото е наблюдението на съставителката на сборника *Представяне на смъртта в литературата: форми и теории* (2015) Адриана Теодореску. Връзката между литературата и смъртта много често се тривиализира, като по този начин представянето на смъртта в литературния текст се разглежда по „надестетически начин“. Тази практика според Теодореску води до два ако не погрешни, то силно ограничаващи подхода, които са разглеждането на смъртта в литературата само в тематичен план, т.е. като се изключва връзката ѝ със социалната действителност; и въвеждането и затвърждаването на някои „устойчиви клишета“ като силата на литературата сама по себе си да заличава смъртта. Приносът на представянето на смъртта в литературата следва по-скоро да се търси в привличането на внимание и добиването на знание от нов порядък за сложната и многостранна същност на смъртта. В такъв подход изучаването на присъствието на смъртта в литературния текст задължително трябва да включва и естетическата, социалната, антропологичната, философската, психологическата и историческата страна на въпроса.

Същият многостранен поглед към смъртта в литературата се подкрепя и от сборника *Сетен час. Смърт и умирање в литературата* (2015). Американските съставители Джон Хан и Кларк Триплет подчертават наследствената връзка на книгата с корените на съвременната танатология, като посочените примери и автори от областта красноречиво говорят за интердисциплинарния императив в темата за смъртта в литературата. Така смъртта в седемнадесетте научни есета, включени в *Сетен час* се разглежда, от една страна, в своята културна значимост, символна стойност и инструментален характер в литературата, а от друга, в контекста на междуличностните отношения в обществото и на проблема за личността.

Тясната връзка, която съществува между родовия пол и сексуалността, от една страна, и смъртта, от друга, е посочена титрологично и разгледана поетапно в теоретичната книга на австралийската детска авторка Катрин Джеймс *Смърт, родов пол и*

*сексуалност в съвременната юношеска литература* (2009). При Джеймс още от заглавието е видно, че въпросът за смъртта в литературния текст не е достатъчно да бъде обсъден само от тематологична гледна точка, а инструменти за анализ трябва да се търсят и в полето на социалните изследвания на пола и психоанализата. Сред по-важните заключения на Джеймс е наблюдението, че литературата ясно показва как смъртта се намира в неразрушима връзка с властта, защото да се представя смъртта в текста, означава освен всичко друго и да се участва в пораждането и разпределението на властта. Друго важно обобщение на авторката е фактът, че индивидуалното познание за смъртта е задължително обусловено от социалната среда и художественото творчество играе ролята на посредник, чрез който се споделят наблюдения и опит за смъртта.

В края на теоретичното изложение и непосредствено преди началото на конкретната аналитична работа с текстовете от съвременната португалска литература особена натрапчивост придобива въпросът дали значенията на смъртта освен споделяни могат да бъдат и предоговаряни по отношение на женската фигура в контекста на социалната и културната действителност на Португалия от втората половина на XX и първото десетилетие на XXI в. За да построи мост, да създаде необходимата обща представа и да зададе определени очакванията, последната точка от първа глава представя тялото и смъртта в португалски социокултурен контекст, като излага и коментира най-съществените по отношение на двете теми моменти от програмния текст на португалския феминизъм – *Нови португалски писма*.

*Нови португалски писма* е революционен текст в португалската литература от втората половина на XX в. – написан е от революционен подтик, излиза в изпълнени с революционни нагласи времена и предизвиква революционен отзвук в португалските обществени, политически и културни среди. Неразличимостта на трите авторски гласа – Мария Изабел Барено, Мария Вельо да Коща и Мария Тереза Орта – е основен програмен, структурен и стилистичен момент в творбата, резултатът от който е флуидно, преплетено писане, характеризиращо се с постъпателност и открита съпротива. Като проблем в *Нови португалски писма* е поставена не просто артистичната естетика, а естетиката на социалното битие, а към писането с тялото авторките изхождат от осмислянето на патриархалната постановка за плътската си същност и от осъзнаването на необходимостта от преразглеждане на религиозния въпрос за греховната телесност.

Тази последна в теоретичната глава точка, на която е зададена свързваща функция, е организирана в две подчасти, съсредоточени съответно върху темите за тялото и смъртта и върху фигурите на жената, както е структурирана и самата аналитична част на изследването.

Походът, който „трите Марии”, както остават известни авторките на *Нови португалски писма*, предприемат, е насочен срещу преодоляването на патриархалното мислене за статута на жената чрез нейната маргинализация, стигматизация и битовизиране. Така наблюденията и предположенията в текста се развиват по оста на напрегнатата връзка между минало и настояще, между вътрешно и външно пространство за женската личност, между действително и въображаемо измерение на женското тяло и на женската емоция. В преднамереното пресичане на полюсите се търсят възможностите за разрешаване на неотложния според авторките проблем за женската идентичност. В самия край на творбата става ясно, че жената е само първоизточник на съпротивата, която всъщност е насочена към цялостно преразглеждане на темата за властта в нейните най-различни проявления.

„Бунтовният дискурс“ на *Нови португалски писма* е разположен по средата между по-общите теми за любовта и за войната – първата традиционно свързвана с женското, а втората – с мъжкото начало. В двете теми за любовта и за войната и в двата подхода към тях – женския и мъжкия – ясно личи, от една страна, застопоряването на жената в полето на емоционалното, където наистина е видим напредък, изразен в търсенето на равенство, но откъдето за жената като че ли не тръгват други пътища, като например път за изява в публичната сфера, а от друга, отрицателната промяна, която претърпява мъжкият субект, изваден от военната среда и тласнат към емоционално безумие, тъй като се оказва лишен от инструменти за действие в новото положение на траен мир. Любовният опит се използва като претекст, за да се отправят разнообразни послания чрез най-разнообразни гласове и способности в книгата с цел да се поставят на дневен ред болезнените въпроси за статута на жената и нейното личностно утвърждаване в едно традиционно консервативно общество като португалското.

В *Нови португалски писма* положението на жената в португалското общество е представено не просто като история за женското страдание, а като резултат от културна предопределеност. В рамките на един и същи идеологически кръг съдбата не само на

жените, но и на мъжете се ръководи единствено от възпроизводството на ролите, от действие в границите на образите, от отраженията на обществените очаквания, от митовете за мъжката и женската идентичност. Съдбата на женската фигура е свързана с идеята за фаталността, защото тя е притисната от историческите и културните граници на „женомразката традиция“ по думите на португалската литературна критичка Мария Грасиете Бесе в статията ѝ „Нови португалски писма и оспорването на патриархалната власт“ (2006). Като изхождат от основните положения на подобна традиция, „трите Марии“ всъщност изработват своеобразна игра на огледала, които не само отразяват, т.е. разобличават, но и уголемяват несъстоятелността на митовете за жената. Революционното измерение на *Нови португалски писма* до голяма степен се изразява именно в това противопоставяне на двата свята – мъжки и женски – и в дръзкото изговаряне на множество теми табу в патриархалната система. Книгата следва да бъде разглеждана като политически инструмент, използван за премисляне и пренареждане на символния ред, в центъра на който за момента е разположен мъжът, концентрирал цялата власт, а периферията е отредена на жената, от която се очаква да го обслужва.

По конкретните въпроси за тялото и смъртта в *Нови португалски писма* се съдържат и конкретни отговори. С твърдението, че „единствено тялото може да ни отведе при другите и при думите“ (Барено; Коща; Орта 2001: 300), „трите Марии“ подчертават значението на тялото не само за да се достигне до другия, но и за да се изкаже неизказаното. Съществена част от неизказаното в португалски социокултурен контекст представлява сексуалната страна на тялото. Повествователният текст „Спокойствие“ от *Нови португалски писма* например открито се съпротивлява на моралната възбрана за вписване на сексуалния акт в изкуството. Неприемливостта на текста се дължи най-вече на нескритото представяне на тялото в досега му с тялото на другия, на преднамереното представяне на тялото в действие, за разлика от статиката в примерите от други изкуства и от други епохи. Общочовешкият смисъл на този текст се съдържа в посланието за опознаване на удоволствието чрез тялото. При представянето на тялото в *Нови португалски писма* целенасочено е търсена еротиката, като същата е изведена до положение на основна категория на тялото. В други текстове като „Тялото“ например еротичното тяло е самото действащо лице. „Тялото“ според авторките на *Нови португалски писма* е една андрогинна абстракция, която изхожда от споделеното

изживяване на страстта на двойката чрез половия акт. Изравняването на тялото със светлината в този текст, от една страна, намеква за божествена стойност на тялото, а от друга, подсказва за разбирането му като спасение в безкрая.

По този начин като най-революционна страна на *Нови португалски писма* се затвърждава настъпването на женското авторство в традиционно отреждани на мъжете области в литературата като еротичния дискурс и еротичната тематика. В пълно противоречие с католическото възпитание на португалката в непорочност и смиреност „трите Марии” говорят открито по напълно невъзможни за огласяване теми в португалското общество като усещането за собствено и чуждо тяло, изпитването на физическо желание и сексуалността като цяло. Разискването на въпроса за сексуалността – не само на жената, но и на мъжа – пряко се отнася към идентичностните търсения на португалската жена в психоестетически план и се подчинява на психодинамичните сили, които действат в отношението мъжко–женско. Своеобразното освобождение на жената, което се извършва в/с *Нови португалски писма*, се представя от авторките като съчетан процес на осъзнаване и творене. Този процес си служи с бунтовен глас, който изригва със своето различие, разкъсва идеологическия обръч и защитава необходимостта от изработване на нови модели на съществуване.

В битката за промяна смъртта е едновременно дело на жената и възможен край за нея. За да задейства тялото спасителната си стойност, в примерите от *Нови португалски писма* то задължително пресича предела – своята крайност – и преминава в безкрайността. Директно изказано в текста е разбирането за смъртта не като край, а като бягство от действителността под запрещение. Тезата за парадоксалния живителен характер на смъртта се подкрепя и от включването на сексуалния акт – на акта, който дава живот, – в разказ с крайно насилствен фатален завършек. Единствено мисълта за предела води търсенето на определение за личността, а пределът има телесни измерения – „границата на нашата плът и кожа, на знанието и усещането, на рамката и формата, тъкмо това ни прави осезаеми и разбираеми“ (Барено; Коца; Орта 2001: 47). С други думи, смъртта е телесна, а не метафорична; обслужва опита на тялото за спонтанно разпростиране, за нескрит и нерепресиран досег с тялото на другия; тя е все още реплика на неразбирането на телесната изява. Подобно на флуидността на писането на Мария Изабел Барено, Мария Вельо да Коца и Мария Тереза Орта, преливащи са и двете основни съставки на телесното

съществуване според женския поглед – любовта и смъртта. *Книгата на португалския феминизъм* успява не само да изложи тялото в неговата най-натуралистична житейска изява и да го обсъди през въпроса за властта в родовополов контекст, но и да го поднесе с висока естетическа стойност на литературния текст. Тялото е представено в двете си основни според авторките стойности – социално, т.е. настояще, и въображаемо, т.е. бъдеще, вливането между които се осигурява с инструменталната подкрепа на смъртта.

Аналитичната работа във втора и трета глава от изследването е проведена в посоките, които задава така построената теоретична рамка. Подобно на теоретичното обобщение, тълкуването също следва концептуалния подход, като се съсредоточава върху текстовете в творчеството на Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроза, които имат най-голямо отношение към поставените задачи и подпомагат в най-силна степен постигането на поставените цели. Анализът е сравнителен, което определя концептуалната структура и на двете части.

Втора глава от дисертационния труд е озаглавена „Тялото и смъртта в литературния текст с женско авторство при Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроза“, като по този начин още в своето „преддверие“ подсказва, че гледната точка към тълкуваните текстове ще бъде основно литературоведска. Друга очевидна още със заглавието насока е разглеждането на темите за тялото и за смъртта в контекста на женското авторство. Тази част от изследването е структурирана в четири неравноделни точки, подредени в логическа последователност, която, от една страна, съответства на аналитичните търсения, а от друга страна, загатва за естествения житейски път на човека.

Първа точка разглежда писането на литературен текст от жени в светлината на раждането на самия човек и затова метафорично е озаглавена „Рждането на литературния текст“. В съпоставка тук са поставени стихосбирката на Орта *Майко моя, любов моя* и разказът на Корея *Същата нощ*. Коментарът е съсредоточен върху телесните измерения на раждането и телесните измерения на писането от автори жени в духа на дебата за литературата и писането в родовополовата теория. Създаването на разказа като раждане в литературноисторически план е основната идейна линия в разказа „Същата нощ“ на Корея, а съчиняването на поемата като раждане в литературнотеоретичен план е водещата теза в стихосбирката *Майко моя, любов моя* на Орта. Един от най-безспорните моменти в съществуването на човека е неговото раждане, макар често пъти на него да се гледа

единствено като на биологично явление. Както Корея, така и Орта обаче по два идейно кореспондиращи си, но концептуално и изразно различаващи се начина представят раждането в литературния текст като раждане на творческата личност и като раждане на самия литературен текст.

Образът на майката, към който насочва заглавието на стихосбирката на Орта, наистина е основната опорна точка в осемдесет и деветте композиции от сборника, но противно на първоначалните очаквания тематиката извежда на преден план процеса на опознаване на тялото на дъщерята чрез унаследяване и съизмеряване със зрялото женско тяло на нейната майка. В различни по форма, мащаб и организация поетически текстове Орта поднася своеобразен разказ за чувствено пътуване в/с майчиното тяло. Въвеждането на момичето в женския свят става по мек, плавен, любовен начин, чрез който майка и дъщеря създават у читателя представата за единно женско тяло. Тонът, който съпътства телесните метаморфози в поетическия разказ, принадлежи на дискурса на желанието за разсъбличане на тялото от обременяващата дреха на думите, като се има предвид, че чувственост и силен еротичен заряд пулсират в композициите и от седемте части. Така поетическият разказ за появата на новото женско тяло съдържа и двата основополагащи елемента на полово белязания процес на творене на поезия – тяло и чувственост. В разказа „Същата нощ“ на Корея историята проследява раждането на мъжка фигура – португалския поет и есеист Жозе Бланк де Португал.

Както Орта, така и Корея полагат идейната същност на своите текстове върху елементарния биологичен факт, че не друг, а майката, жената ражда новия живот. При Орта като контрапункт на това често пъти целенасочено пропускане на женското преимущество в разпределението на световната власт е предложена картината на бременната жена, която не само ще помогне на малката мореплавателка да се появи на света с нова зора, но и ще изпита преди това и ще ѝ предаде всички телесни наслади на живото човешко тяло. При Корея процесът на доказване на фактическото женско превъзходство в творенето на света тръгва от припомнената с немалка доза ирония практика на изключване в женомразката традиция на приноса на жената за новия живот. След излагането в края на първия абзац на тази неистинна и непълна представа за раждането всичко до края на разказа работи като доказателство в подкрепа на плътското начало, чиито тайни действат изцяло в полето на женското. Това е особено видно от



значението, което Корея придава на обстановката на раждането, където най-ясно различимата подробност е разделението на родовополов принцип. Макар Корея да не изработва алтернативна картина на раждането, а да работи в сценария на традиционната представа, категорично ясно е намерението за нейното подриване. Авторката е избрала като средство за постигането на тази цел мъжката метафора на войната. Така раждането е представено в същината си като победа в битка, водена от жена. Главното действащо лице в разказа „Същата нощ“ всъщност е не родилката или обобщеният образ на женския колектив, още по-малко раждащият се творец Жозе Бланк де Португал, а акушерката Кармелинда. През натуралистичните разбирания на Кармелинда женската пасивност в създаването на новото същество е осъдена и за разлика от сценария при Орта, периодът на бременността е представен в отрицателен план като наказание за поражението.

Орта и Корея подхождат концептуално към същинския момент на раждането също по два различни начина. При Орта подходът е силно метафоричен и раждането е представено като разсъбличането на едно тяло от друго тяло, а при Корея жената акушерка води битка с ангела на смъртта, за да даде макар и минимален шанс на новия живот. При Орта майка и дъщеря си партнират в движението, което ще доведе до раждането на дъщерята, а при Корея акушерката Кармелинда си съперничи с „ангела на ражданията“, който може да донесе както живот, така и смърт. Любовното движение от телесно единение към телесно откъсване се намира в явна опозиция с инструменталната интерпретация на раждането като „вещо извършвано дело по създаване на потомство“. Корея използва тази инструментална мъжка постановка за основа, върху която да постави въпроса за раждането като битка между живота и смъртта.

Завъртайки се около женското тяло, избрано за основна тематична ос, осемдесет и деветте композиции от *Майко моя, любов моя* по различни пътища, очертани чрез изговарянето на органичните части, техните навици и функции на сексуално и социално съотнасяне, съпровождат читателя в съпоставително и сетивно пътуване през/с майчиното тяло. Завъртането в стихосбирката на Орта проследява множество етапи от телесното развитие на жената след самия момент на раждането, които са по-тясно свързани с въпросите на психо-соматичното единство и тъкмо затова се разполагат в полето на тайната – на скритото и неизказваното за жените в патриархалния дискурс. За разлика от телесния код, който е привилегирован от Орта в поетичния ѝ сборник, от полето на

тайнството след раждането Корея изважда друг въпрос за женското и неговата сила за продължението на живота – връзката на жените с божественото. В самия край на разказа „Същата нощ“ само пред акушерката Кармелинда е разкрит божественият произход на творчеството. Ангелът на смъртта се спуска до жената не за да приложи „инстинкта да убива“, а за да разкрие безсмъртния произход на раждащия се. В подхода си с еротичния дискурс Орта разкрива силата, която се съдържа в невидимата вътрешна страна на женското тяло, отговорна за пораждането на новия живот и за несъзнателния трансфер на рефлексивното и най-вече на емоционалното познание. В подхода си, действащ в рамките на патриархалния дискурс, Корея пък разкрива, че действително овластената фигура, макар и за „миг“, е фигурата на жената.

Дори когато жената не е в обичайната си роля на родилка, какъвто е вътъкът на стихосбриката на Орта, върху който се тъче новаторската тъкан на текста, тя спомага за идването на бял свят, както свидетелства разказът на Корея, на твореца, което традиционно се разглежда като процес от изключително мъжко естество. Така женската фигура в *пораждащите* текстове на Орта и Корея не само е поставена в центъра на съзиданието, но в нея е вложено и цялото знание за новото начало, съчетаващо както биологичния, така и творческия елемент. Двата концептуално различни подхода на Мария Тереза Орта и Елия Корея в представянето на споделената идея за преплитането на темите за раждането на човека, раждането на твореца и раждането на художествения текст, съчетани в едно, биха могли да предложат търсения във феминистката критика модел за литературно майчинство. Женското авторство в специфичния стилистичен пример на Орта, като си служи с биологичния фактор, изравнява анатомията с текстуалността, затвърждавайки идеята за съществуването на текста като еротично тяло, докато по-силното идейно начало у Корея работи деструктивно срещу патриархалното разбиране за истинския творец, поставян само и единствено в мъжки род.

Във втора точка – „Иконография на тялото“ – предмет на наблюдение е тялото като обект на творческо писане. Въпросът за образа на тялото в литературния текст с женско авторство намира тук един от своите отговори в португалски контекст в сравнението между непокорния глас в поезията на Орта, извънвремения поглед в пренаписването на гръцкия мит от Корея и социалната критика в хрониката на Педроза. В съпоставителен анализ са поставени стихотворения от антологията с лична поезия на Орта *Думите на*

тялото, хроники от сборника *Женска хроника* на Педроза и текста на Корея *Вземи ме за свое владение/Имай ме*, в който фигурата на Медея се преплита с фигурата на Пентезилея. Жанровото разнообразие в така предложеното сравнително наблюдение не е преднамерено, но не може да се пропусне фактът, че то е симптоматично за обширността и функционалността на поставения въпрос.

Социалните проблеми, които се появяват на страниците на сборника *Женска хроника* на Инеш Педроза изхождат от положението на жената в по-общ план, минават през работните занимания на жените в съвременieto, за да стигнат до насилието, упражнявано не задължително от страна на мъжкия субект, а често пъти от цялата социална среда. Както проблемът за насилието, така и проблемът за професионалната реализация са представени през призмата на тялото, като се разглеждат въпросите за по-бързото стареене на женското тяло в хрониката „Възрастта на жените“ или отказаната на жената власт върху собственото ѝ тяло по темата за аборта във „Въпрос, касаещ жените“. В други хроники тялото се намира в центъра на вниманието и именно в тях се разисква проблемът за неговата естетика, какъвто е случаят с хрониката с доктинно звучене „В траур сме за красотата“. В *Имай ме* Елия Корея използва мита, като във функционално отношение разчита на договорката, която според португалската културоложка и литературоведка Изабел Капелоа Жил в *Митографии: Фигурите на Антигона, Касандра и Медея в немскоезичната драма на ХХ в.* съществува между литературния дискурс и социалния дискурс относно изграждането на определена идентичност (Жил 2002: 12-15). Подходът на Корея в представянето на съдържанието както в *Имай ме*, така и в драматургичните ѝ текстове, действа неизменно в пресечната точка на традицията и новаторството при портретирането на жените от естетическа и социална гледна точка. Неизброими са стихотворенията на Мария Тереза Орта, които извикват на сцената тялото в неговата цялост и/или фрагментарност, като най-интересни безспорно са поемите, представящи тялото в неговата еротична изразност, и поемите, представящи тялото като самия лирически субект, т.е. като самия автор на поемата. С директното заглавие „Тяло(то)“ Орта представя поеми в стихосбирките *Свещник*, *Чувствено възпитание*, *Кървяща роза*, *Само за любов* и *Безпокойство*. В заглавията на други поетически текстове думата е използвана в конструкции с притежателни местоимения – „Пея за тялото ти“ от *Господарка на себе си*, „Пълно тяло“ от *Съдба*, а в трети след нарочен процес на

предварителна фрагментация всяка една телесна част метонимно представя човешкото тяло в неговите структурни и функционални особености. Първото впечатление от *картината* на женското тяло в текстовете на Педроза, Корея и Орта е естественият стремеж то да бъде представено в природната му красота. Заплахата за природното от страна на глобалното съвремие се усеща в творбите и на трите авторки, макар да е поставена в различен сценарий.

Педроза поставя акцент върху необходимостта образът на женското тяло да следва своя естествен преход от една възраст в друга, а не да се подчинява на обществения натиск, още по-малко на издигнатия в култ идеал за гладкост, който, като действа срещу природния цикъл, заплашва в крайна сметка да заличи самия човешки код в женското тяло. С доброволното си подчинение на стремежа към младостта жената всъщност признава върховенството на желание, което се намира извън нея, което не е нейно, а е наложено отвън върху нея. Това насочва вниманието към съвременните заблуди за свободата и избора – много от желанията, изразявани от жената, на практика не са нейни, а са внушавани от средата. Така проблемът за образа на женското тяло във връзката му с възрастта също се оказва важен властови въпрос. Образната перспектива от „Възрастта на жените“ е използвана от Педроза и в друга нейна хроника – „В траур сме за красотата“, – включена в сборника *Женска хроника*, като опорна точка за разискване на по-общия философски проблем за съвременните измерения на красотата. Интересно при авторката е обвързването още в самото начало на един толкова витален въпрос – представата за красотата – с крайността. Още по-интересен е антагонистичният принцип, който Педроза използва в целия текст, за да подчертае противоречивите разбирания на своите съвременници по въпроса за красотата. Противоречието, което Педроза открива в различното отношение на съвременниците си спрямо предмета в изкуството и човешкото тяло, поставя съвременните социални схващания за тялото на човека много по-ниско от познанията, интерпретациите и откритията му в областта на изящното изкуство, литературното творчество и дори археологията. Така в изящното изкуство и в изкуството на писаното слово красотата вече е изгубила статута си на обект на далечна възхита по примера на Бодлер, посочен от самата Педроза, а постепенно изчезва, „меланхолизира се“. Синдромът на меланхолизираната красота, действащ във всички форми на изкуство,

всъщност представлява отстъпването на човека пред смъртта – красотата вече не е достатъчна, за да спре смъртта и затова се отдава на нейната съблазън.

„Дълбоката мъдрост“ по въпроса за красотата на женското тяло е открита от Елия Корея в древногръцката митология, от която авторката извежда за съвременен прочит мита за легендарната царица на амазонките. Разказът в текста *Имай ме* и сравнението с произведенията на изкуството от древна Гърция обаче поставят под въпрос митологическото съдържание в образа на амазонката. Жената боец е представена в светлината на желаното женско друго, т.е. като обект на желание в ползрението на мъжкия герой, което се противопоставя на традиционния митологически прочит, разглеждащ амазонката като модел на *мъжка жена*. В своята версия на амазонката Корея подчертава притегателната сила, която женското тяло упражнява върху желанията на мъжа, а това само по себе си е един патриархален сценарий за женското. Към него следва да се добавят и откритите емоционални пластове в образа на Пентезилея, които не се вписват в митологическата представа за жената боец. Чрез съчетаването на представата за борбената амазонка с представата за желаната от мъжа жена Корея се приближава до идеала на Улф от *Собствена стая* за хармоничното андрогинно същество, в което действат едновременно и мъжките, и женските сили, но не в съревнование помежду си, а в сътрудничество за изграждане на една пълноценна личност. Португалското пренаписване на мита от Елия Корея в *Имай ме* също е белязано от въпроса за фаталността на красивото, за неговата неудържима способност да извежда при крайността. Акцентът е поставен върху мига на страстта, когато смъртта установява превъзходството си над любовното чувство. Картината е разположена върху платно, пропито с мистика, магия и загадъчност – отличителен белег, валиден в цялостен план за творчеството на авторката. Тази среда при Корея се получава от свързването на човешкото същество със свръхестественото, със сили и явления, надхвърлящи природата и човешките способности. Изживяването на чувствата, което Пентезилея предлага на Ахил, не е проява на неуместна във войната женска сантименталност, а демонстрация на възможната хармонична пълнота на човешката личност. Като амазонка Пентезилея предизвиква на бойното поле героя в един междузубектен дуел, а с усещането и съзнанието си за жена героинята го приканва да се отдаде на чувствата. Във втория случай обаче поканата не представя патриархалната постановка за подчинението на жената на мъжката власт, а се характеризира с отнета

доминантност и подчертано усещане за междусубектност, каквито следва да бъдат женските търсения според Иригаре. В пренаписването на мита, което прави Елия Корея, красивото женско тяло като обект на мъжко желание е използвано за субектно въздействие върху мъжкия субект в отношенията. За установяването на междусубектността е използвано не възприемането на мъжката роля, а самото различие на женското положение. Този начин за освобождение на женското има предимството на хармоничността, тъй като не напряга свойственото и не произвежда нездраво, а достига нови хоризонти от възможности, служейки си с инструменти от самата вътрешна другост на жената.

За разлика от силната статика в представянето на Пентезилея от Корея, при Орта тялото никога не е застопорено, не е застинало, не бездейства в нито един от своите образи, дори в примери като стихотворението „Тяло“ от стихосбирката *Само от любов*, където за образното му изграждане в текста са използвани много метафори на плодове. Образната сладост на телесното удоволствие, изградена с тези метафори и сравненията с „мед“ и „ликьор“ в първата половина от композицията, прелива в самото изживяване на насладата, представена като отпиване на чуждото тяло и засищане на жаждата на собственото. Антистатичността при Орта почти винаги е свързана с изживяването в рамките на стиха на любовния акт. Така въпросът, който поставя поетесата, постепенно преминава от един социален проблем – проблема за вписването на женския телесен код в социалния ред, в който доминира патриархалният стереотип, – в един естетически проблем – проблема за тялото, пишещо стихове, а не само за писането с тялото в литературата с женско авторство. При Орта има силен уклон към фрагментацията в писането за тялото и съсредоточаване върху процесите – физически и психически, – които протичат вътре в него, с него и около него при взаимодействието му с другите тела. Човешкото тяло в стиховете на авторката не е свършено, то не се подчинява на идеалите за красота, която всяка епоха формулира за себе си. Тялото при португалската поетеса се „мисли“ и приема в естеството на своя човешки вид, в който е заложена както естествената красота със своите несъвършенства, така и старостта със своите „грапавини“ и „бръчки“. Образът на това истинско тяло се характеризира най-вече със страстта, затова описанието при „писането на тялото“ се заключава единствено до „треската“. Така „тяло на поезията“ според Орта трябва да бъде всяко човешко тяло, което изпитва не само психически чувства, но и телесна емоция. Ясно е, че за Орта нито четенето, още по-малко писането на

стихове може да продължава да действа в класическите рамки, а и двете практики следва да търсят нови, по-реалистични и по-близки до човешкото естество сценарии за изява. Интимното единение между поетическия текст и човешкото тяло, което авторката поднася като възможност, е една от новаторските посоки в това отношение. Взаимодействието между стих и тяло при Орта в едни от последните ѝ публикувани композиции е толкова силно, че разграничението между лирическият субект, тялото на поета, думата и речта е почти невъзможно. Човешкото тяло е неоспоримият източник на писането в цялостната поетическа концепция на Орта и неговото авторство не само не бива и не може да бъде повече отричано, но и се усеща острата необходимост сексуалният порив да се включи в еротичния дискурс, за да бъде постигната истинската достоверност на посланието. Иконографската възхвала на красивото, обичаното, бленуваното тяло не е достатъчна, за да пресъздаде усещанията на (взаимо)действащото човешко тяло. Алтернативата на иконографската практика в представянето на тялото при Орта се основава на изключването от поетическия текст на покорните тела съгласно идеята за тяхното дисциплиниране, развита от Фуко, и включването на агенти от различен порядък, които не само идват да оспорят универсалната валидност и естетическата стойност на традиционните формули, а преобръщат изцяло природата и изцяло инструментариума за писане, четене и тълкуване на тялото в литературния текст и на текстовото тяло в литературата.

Заглавието на следващата точка – „Тялото в действие – еротика и сексуалност“ – е красноречиво по отношение на поставените цели в сравнителния анализ, а именно: изхождайки от отхвърлените в предходната точка практики на застопоряване на тялото в иконографските практики на неговото изобразяване, представя действието му в полето на любовния дискурс. Аналитичната работа тук продължава с наблюдения върху текста *Имай ме*, за да встъпи във въпроса за властта и любовта в стихосбирката *Господарка на себе си* на Орта и да завърши с наблюдения върху романа *В ръцете ти* на Педроза.

Еротиката на женското тяло е популярна тема в изкуството и литературата, която има свои най-разнообразни версии и в португалската литература. В *Имай ме* относно сблъсъка между Пентезилея и Ахил Корея поставя въпроса защо по традиция непременно трябва да се търси взаимното изключване на понятия като „дуел“ и „еротика“, „смърт“ и „любов“. Пентезилея в съвременната творба е представена в еротичен сюжет, а любовта на

героинята достига своя връх именно в момента на смъртта. Следователно еротиката не може просто механично да бъде снета от сцената с дуела, както диктува разсъдъкът, още повече когато тя е решаваща за изхода от сблъсъка – отдавайки се изцяло на любовното чувство, Пентезилея превръща оръжието в средство, с което да докосне любимия. Така в текста си португалската авторка отрича механичното разграничение между „дуела на смъртта” и „еротичността” и внася нов момент в разглеждането на телесното, състоящ се в пълнотата на представата за него. Изкуственото разделение на телесната предназначеност между средство, с което личността си служи за постигането на определени социални цели, и средство, което обслужва емоционалните потребности на личността, е отхвърлено. Вместо това разделение е предложен нов вариант на единно присъствие на тялото в обществената среда – едновременно социално действащо и телесно изживяващо емоцията. В примера на Корея единното женско тяло е допуснато не просто до полето на общественото, а до област – войната, където традиционно действа единствено мъжът. Идеята за единното женско тяло дава възможност на жената да използва плътското начало като средство за отхвърляне на властта, упражнявана върху нея в патриархалните отношения, и да посочи нов вектор за отправяне на любовното желание. В *Имай ме* потенциалът плътското да обслужи подобна цел е само посочен, без да се разгръща в действие, каквото срещаме в стихосбирката *Господарка на себе си* на Мария Тереза Орта.

В поезията на Орта несъзнателните усещания на плътта се материализират в еротиката на изказа, зад който стои лирически говорител в женски род. Изказът е пластичен и в контраст със статиката, която показват някои други примери на еротична поезия в португалската литература. Избягването на иконографското представяне и съсредоточаването върху действието при Орта разкриват дионисиевата страна на нейната поезия, както и целта по разобличаване на стереотипните ограничения и тяхното преодоляване. Стихосбирката на Орта *Господарка на себе си* излиза през 1971 г. и заглавието ѝ е красноречиво както по отношение на желанието за отхвърляне на чуждата власт върху женското тяло, така и по отношение на цялостния ангажимент на авторката с еманципацията на жената в португалското общество. В най-общ план стихотворенията, организирани в три части, начертават примерен път за стъпване на жената в дискурса на удоволствието. В духа на желанието за положително вписване на жената в този специфичен изразен ред лирическият герой в *Господарка на себе си* е поставен в женски



род в първо лице единствено число. И в трите части на стихосбирката присъства един извънредно близък обект на желание, поставен във второ лице единствено число. Лирическата героиня преодолява разочарованието от нормативното потискане на вътрешния чувствен и телесен порив и се впуска в спонтанното докосване до Другия. Въпреки страданието обаче любовта остава основен двигател в преразглеждането на женското положение – любовта е жадувана с нежност и най-чисти намерения. При Орта обаче търсената ревизия на неравностойното властово положение не е чрез пренасочване на посоката на упражняване на власт – от мъжко-женско към женско-мъжко, с което само би се затвърдила патриархалната практика на доминантността, – а чрез пълното освобождаване на любовните и сексуалните отношения от властовото бреме. Използвайки средствата на еротиката, в стихотворенията най-вече от третата част на *Господарка на себе си* Орта предлага концепция за преодоляване на властовия модел чрез вливането в едно на телата на двамата любовници. Тази представа наподобява андрогинния подход в разглеждането на личността, но търси единството на мъжките и женските черти не в рамките на една и съща личност, а във взаимоотношенията между две отделни личности. При Орта единство е самата любов, съставена от двете си половини, всяка една от които е еднакво изразителна и значима, но е безсмислена без другата. Дълбоката, единствената любов в тази представа се противопоставя както на смъртта при едностранчивото чувство, така и на дребните плътски увлечения, прикривани в патриархалната практика на сексуалността. Орта нарушава мълчанието, на което е обречено потиснатото от християнския морал женско тяло, и открито изговаря сексуалния акт. За разлика от *Имай ме*, където любовта на Пентезилея не се материализира с половия акт, от който чрез некрофилията се възползва само Ахил, в *Господарка на себе си* лирическата героиня без свян представя тялото си като заредено със сексуален копнеж. Гласът на това ново женско тяло е освободен от мълчанието, което пресича цялата история на потискане на женското в патриархално устроеното и функциониращо португалско общество от 60-те и 70-те години на миналия век. Фигурата на жената е представена в библейски щрихи. Тя е изкусителката, която примамва мъжа да отхапе от забранения плод. Чрез този иначе традиционен сюжет е подчертана нетрадиционната водеща роля на жената в сексуалните отношения. Тук тя направлява мъжкото действие, което е поставено в услуга на женското желание. Въпреки че желанието този път е на страната на женското, удовлетворяването му все пак зависи от

мъжкото. С това е припомнен сценарият на взаимосвързаните тела и изключената доминантност. Изказването на женското сексуално желание по подобен директен начин е немислимо съгласно моралните разбирания на португалското общество от началото на 70-те години на XX в., когато излиза стихосбирката *Господарка на себе си*. С дръзкото изговаряне на тази тема табу за жената Орта прави революция не само в литературен, но и в социален план. В поетическото пространство женският глас измисля за себе си нова фигура и нов начин на емоционално съществуване, който обаче все още не е легитимиран от действителността. Лирическата героиня все още се намира между мисълта за възможностите на своите желания и времето, в което съществува. Както в *Нови португалски писма*, така и в *Господарка на себе си* във времево отношение е налице силно напрежение между минало и настояще, между настояще и бъдеще. Естествено средоточие на бъдещото пространство е собственото тяло; конкретно за женското тяло в бъдещето е изработен различен от действителния в настоящето образ. Последният е отхвърлил социалната и сексуалната принуда и разполага с нова „география“, чертаеща картата на емоционалното пространство. Мъжката способност да задоволява женското желание остава в центъра на вниманието, но в *Господарка на себе си* Мария Тереза Орта съумява да представи една нова женска фигура, чието първо достойнство е неутрализирането на пасивността на женското. В стихосбирката се четат еротичните представи на жена, от която вече идват желанието и подтикът, извеждащи я до ново положение на субект в емоционалните и сексуалните отношения. Едновременно с това мъжките фантазии продължават да я свързват с традиционното ѝ положение на обект на желание. Така женското тяло е представено едновременно като желаещо и желано. В настоящето копнеещото женско тяло е цензурирано от патриархалния морал и подчинено на мъжката воля, но в представите за бъдещето то съществува и действа в единение и хармония с мъжкото.

Преодоляването на женската инертност с поставянето на инициативата в нейни ръце и възможността женското тяло да действа едновременно като обект и субект в сексуалните отношения в *Господарка на себе си* на Мария Тереза Орта са поставени в рамките на традиционния хетеросексуален модел. Наред с него обаче в романа *В ръцете ти* на Инеш Педроза действат както хомосексуалната му алтернатива, така и пърформативната идентичност в емоционалните междуличностни отношения. Три

разнолики образа на жени в романа се разкриват последователно на фона на „дълбоките трансформационни процеси“ в португалското общество през XX в. Заглавието подчертава значението, което има за индивида в този период връзката му чрез тялото с неговите най-близко разположени във физически и емоционален план събеседници. Търсенето на диалог, макар и непряк, с Другия е не само водещ процес в конкретния роман, но и в творчеството на Педроза като цяло. Жените и от трите поколения – Джени, Камила и Наталия – са представени като извъннормативни образи, като при всяка една от тях причините за девиацията са различни. В различна степен трите жени се радват на свободата си и възможността за личностна изява, като същинско избягване на принудите на социалната среда и утвърждаване на нова, напълно осъзната женска индивидуалност може да се каже, че се наблюдава при образа от последното поколение – Наталия. Във фигурата на внучката е заложена най-силната степен на свобода, която е реализирана в предизвикателната употреба на атрибутите на младото женско тяло, женското съперничество, индивидуалния избор на съпруг, последвалия развод и други житейски епизоди, включени в писмата ѝ до Джени. Тъкмо Наталия е изведена от Педроза от нормативното си положение и е представена като обект на желание не само на мъжки, но и на женски субект. С това авторката поставя въпроса за женската сексуалност, която вече не е просто разисквана в релсите на хетеросексуалността и правото на жената да изпитва удоволствие, както при Орта, а в алтернативните възможности на хомосексуалността и перформативната сексуалност според теорията на Бътлър. Устойчивостта на традиционалистското възпитание при Наталия от самото начало буди изненада, тъй като тя е най-младата от трите поколения жени, през чийто живот преминава романът, а младостта обикновено се свързва със свободомислие и бунт срещу старите парадигми, с което е предпоставка за всякакви системни изменения. Вместо това обаче внучката е женският образ, който най-пълно се представя в своите патриархални очертания и не показва възможности за преминаване отвъд традиционно установеното. Един от моментите, в които се разкрива тази непоклатимост на образа на Наталия, е разказът за породилото се хомосексуално привличане към нея от страна на най-близката ѝ приятелка Леонор. Откровението се съдържа в седмото писмо на Наталия до баба ѝ Джени и е направено след встъпително описание на приятелството между двете млади жени. Наталия и Леонор тук представят мъжкия и женския поглед към любовта. За първата любовното чувство се

основава на надлежното премисляне на емоционалния заряд и неговото обвързване със задължителните предписания на социалната система. За втората любовта е самото естество на емоционалното изживяване, което невинаги се вписва в хетеросексуалните договорености, установени и действащи в системата. Разсъжденията на Леонор изместват традиционния поглед върху любовта към ново виждане за сексуалните отношения в духа на теоретичните постановки на Витиг. Отказът на новия лесбийски ред, от чиято гледна точка разсъждава Витиг, да приеме разделението между мъже и жени, както и вечното съществуване на двете категории, е видим в предложението на Леонор за връзка извън нормативната хетеросексуалност. За Леонор „прекаленото мислене” в рамките на родовополовото различие, също както твърди Витиг, е ненужно и нефункционално. Леонор е жена, за която хомосексуалното предложение е възможно, тъй като самата тя е освободена от мисленето за различието. Вместо „затъпяването” вследствие на мисленето единствено за дихотомното напрежение между мъжко и женско Леонор се съсредоточава върху обекта на своето желание и върху интензитета на изпитването към него чувство, без да се интересува от половия маркер, който го определя. Леонор всъщност поднася не една женска представа за любовта в опозиция с мъжката, а една универсална нагласа към чувството. Тя отхвърля подчинеността на биологичното, като не се интересува от пола на желанния обект. Едновременно с това новата нагласа поставя под въпрос хетеросексуалността с довода, че последната невинаги отразява любовното чувство и естествените телесни импулси, а просто се ползва от възпроизводителните функции на човешкото тяло, за да обслужва други наиндивидуални цели. Леонор извежда „обичането” като състояние *par excellence* за личността, при което тялото не е употребявано като инструмент, а самото то е в центъра на чувството – изпитва го и предизвиква изпитване в чуждото тяло. Любовта на Наталия е просто конвенционалната обич към добрата приятелка. Това е единственото чувство, допустимо в патриархалната трактовка на този вид междуличностни отношения. Любовта на Леонор, от друга страна, е освободена от изкуствено наложените отвън условности и се оставя да бъде водена от импулсите на тялото. Извъннормативната любов на Леонор е насочена отвъд форматираното тяло на Наталия, отправена е към някаква възможност, която би могла някога да се случи „въпреки” патриархално дисциплинираните реакции на любимата. Наличието на възможност за алтернативно съществуване за най-съкровените чувства се

вижда само с очите на любящия, а не през огледалото на патриарха, където се отразяват само надлежно проектирани повърхности. Така в лицето на Леонор женското също успява да заеме действително положение на субект със собствено желание. За разлика от лирическата героиня в *Господарка на себе си*, където фигурата на копнеещата жена съществува до голяма степен във физическите и емоционалните си представи, а не в постигнатата действителност, тази третостепенна героиня от романа *В ръцете ти* се представя като смел преследвач на емоционалните си намерения в португалската действителност от последното десетилетие на XX в. Оттласкването от положението само и единствено на обект на мъжкото желание, чиято физическа жертва е Пентезилея от *Имай ме*, а емоционална потърпевша е Наталия от *В ръцете ти*, става не чрез политическото оспорване на стереотипния образ на жената като атракция за мъжа, какъвто е крайният феминистки подход на Камила в същия роман, а чрез отгърсване от задължителния характер на хетеросексуалния социален договор. Без непременно да защитава легитимността на хомосексуалната практика, Леонор поставя под съмнение положителния ефект на задължителния хетеросексуален договор и разобличава понякога осакатяващите му въздействия върху личността. Леонор успява да надскочи хомосексуалността, която според Витиг също е ограничаваща заради противопоставянето си на хетеросексуалността, и да застане зад идеята за непрекъснато изменящото се любовно чувство на личността, която, както разсъждава Бътлър, реагира емоционално на непрекъснато променящи се стимули в средата, без да се подчинява сляпо на социална съпричастност с каквито и да е изкуствено наложени практики, сред които и практиките, свързани с неотложното и ефикасното възпроизводство чрез „ползотворната“ употреба на човешкото тяло.

Втора глава от дисертационния труд завършва със сравнително пространна част, в която в нарочно обособено самостоятелно пространство са изведени и обсъдени идейните, структурните и функционалните особености, свързани с присъствието на фигурата на смъртта в избрани текстове на Корея и Педроза. Работата в тази точка основно с пиесата *Погубване* на Корея и с романа *Липсвайш ми* на Педроза е почти изцяло съпоставителна и резултатът от нея е открояването на някои новаторски моменти в присъствието на темата за смъртта в съвременния литературен текст от структурна и функционална гледна точка.

Отсъствието на истински пълни тела в съвременността, което Камила от романа *В ръцете ти* на Инеш Педроза разобличава, предопределя интереса ѝ към смъртта като

плоскост, върху която от гледната точка на миналото се поставят и разискват въпроси, свързани с личностното осъзнаване. По-голямата част от лицата, явленията и събитията, заснети в „Албума на Камила“, са мъртви образи – мъртвата ѝ биологична майка, мъртвият неин първи любим, мъртвият баща на дъщеря ѝ, мъртвото приятелство, мъртвото семейство, мъртвият майчин инстинкт. Лекотата, с която са представени мъртвите, произтича от самата природа на снимката, съдържаща в себе си измерението на смъртта в съчетание с естествената склонност към смъртта в характера на Камила. Смъртта пресича всички чувствени преживявания на Камила и лайтмотивът, който направлява житейския ѝ път, е естественото разположение на женската чувственост между любовта и смъртта. Камила свързва мрачната природа на снимката, която подчертава състоянието на отсъствие на лица, явления и събития, с градивната значимост на изкуството в социален и политически план, което е видно както на снимките от семейния албум, така и на снимките, свързани изцяло с професионалната ѝ дейност за периодичния печат. Размяната на местата на живота и смъртта, или по-точно придаването на упадъчна роля на живота и на градивни функции на смъртта, допринасят за утвърждаването у героинята на усещане за принадлежност към действителност, изпълнена с болка, терзания и отчаяние, които са сравнени със „стъклен похлупак“, който вместо да пази човешката душевност, още по-силно я приближава и притиска към страданието.

За разлика от идейния план, в който присъства темата за смъртта в романа *В ръцете ти*, където крайността на човешкото тяло се извежда, за да постави редица въпроси, свързани със социалното измерение на съществуването, в друго свое произведение – *Липсвай ми* – Инеш Педроза поставя проблема за смъртта и в структурно отношение. Структурен е подходът към смъртта и в пиесата *Погубване – Упражнение върху Антигона* на Елия Корея, което позволява двете авторки да бъдат поставени в съпоставително наблюдение и по линията на формалната страна на своите творби.

Пиесата на Корея поставя на сцената фигурата на Антигона като истинска жена в сценарий на силна себerefлексия върху индивидуалните си чувства и емоции в съпоставка с обществените нагласи. Спомените ѝ за детството, за юношеството, за семейните отношения и за изгнанието, прекарано като спътница на слепия баща, преливат в първоначалните отрицателни впечатления от зрелия живот, в който мечтата за щастлив брак, стремежът към образование и към израстване до значимо човешко същество се

сблъскват със суровата традиция, с нездравото и колебливото поведение, с несигурността и с душевната празнота. Този сблъсък подчертава неспособността на Антигона за приспособяване и затвърждава образа на младата жена като неудобно и проблематично присъствие, защото напомня за дълбоко приспаното минало на беди и нещастия. Докато поканата за осмисляне на древното наследство през съвременния личен опит работи само в подпочвието на драматургичния текст *Погубване* на Корея, в романа *Липсваш ми* на Педроза читателят е въведен пряко и недвусмислено в бурното море на социалното състояние и обществените събития от края на миналия век и началото на новото хилядолетие. Като стъпва върху разказа за едно чисто и отдадено приятелство, книгата преплита погледите на две поколения и философски разсъждава върху живота и смъртта, върху променливото и непоправимото, върху човешкото същество и неговите безсмъртни чувства. Оригинален момент в този в крайна сметка псевдороман е огледалната организация на двугласа – монолозите на двете действащи лица са обединени в общо петдесет текстови блока, които поради ограничената си дължина, информационния синтез, емоционалния заряд на изказа и понякога силната доза есеистичност трудно биха могли да бъдат определени като романови глави. Новаторски в същата посока е и подходът в организацията на пиесата *Погубване*, макар при нея въпросът за жанра да не е под съмнение.

Върху темата за смъртта е поставен акцент още в указателните текстове към пиесата на Корея – списъка с действащите лица и изложението на плановата организация. Текстът на Педроза на свой ред още в първия двуглас, в първото изречение на монолога на първия персонаж подчертава, че гласът, който говори, е мъртъв глас. Освен въвеждането на темата за смъртта във встъплението на двата текста друг паралел с пиесата на Корея е поставянето на мъртвите гласове в женски род. Същинският прочит на текстовете разкрива и формалното разположение на темата за смъртта в нарочно обособено пространство. В творбата на Педроза едната страна на споменатата вече огледална структура е отредена на мъртвия глас, форматиран в нормалния, т.е. по-бледия шрифт, в сравнение с удебеления *бод* на живия глас. В по-общ пространствен план двата гласа редуват монолозите си в произведението, като взаимодействието им се подсигурава от навързването, от нанизването на репликите. В пиесата на Корея обаче не това последователно изливане на думите на живите и на мъртвите гласове, а паралелното им представяне е избраният

подход. Страниците на *Погубване* са организирани по вертикала в две равноделни части, като лявата е определена за гласовете на живите действащи лица, познати както от митологическия разказ, така и от пиесата на Софокъл – Антигона, Евридика, Исмена, Хемон, Креонт, а в дясната половина действат авторски поставените от Корея лица на мъртвата Антигона и мъртвата дойка.

Заради структурното дублиране на гласа на Антигона в плана на мъртвите, но и заради акцента, поставен върху търсенето на пътя към реализация и себеутвърждаване в пиесата на Корея, личностният сблъсък с традицията, който се чете в митологическия разказ за героинята, се усеща с по-голяма сила. В тази посока чрез репликите на мъртвата Антигона са огласени много теми, свързани с женското съществуване, които са трудни или невъзможни за изказване в действителния план, като женската дързост, женската целеустременост, женската сексуалност. Изговарянето и проявата на качества, традиционно неприемливи за женската фигура, консолидира двойката на мъртвата Антигона и мъртвата дойка в „Асфоделовото поле на полумрака“ и изолира живите им съответствия, обричайки ги както на социална, така и на физическа смърт. Много примери в *Погубване* показват как преплитането, което в съвременния португалски текст поради количествените и структурните особености се получава между гласовете на живите и мъртвите, има не само огласяващо, но и корективно действие върху живата действителност, като приканва към размисъл върху редица въпроси, свързани с индивидуалните възгледи и намерения за изява и обществените очаквания към ролевите функции на личността. Подобно на Антигона извънсистемно лице има и мъртвият женски глас в *Липсвай ми*, който на много места също работи в посока на огласяване на неизказаното, на неприемливото, на отсъстващото, на забраненото във все още строго патриархално устроеното в началото на XXI в. португалско общество. В този случай обаче доминира личностното утвърждаване не чрез демонстрацията и защитата на изконни човешки ценности като дълга, саможертвата и смелостта, а чрез отписването от масовизираната до крайност съвременна обществена система. Действащата мъртва героиня в текста на Педроза е безспорна извънсистемна личност и от тази опорна точка тя коментира много въпроси на междуличностното общуване в съвремието, които засягат проблемите за дистанцията и близостта, за искреността и смелостта в емоционалната и в професионалната сфера, за търсенето на истината и на любовта. Други проблеми на



съвременното общество, изказани с гласа на мъртвата, са липсата на искреност и прикриването на по-глобални социални проблеми със средствата най-вече на съвременните хуманитарни науки. Телевизионните новини за героинята са „музей на ужасите“, където трагичният край на личността е изложен на „посмъртното удоволствие на добрите чувства“. Трагичните случаи традиционно се представят като изключение и само безстрашното съзнание за неизбежната крайност на човешкото тяло може да ги „впише в реда“ (Педроза 2003: 143). Загубата на човешкото измерение на живота създава и затвърждава разбирането за безсмислието на света в настоящата му форма и организация, което също е формулирано от плана на мъртвите като извънвремева тайна. Тайната за света е поверена на жените, които са свързани, дори и през мъжкия поглед, със силите на неназовима извънвремева и извънпространствена мъдрост, от която черпят знание. В духа на своите корективни функции мъртвият женски глас в *Липсвайш ми* непрекъснато връща прочита от полето на атеизма обратно към полето на вярата в Бог, като от своята позиция на крайна абстракция представя ново разбиране и усещане за религиозна отдаденост – Бог има по-човешки облик, воден е от любовното чувство в покровителството на човека, на когото е дадена повече свобода и който е достоен да си сътрудничи с върховната сила за нуждите на справедливостта. Въпреки трезвата оценка и критиката на действителността, която както мъртвата героиня на Инеш Педроза, така и мъртвата Антигона на Елия Корея отправят от плана на несъществуването, в репликите и на двете се чете много силна доза тъга от раздялата с живота. От гледната точка на смъртта за Антигона животът изглежда все по-ценен, а саможертвата ненужна. За героинята на Педроза пък смъртта е равна на човешката липса, на човешкото отсъствие, на невъзможността за пряко, духовно и телесно, взаимодействие с най-близкия – носталгичен мотив, сантиментално изведен като водещ в самото заглавие на текста.

Формалната организация на романа *Липсвайш ми* и на пиесата *Погубване* придават на двете произведения силно оригинално звучене, което не само подкрепя, но и засилва тематичните и идейните намерения на двата художествени текста. Представянето на смъртта не само в тематично, но и в структурно отношение в един по-общ план е новаторски момент, който подчертава чувствителността на женското авторство към философските въпроси на съществуването в пресечната им точка със социалните измерения на колективния напредък и индивидуалното утвърждаване.

Замисълът на трета глава от дисертационния труд, както е видно от заглавието ѝ – „Фигури на женското тяло и социални функции на смъртта в творбите на Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроza“ – е да подходи към литературния текст от социологическа гледна точка. Като изхожда от практиките на фигуративно представяне на жената като цяло в хуманитаристиката, в две последователни точки са поставени и обсъдени две от най-съществените фигури за съвременното положение на жената от гледната точка на родовополовия дебат – фигурите на съпругата и на майката. Много от проблемите, свързани със социалните роли на жената, които се поставят и разискват в съвременните творби на трите португалски авторки, произтичат от представите и очакванията за женското тяло, а смъртта присъства като математическа функция от социалното състояние на женското тяло.

Първа точка, посветена на фигурата на съпругата, коментира смъртта на институцията на брака в съвременността, творческото представяне на ангелската природа на жената като съпруга, нейната лудост и нейния бунт като ответни реакции на положението, в което е поставена в социален план.

В поколенческото представяне на ролевите изяви на жената в романа *В ръцете ти* на Инеш Педроza са видими два подхода към институцията на брака – фиктивното му използване и емоционалната му несъдържателност. За разлика от броя на героините – три – подходите са два и са свързани съответно с образите на бабата Джени и на внучката Наталия. Наталия отправя предложение за преразглеждане на патриархалната формулировка на институцията отвътре. Съпротивата ѝ не е политическа, както при майка ѝ Камила, а се подчинява изцяло на личните емоционални търсения. Бракът на Наталия не съответства на класическата репресивна представа за институцията, която ограничава жената в домашното пространство и е извор на властови своеволия, извършвани върху нея и нейното тяло, каквито са множеството примери, които могат да бъдат прочетени в *Нови португалски писма*. Брачният живот на Наталия следва духа на модерните времена с модерния независим човек в тяхното средоточие. Погледът на Джени върху брака на Наталия е изцяло положителен именно заради този съвременен тон, придаден на институцията. Според бабата бракът в новите времена съществува и следва да бъде още по-устойчив, защото предполага равното споделяне на отговорностите. Макар и безоблачен, за Наталия животът в брачната институция може да бъде описан единствено с

изпитването на липса. Професионалният живот в модерните времена следва динамика, която понякога налага физическото откъсване на съпрузите, какъвто е по-горният случай. Служебните ангажименти на съпруга Руй извън града са причина за дълги периоди на разделно съществуване, което само засилва индивидуалистичните пориви у съпрузите и пречи на установяването на близки съпругески отношения помежду им. Така брачният живот на двамата се оказва по-скоро някаква формална констатация, отколкото демонстрация на действителни отношения. Руй и Наталия не изпълват със съдържание познатите фигури на съпруга и съпругата, т.е. те не се свързват с модела, извадени са от неговата рамка. Идеалът за брачен живот, представен чрез образа на Руй, е наличен „някъде там” като възможност, но тя може да бъде използвана за кратко, а не превърната в същина на съществуването. Желанието, което Наталия проявява, за кратко посещение в страната на брака е свързано по-скоро със социокултурните наслаждения в нейната фигура, отколкото с някаква осъзната лична необходимост, което е и основната причина за непрекъснатото отлагане на действителното встъпване в институцията. Животът на Наталия на омъжена жена изчаква с години своя дебют, който така и не се състои. Отлагането на действителното начало на брака само подтиква към разсъждения върху същността на институцията и в случая на Наталия разбираемо води до отрицателни изводи за смисъла на нейното просъществуване. Разводът на Наталия и Руй в романа е изравнен по същност и сила със смъртта на Джени. Според най-крайните феминистки виждания бракът е смърт за жената в една от традиционните ѝ патриархални роли, тъй като тя е лишена от свобода и възможности, а понякога физическото насилие върху нея завършва и с физическа смърт. Бракът е смърт и за свободната съвременна жена във времената, изпълнени с възможности, защото отсъствието и празнотата пораждаат размишления за смисъла и довеждат до заключение за липсата на такъв. Разводът, или смъртта на брака, макар да отнема социалния натиск от фигурата на жената в положението ѝ на съпруга, ни най-малко не е повод за щастие, а става причина за тъга у Наталия най-вече заради неоправданите очаквания за романтична любов. Героинята си дава сметка, че идеята за романтичната любов, въпреки че се произвежда от собствената ѝ личност, всъщност само възпроизвежда установени културни конструкти. В случая с брака целта на процеса на обезсилване е сливането на личността с една абсолютна представа за институцията, където не са оставени възможности за индивидуална реализация на чувството. То е облечено в

универсалната кожа на ежедневието, която контролира психическия и телесния досег в пространството. След отпадането на индивидуализацията на чувствата, ежедневието остава основният предмет на брачното съществуване. Представянето му като кожа подсказва невъзможността социалното тяло да се разсъблече от нея приживе – кожата може да бъде съблечена само чрез смъртта. Затова и разводът е изравнен с нея.

Както сочи цитираното по-горе мнение за брака на Наталия, Джени има изцяло положителна оценка за институцията, която се подсилва още повече от либерализиращите според нея въздействия на съвременността. Бабата в разказа за трите женски поколения от романа *В ръцете ти* очаквано е образът, който се намира в най-силна връзка с патриархалното статукво и в готовност да задоволи всички очаквания на обществото в ролята си на добра съпруга. Този модел на женско поведение е неотклонно следван от Джени, но той се случва единствено в публичната сфера. В частната сфера бракът според юридическите формулировки остава неконсумиран. Така Джени е образът в книгата, при който разделението между частна сфера и публична сфера придобива най-голяма съдържателна стойност. Причината за разликата, за която предупреждава Антонио, е намерението му да използва брака си с Джени като параван за хомосексуалната връзка с интимния си приятел Педро. За героинята бракът е изпълнен със своя икономически смисъл в публичната сфера, но емоционалното му съдържание в частната отсъства. Във властово отношение в публичната среда Джени е подчинена на съпруга си, но в частните отношения тя е свободна заради властовата обвързаност между Антонио и Педро. Тази свобода, дадена на женското обаче, е измамна, защото мъжкият субект продължава косвено да контролира положението. С решението си да съхрани брака от публична гледна точка и да се примири с отсъствието на интимност в личен план Джени затвърждава представата за женски образ, който се подчинява на патриархалното си възпитание за безусловно подчинение в съпругеските отношения. От друга страна, в косвения подтик на Антонио към съхранение на институцията се чете най-вече лицемерната употреба на хетеросексуалния социален договор. Той и партньорът му не го следват в личните си взаимоотношения, но се нуждаят от паравана, който им осигурява в публичен план. Другата, по-съществена конкретно за женското употреба на стереотипа е поставянето на сцената на фигурата на ангела. Фигурата е изведена като резултат от пресечения порив на плътското изживяване на тялото на съпругата и по този начин се свързва с християнската

представа за ангела като едно безполово, асексуално тяло. Джени е ангел на дома, когато е гледана отвън, с очите на нейната внучка Наталия и най-вече с очите на нейната дъщеря Камила. Примирението ѝ с тази домашна функция, която се колебае между задължението да краси дома и задължението да се справя с дребните битови въпроси, буди яростна съпротива у Камила. Когато се вглежда в себе си със собствените си очи обаче, Джени не се противи срещу този образ; съпротивата и желанието ѝ за убийство са насочени към ангела на целомъдрието – безполовото същество, което трябва да бъде ликвидирано, за да се освободи съпругата не от самия брак, а от неговата параванна функция. Джени извършва убийството чрез прелюбодеяние с изработен във фантазията ѝ образ на друг неин съпруг Антонио. За изработването на фигурата на въобразения мъж Джени използва телесния код. Във въображаемата фигура на съпруга са заложили спомените за телесния досег на героинята до действителния субект. Посредством измислицата тя извършва метафорично убийство на хомосексуалния си съпруг и го заменя с нов хетеросексуален мъж, който по телесните си белези е същият, но който в телесното си взаимодействие е способен да отвърне на насочваните към него импулси от страна на съпругата. За сексуалното посвещение на Джени, която се омъжва девствена като повечето момичета със здраво патриархално възпитание през 30-те години на XX в. в Португалия, основна роля парадоксално изиграва хомосексуалният пример на съпруга ѝ и неговия партньор. За разлика от примера, който наблюдава и слуша, съпругата е единственият подбудител за собственото си телесно изживяване. Тази специфика на положението ѝ на единствен участник поставя в ръцете ѝ цялата власт над акта. Така иначе осакатеното в сексуален план положение на съпругата може да бъде използвано като основа за ревизия на властовите отношения между съпрузите в хода на акта. С добиването на сексуално познание и осъзнаването на властовото преимущество девствената съпруга минава от позицията си на синхронизираща желанието в позицията на ръководеща сексуалните желания на съпруга си, при това не спрямо нея самата, а спрямо трети човек. Тази позиция е нов шрих в портрета на съпругата, който опонира на патриархалните очаквания към нея за свян и покорство. Джени вижда в самопознанието и самостоятелността на съпрузите гаранция за оцеляването на институцията, на която до самия край продължава да гледа като на нещо свято и вечно. Това завръщане към християнския идеал за брака всъщност бележи неуспеха на опита за убийство на ангела – непорочното асексуално същество,

чието съществуване е подложено на изпитание чрез сексуалното познание и самозадоволяване при Джени. С това Джени се превръща не просто в ангел, а в „ангел хранител”. Тя пази тайната за престъпната хомосексуална връзка на Антонио с Педро и брани подкопаването на авторитета на мъжкия субект в публичната сфера. Така ангелският образ на Джени е използван едновременно за обслужване на антипатриархални цели в частната сфера и затвърждаване на патриархалната мъжка доминантност в публичната.

По-различни са обстоятелствата около фигурата на ангела в разказа „Лидия“ на Мария Тереза Орта. В центъра на действието е разположен женски образ, който се изправя първоначално с удивление и боязън, а след това с кротка и доволна увереност, пред телесно преобращение, състоящо се в превръщането на жената в птица. Физическата метаморфоза на тялото в този кафкиански сценарий е съпътствана от функционално изменение на навиците и съществена промяна в емоционалното възприятие на околните тела и във възможностите за взаимодействие с тях. Напрежението, което съществува между всекидневния свят за жената и нейната лична емоционална потребност, задейства план за бягство от клетката, което героинята на Орта предприема като форма на убийство на „домашния ангел”. Полетът, с който е изоставен домът, представлява освобождението на съпругата от оковащата я към стереотипа действителност. Полетът е също и убийството на „домашния ангел” – красивата птица се е отскубнала от контрола на патриархалния морал и победоносно е поела към свои нови хоризонти. За разлика от Джени в романа на Педроза при Лидия първоначалното намерение не е осуетено, а е изведено до положителен завършек. При Орта има още една подробност, разобличаваща крещящата несъстоятелност на стереотипа: с представянето на „домашния ангел” под формата на птица и трансмутацията не остава тяло, което да свидетелства за миналото състояние – няма мъртво тяло на убита метафорично или физически съпруга, а има просто липса. Този детайл подчертава изкуствения характер на стереотипния образ и показва женското нежелание да бъде оставена дори следа, която би дала възможност за неговото възпроизвеждане.

От гледната точка на мъжкия субект в разказа „Лидия“ преобращението, което претърпява главната героиня, е разглеждано през патриархалната призма като проява на лудост. Достигането до това заключение съпровожда измененията, настъпващи в женското тяло, като се съсредоточава най-вече върху поведенческите прояви. Квалификацията

„лудост“ изобразява втората реакция и е израз на несигурността на мъжа при поставената му на изпитание власт. Заплахата за властта му идва от неподчинението, което съпругата проявява чрез скрито действие, но с видим резултат. Проявата на решителност по отношение на състоянието на собственото тяло се противопоставя на идеята за съпругата като владение на своя съпруг, който може да упражнява върху нея волята си според собствените си възгледи и интереси. Именно на проявената самостоятелност на съпругата, която попада извън системата от приемливи за нея действия, се гледа като на лудост през мъжкия поглед. Съпротивата на героинята в разказа на Орта не е човешка, а животинска, с което е подчертана и нечовешката – решителна и безпощадна – страна на въдворяването. Обявяването на Лидия за луда от страна на съпруга ѝ има и стойността на огласяване на кризата на властовото разпределение в брачната двойка. Лудостта всъщност действа като сигнал за нуждата от преразглеждане на властовите отношения и освобождение в частната сфера на дома за женския елемент в дихотомната система.

Съпротивителната реакция на героинята от разказа „Лидия“ е насочена изцяло към нея самата – тя излита от дома, тя изоставя положението си на покорна съпруга, тя се освобождава от задушавачата атмосфера на всекидневието. В друг разказ на Мария Тереза Орта – „С уверена и нежна ръка“ – фигурата на съпругата отново е представена като лудо същество през мъжкия поглед. Този път обаче съпротивителният отговор на женското минава през отмъщението срещу потисника. Насочването на реакцията към Другия в текста се заключава във физическото убийство на съпруга от главната героиня Рената. Епизодът е изведен в началото на разказа, след което повествованието ретроспективно се връща към емоционалното и психическото тук преобразяване на съпругата, довело до фаталния край за нейния брачен партньор. Съмнението, което съпровожда Рената през целия разказ, е притежава ли сърце нейният съпруг. Отвращението от студенината на съпруга е показателно за резултата в полза на женското от сравнението на емоционален принцип между него и мъжкото; отвращението е израз на превъзходството, което женското взема при представянето си като пълноценна личност, притежаваща и боравеща едновременно и с двата кода – емоционалния и рационалния. Простото отвращение обаче по-напред прераства в омраза и отключва яростта на Рената. Двете посочени по-горе настроения на героинята спрямо съпруга ѝ – ужас и отвращение – в никакъв случай не отричат изпитването към него силно чувство на любов. Разположението на Рената между

двете най-силни и на пръв поглед противоположни чувства – любов и омраза – само потвърждава нейната силна интимна привързаност към съпруга. В този смисъл яростната ѝ съпротива е насочена не към унищожаване на любовното чувство, изпитвано от самата нея, а към заличаването на емоционалната празнота у съпруга, която възпрепятства обмена на чувства. Отвращението и омразата са насочени срещу нарочната рационализация на телесния израз от мъжка страна. Убийството, което съпругата решава да извърши, за нея има значението на избавление за тялото, спасение от състоянието му на живот в смърт, на който самото то се е обрекло. В очите на Рената актът има положителна страна и за двамата съпрузи – от една страна, мъжът е избавен от живата си смърт като лишено от емоции човешко същество, от друга, чрез смъртта жената е възвърнала образа на обичния си съпруг такъв, какъвто тя субективно го е виждала в началото на отношенията им и какъвто той присъства в паметта ѝ. За да бъде постигнат посоченият положителен ефект, Рената извършва спасителното убийство – женският образ тук действа като спасител за мъжкото от самоунищожителното му его. Погледнато през призмата на патриархалното мислене обаче, използването на смъртта като положително средство би могло да бъде обяснено единствено като женско безумие, като изблик на женска лудост. Героинята убива с ножа мъжа си, но се оказва, че смъртта не е пределът на неговите възможности за действие. „Програмираното желание”, което ръководи съществуването му, преодолява физическата крайност на човешкото тяло и го превръща в машина. Фантастичният завършек на „С уверена и нежна ръка“, заради който разказът е включен в сборника *Фантастичното в женски род* (1985) на португалското издателство „Едисойш Ролим“, затвърждава все още невъзможното за жената бягство от стереотипния образ на добрата съпруга, която, освен положителните страни на това свое положение – да пази семейното огнище и да се грижи с отдаденост за съпруга си, – съдържа и отрицателния елемент на безусловното ѝ подчинение. С разказите си „Лидия“ и „С уверена и нежна ръка“, които в стилово отношение изпъкват с особен поетически ритъм и разчупена форма, Орта алармира за хаоса, маргинализирането, разпадането на вътрешния свят и лудостта, до които води непрестанно отлаганото разрешаване на конфликта между мъжкото и женското. И двете героини, Лидия и Рената, страдат от кризата на неизбежното моделиране отвън навътре – от мъжкото към женското – и изключената посока на въздействие отвътре навън – от женското към мъжкото. Сигналът, който авторката дава в



средата на 80-те години на XX в., е, че за съжаление почти десетилетие след политическата, икономическата и социалната революция в Португалия поривът към промяна на женското положение продължава да не завършва с очакваното ползотворно и трайно преобръщане на статуквото. Женското или е изключено от социалната тъкан чрез вдвояването му в нарочни заведения, или гласът му е сведен до мълчанието.

В разказа „С уверена и нежна ръка“ на Мария Тереза Орта неподчинението от страна на жената на установените властови механизми в рамките на брака се разглежда от съпруга ѝ като проява на бунт, традиционно отдавана на женска лудост. В пиесата *Гняв – Упражнение върху Елена* на Елия Корейя съвсем ясно е подчертана психическата устойчивост на женската личност, с което е постигнато и успешното изграждане на друга разновидност на фигурата на съпругата – фигурата на бунтарката. В основата на възможността за изграждане на тази фигура стои слабостта на мъжките герои в *Гняв*. Запазването на ореола на героя се оказва почти невъзможно в състояние на мир, когато не великите военни дела очакват разрешение, а на изпитание са поставени основополагащи човешки принципи и достойнства. В подобна напрегната обстановка заради изключването на войната и заради отслабването на силата на мъжките герои в резултат на свеждането им до положението на обикновени съпрузи в мирните времена се разгръщат два примера на женски бунт в *Гняв*, представени съответно от Елена и Хермиона. Двете съпруги си служат с два различни подхода, с които оспорват властта върху телата им от страна на техните съпрузи: първата използва осакатяването на тялото чрез заличаването на физическата му красота, а втората – предизвикателството вследствие на сексуалната неудовлетвореност. Красотата на Елена в *Гняв* работи в полза на героичния блясък на Менелай и подкрепя властта му не само в частните отношения, но също така и най-вече в публичната сфера. Менелай изключва необикновената красота на съпругата си от обобщената представа за жената и върви към обожествяването на това качество, което извежда на сцената едно свръхчовешко същество, различно от всички други действащи лица – жена му е богиня не само защото е дъщеря на Зевс, а най-вече защото притежава телесно качество, непостижимо за останалите. Това разбиране работи в полза на мъжкия субект, защото военният трофей е също божествен трофей и Менелай е господар на тази божествена сила. Този факт поставя в ръцете на героя власт, която надхвърля обичайната съпругеска воля. Моментът на скъсване с класическата линия на мита за хубавата Елена в свалянето на

египетската перука, която носи Елена, и разкритието пред изумените погледи на всички присъстващи на остриганата глава на царицата. Остригването на косата е преднамерен акт, извършен от Елена в „женско съучастничество” с Етра. Подривният момент с остригването на косата, на първо място, представлява отказ на Елена от положението на божествено същество, което ѝ е отредено заради красотата, дадена ѝ от Афродита. В тази женска представа за положението на хубавицата е разобличен парадоксът, че уникалното качество на божествената красота вместо да представлява предимство за притежателката му, се превръща в бремене за нея. Причината за това е фактът, че на хубавицата не е позволено сама да се ползва от качеството – то е военен трофей за мъжа от бойното поле. В *Гняв* Елена показва съзнание за изкуствения образ, който ѝ е наложен, и решителност за скъсване с него. Погледнато от по-широка гледна точка, това е осъзнаване на изкуствения образ, наложен на красивата жена като съпруга, която е избрана от съпруга си, т.е. спечелена като трофей. Остригването на косата представлява отказ от вписване в готовата социална норма. В съвременната португалска пиеса митичната красавица неслучайно скрива остриганата си глава под египетска перука. Маскирането на тялото е действие по съграждане на тялото като женско и неговото поднасяне във форма, примамлива за мъжкото желание, което проектира върху него своите фантазии. Така на практика е разобличено изкуственото съграждане на еротичното желание у мъжа – изкуственото (перуката) предизвиква мъжката възхита от тялото на Елена, т.е. това е изкуствен копнеж, който е предизвикан най-вече от фантазията на мъжа и не толкова от обективни качества у наблюдавания обект. С преднамереното физическо осакатяване на женското тяло под въпрос е подставена традиционната представа за красотата и е отказано представянето на тялото като търгуем предмет в резултат на колонизирането му от страна на мъжа. Елена всъщност използва едно много по-силно средство от естествената старост, използва самата мъжка фантазия, за да подкопае завоеванието на героя и от положението си на съпруга да постави под въпрос статута на властника. Обезсилването на метафоричната алюзия в образа на Елена и отстъпването от традицията на иконографското ѝ изобразяване създават възможност да се подходи по нов начин към темата за вината в мита. Бунтовното отхвърляне на патриархалната роля на жената на покорна на мъжа си съпруга от страна на Елена в *Гняв* е обусловено от освобождаването на образа от неговия митически и метафоричен статут на жена с божествена красота. Изключването на еротичния код от

тялото на героинята позволява на сцената тя да договори една нова идентичност, чрез която, като отрича категорията на женската красота, отрича и вината за разтърсването на мира. Така фигурата на съпругата се освобождава от задължението си на хранител на ценности, които не са лично нейни.

Докато в своята съпротива Елена действа чрез тялото си, представено от неговата физическа красота, дъщеря ѝ Хермиона си служи с женското тяло, представено от неговата сексуалност. Изразяването на сексуалността от страна на съпругата представлява табу в съпругеските отношения, независимо дали става дума за отношенията в частното пространство или за взаимоотношенията с трети лица в публичната сфера. В „Трето действие“ на *Гняв* е разположен бунтът на Хермиона срещу положението ѝ на девствена съпруга. Откровението, което само по себе си също представлява извъннормативна реакция, засяга мъжествеността на съпруга и му отнема властта в съпругеските отношения. За героя сексуалната изява е самото упражняване на властта, при него героизмът от публичната сфера трябва да намери същата изява и в частната. В сексуалността си Пир е предизвикван не от споделеното любовно чувство или обикновеното телесно привличане, а от възможността да се докаже като герой. Затова и сексуалното му влечение, както Хермиона предизвикателно отбелязва, е към победеното в битка женско тяло. Смъртта тук е условието, което трябва да настъпи, за да даде политическото разрешение да се извърши сексуалният акт. Сякаш за истинския герой проявата на мъжественост е допустима само след смъртта, защото приживе отдаването на сексуалността би означавало проява не на смелост, а на слабост. Така в идеята на Пир героят се оказва вписан единствено в публичния ред, където общите цели диктуват героичните постъпки. В представата на Пир частната сфера не съществува за героя, не съществуват близките лични взаимоотношения, още по-малко интимните. Истинският герой може да съществува само във властова система, задвижвана от битката за печелене на власт. Хермиона на практика използва едно патриархално задължение на жената в брачните отношения – покорното сексуално отдаване на нейния съпруг, – за да оспори положението си в институцията. Тъй като това условие за брачните отношения в нейния случай не е изпълнено, следователно положението ѝ на съпруга е недействително. С откритото противопоставяне на съпруга си Хермиона задминава Джени от романа на Педроза – огласяването на положението на девствена съпруга, т.е. на *не-съпруга*, е

направено в лицето на самия съпруг, а не след неговата смърт. Така е изложено женското недоволство и проблемът за статута на съпругата е поставен на дневен ред.

Трета точка от трета глава на изследването поставя в центъра на вниманието фигурата на „жената като майка“ и представя и тълкува произведения на Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроза в светлината на въпросите за аборта и властта над тялото, за майчинството и майчиния инстинкт.

Орта говори за състоянието на безправие и безсилие на жената спрямо собственото ѝ тяло по повод темата за аборта, който в далечната 1975 г. все още е немислимо да представлява тема за дебат в консервативното португалско общество. Темата е табу в доминираното от мъжете обществено пространство, но се подминава и от много жени пазителки на патриархално устроения обществен морал. Въпреки това през споменатата по-горе година излиза книгата *Аборт. Право над нашето тяло* – съвместен социологически проект на Орта в сътрудничество с Елена де Са-Медейрош и Селия Метрас. Книгата представлява допитване по темата за аборта, проведено чрез интервюта на влиятелни през 70-те години на ХХ в. женски фигури в португалското обществено и културно пространство. Тази основна социологическа част от текста е предшествана от въведение, в което проблемът за аборта е поставен като въпрос на лично право, а не като въпрос на религиозния морал. Амбициозната задача, която книгата си поставя, е да превърне жената в абсолютна господарка на своето тяло. Търсеното женско господство над женското тяло е възпрепятствано според авторките от вековната практика на колонизиране на женското тяло от мъжа. В цитираната по-горе книга, в цялото си литературно творчество и в обществената си дейност Орта заема позиция на категоричен отказ да приеме и подкрепя съществуването на инструментална формулировка за жената през нейното предметно и биологично тяло. Орта се проявява като най-активният участник в дебата за правата върху женското тяло в Португалия както от близкото минало, така и от настоящето. Патриархалната трактовка на женското тяло според нея само руши тялото на жената, превръщайки го в нечовешко тяло – предмет, в който е изключен емоционалният код на човешкото. Определителното на женското тяло върви ръка за ръка с вековното подчиняване на жената на табута и митове, изработвани по изкуствен начин отвън. Тези разбирания на Орта са напълно в духа на антиесенциалистките идеи на Витиг за „мита за жената“. Освобождението на жената от оковите на въображаемото същество, което тя

представлява в нормативната среда, според Орта би могло да бъде постигнато само с поемането в собствени ръце на властта върху собственото тяло. Патриархалният морал разглежда прекъсването на бременността като отнемане на живота на бъдещо същество – убийство; действието се определя като проява на егоизъм и жестокост и затова се счита за неприемливо. От гледната точка на женския бунт проявата на инициатива спрямо собственото тяло и свободното упражняване на собствената воля върху него представлява отнемане на социалния натиск и заличаване на безусловната власт на мъжкия субект – това е също вид убийство, но на покорството на „домашния ангел”. Принадлежността на тялото на жената на нея самата е недвусмислено изказана и положена като най-същественото условие за свободното съществуване на нейната личност. Желанието за ново положение на жената, независимо и освободено от предопределеността да бъде единствено майка, почти тридесет години след публикуването на *Аборт. Право над нашето тяло* продължава да бъде в неопределено бъдеще време, поне според хрониката „Писмо до дъщеря ми“ на Инеш Педроza. В текста, публикуван в цитирания вече сборник *Женска хроника*, проблемът за аборта също е поставен на дневен ред в контекста на правото върху женското тяло и правото на жената върху собственото ѝ тяло. Конкретиката на *писмото*, писано от майка на дъщеря, внася и новия момент на осъзнатата необходимост от прекъсване на практиката на придаване на задължителен характер на ролята на майка от едно женско поколение в друго. Педроza извежда на преден план и подчертава необратимия завършек на някои от битките – смъртта, от една страна, е резултатът от невъзможността за преобръщане на статуквото, а от друга, е алтернативното пространство за бягство от реда. Хрониката задава нов вид отношения между майка и дъщеря, различни от обичайните приемно-предавателни практики в системата. Майката тук не предава традицията, не ограничава дъщеря си до задължителната норма за женското тяло, което трябва да даде нов живот, защото в противен случай не би било женско. Майката, автор на писмото, отрича задължителния характер на това предписание и създава очаквания за задаващо се бъдеще, в което най-елементарното право на избор на роля ще бъде не само възможно, но и свободно практикувано от дъщерята. Майчиният завет в хрониката съдържа далновидната представа за надскачането на клишетата за това какво би следвало да представляват моралът и чувствата на жената и за снемането на воала от свян и вина, с който непрестанно бива покривана. В рамките на дискусиата в португалското общество

върху декриминализирането на аборта хрониката „Писмо до дъщеря ми“ допринася и с акцента върху практически отхвърлената способност на жената за изработване и излагане на рационална позиция. Заключение на Педроза е, че в дебата за аборта жената все още не е приета като самостоятелен субект. Отделянето на чувствеността на жената от представата за майчинството според Педроза е предпоставка както за утвърждаването на жената като личност в обществото извън ролевите очаквания за действие от нейна страна, така и за отключването на вратата към един нов вид осъзнато и отдадено майчинство. Маркирането на тялото на жената като сексуално тяло на личност, в противовес на асексуалното тяло на майката, би утвърдило положението ѝ на самостоятелен субект, а свободното упражняване на сексуалността би поставило тялото на разположение на самата личност, а не в услуга на общественото възпроизводство. Така новото майчинство би било продукт на осъзнатия личен избор, а не резултат от социалния натиск.

„Деца на промоция“ е друга хроника от същия сборник на Педроза, която красноречиво разобличава изкуственото прилагане на въпроса за майчинството към темата за жената и подчертава задължителния и неподлежащ на ревизия характер на това приложение. Нископоставеността на жената в социалния ред се получава в резултат на синхронизирането на биологичното ѝ възприятие единствено като тяло на майка – тяло, което дава нов живот и полага грижи за него, – с изключването на рационалните способности от това тяло и неговото зачисляване към полето на емоционалното. Чрез отрицанието на връзката между тялото и духа, между соматичните функции и психичните прояви, мнението на жените е систематично обезценявано и определяно като „истерично“ и „примитивно“, защото единственият опит за негово обяснение, който се прави, е основан на биологичните особености и емоционалния израз. Патриархалната представа за жената като майка, изграждана чрез отнемането на рационалните ѝ способности и засилването на физическите ѝ белези и емоционалните ѝ взаимодействия, поставя под съмнение съществуването на личността. Това представлява сериозна опасност за съществуването на женското, засегната в хрониката „Майка ти е призрак“, в която Педроза представя съвременното състояние на продължаващо отсъствие на жената от социалната сцена на решенията и действията чрез разказа за ливанско момче, чиято майка съучениците му виждат като призрак, защото от главата до петите е покрита с дрехи. Жената в хрониката не е просто майка, а „майка-призрак“. Крайността, с която се отличават всички хроники на

Педроза, тук стига възможно най-далеч, като поставя под съмнение човешкото измерение на майчиното тяло. От една страна, според християнската трактовка раждането е божествен акт и следователно майчиното тяло е божествено тяло, различно от човешкото, защото пази недосегаемия код за сътворението. Това религиозно възвеличаване на тялото вместо в негова полза обаче действа в негов ущърб, тъй като, от друга страна, разподобяването от човека се използва за изолирането на майката от дневния ред на „общото пространство“.

За разлика от социалното изключване при Инеш Педроза, призрачното измерение на фигурата на майката при Мария Тереза Орта се поддържа от изключването на сексуалния код от тялото на жената след нейното превръщане в майка. Орта различава два подхода към майчиното тяло – мъжки и женски, съответстващи на двете представи за майката от страна на децата момчета и от страна на децата момичета. В мъжката представа наличието на божествения код за сътворението веднага отрича действието на сексуалния код в женското тяло. Така майката за сина, или т. нар. мъжка майка, представлява безполово същество, способно да поеме и стилизира цялата обкръжаваща го действителност. Стилизацията често пъти стига до крайността на пълното заличаване на действителността и изобретяването на изцяло друг свят. Сравнението изработва изкуствена фигура на майка, чийто основен белег всъщност е безплътието. Тази черта, основаваща се на липсата на сексуално измерение на женското тяло, е причината за отсъствието на майчиното тяло в обществения порядък. То е призрак, защото погледът към него е отправян не като към действително тяло, а като към въображаем природен обект. Противоположна на това асексуално възприятие на майчиното тяло от страна на мъжа е представата за майката у децата момичета. Женската майка, тъкмо напротив, се представя като силно еротизирано и чувствено женско тяло, отличаващо се с висока степен на сексуален заряд. Така женският поглед към майчиното тяло служи за установяване на равновесие с мъжкия подход и извежда жената майка от състоянието ѝ на призрак, като загърбва метафоричността и подчертава материалността на жизнените белези на нейното тяло.

Два различни примера за фигура на майката се съдържат и в образите на Джени и на Камила от романа на Педроза *В ръцете ти*. Камила и Джени представят две различни възможности за реализация на майчинството чрез фигурите съответно на биологичната

майка и на социалната майка. При Камила раждането на дъщеря ѝ Наталия е резултат не от социалното очакване за нейната роля на майка в обществената сфера и в частните отношения, а плод на страстта, изпитана по любимия Шавиер в Африка. Не само страстта е белег, заличаващ усещането за патриархално майчинство в образа, но и силната свързаност на Камила със смъртта. Шавиер умира преди раждането на дъщеря си, а със смъртта на бащата реализирането на формата на традиционното семейство става невъзможно. С това отпада и задължителният характер на майчинството, за да отстъпи място на един нов вид отношения между майка и дъщеря, които не познават системни ограничения. Камила се вписва в публичната сфера единствено благодарение на професионалните си занимания. Не се нуждае и от това да бъде майка, за да затвърди в обществото положението си на истинска жена. Така положението ѝ на майка на практика представлява осъщественото пожелание на Педроза от хрониката ѝ „Писмо до дъщеря ми“, защото майчинството се превръща в част от „личната история“ на Камила, а не от „Историята“ на обществото. Новият подход към майчинството, с който се сблъскваме в образа на Камила, не обезценява личността на майката, а придава стойности на личността на жената, чиито възможности след раждането не се изчерпват с полагането на грижи за новото поколение. В този подход не само фигурата на майката, но и фигурата на дъщерята стои ценностно по-високо, тъй като и двете са освободени от ограничаващата прегръдка на биологичната и социалната връзка помежду им, за да бъдат представени като самостоятелни личности. При Камила обаче любовното чувство е физически реализирано, докато при Джени то остава в полето на фантазията. Оттук произтича и разликата между двете в положението им на майки: Камила е биологична майка, която се опитва да не се оставя социалната страна на майчинството да я погълне и да заличи личностните ѝ качества, докато Джени не е биологична майка и влага всичките си усилия в социалната роля на майка, за да компенсира липсата на действителна телесна връзка между нея и дъщеря ѝ. Шест години след сватбата на Джени появата на Камила парадоксално е телесното потвърждение на една телесно неосъществена любов. Чисто емоционалните натрупвания в отношенията между майка и дъщеря в рамките на това различно майчинство неочаквано произвеждат качествени генетични резултати. С неочакваните генетични резултати в полза на небологичната майка е защитена идеята за по-голямата тежест на емоционалната прилика, която би могла да бъде предадена и прихваната чрез



социалното майчинство, отколкото на биологичното наследство. Джени използва установяването на социалната прилика с тялото на небологичната си дъщеря и като вид отмъщение заради невъзможността за физическа, сексуална реализация на чувствата, изпитвани към Антонио. Отмъщението си служи с патриархалната роля на майката, насочвайки това средство срещу неговия създател. С използването на този инструмент обаче Джени рискува да остане затворена в стереотипната роля без възможност за съществени съпротивителни реакции, какъвто е случаят на Камила. Положението на Джени на девствена съпруга в съчетание с появата на чуждото дете и дълбокото чувство за самота създават предпоставки за припокриване на майчинството с детството. Джени вербално обръща посоката на майчинството и се възприема като дъщеря на социалната си дъщеря. Обърнатото майчинство, което позволява отново да бъде преживяно детството, е начин да се компенсира липсата на съпругеско внимание в действителността. Оказва се, че сантименталната битка, водена от Джени, е спечелена на терена на частните отношения между майка и дъщеря, а не на полето на сражението срещу институцията. Въпреки че липсва по-широк политически резултат от подобна битка, отношенията между майка и дъщеря са положени върху нова плоскост – плоскостта не на безусловната майчина обич, изкуствено обяснявана с майчиния инстинкт, а на „голямата страст” и „голямата любов”, която предполага проява на индивидуалност в чувството.

Водещото средство, което Орта по принцип използва в творчеството си за представяне на женското тяло, както стана ясно дотук, е еротиката. И по отношение на фигурата на майката Орта не изневерява на този подход. В новелата *Трансфер*, публикувана в сборника *Множествено женско*, психоаналитичната операция по прехвърляне между майка и дъщеря е представена в силно еротизирани щрихи. Жената, която Орта описва в тази картина от новелата, е майка, плажувачка със своята дъщеря. Подобно еротизиране на майчиното тяло, при това наблюдавано от страна на дъщерята, се намира в състояние на пълен разрез с традиционалистката концепция за асексуалността на жената майка. Еротичният фактор в това представяне на майката под душа прави така, че да изпъкне ролята на тялото за откъсването на фигурата от рамката на недействителността. Посредством телесното изпитване на мига жената се изолира в план на изключителност, непрониклив за принудителните вписвания. Този план на отсъствие от установения ред от гледна точка на изпитващото женско тяло е план на присъствие в друга, необходима за

жената действителност от нов ред. Все още само в тази различна действителност може да се разкрие сексуалната страна на майчиното тяло. Въпросната действителност обаче е въпрос на усамотение, на отдалечаване от нормативната среда, на изключване от действащия ред, защото изразяването на майчината сексуалност в патриархалния ред е неприемливо и затова навреме е осуетявано. Съпротивителната реакция на майката срещу нормата, също както при фигурата на съпругата, в традиционалистката представа се обяснява като проява на лудост: майката, чието телесно поведение е предизвикателство за морала, може да бъде единствено луда; предпочетеното изпитване на сексуално удоволствие пред кроткото отдаване на грижите за детето може да бъде единствено проява на лудост.

Докато в *Трансфер* доминира просто огорчението у дъщерята, в разказите „Затъмнение“ и „Кобалтовосиньо“ водещо е крайното желание за убийство на майката, отхвърлила своите нормативни функции. Физическото отсъствие на майката от дома на дъщерята в „Затъмнение“ е сравнимо с психическото отсъствие на майката от съвместния семеен живот в „Кобалтовосиньо“. Фаталният характер на жената изкусителка във втория разказ също е в пълно противоречие с представите за жената като добра майка. Отказът от майчинство при жената, така както е понасян от нейната дъщеря, има както вербално, така и телесно, а също и емоционално изражение. Връзката между майка и дъщеря е прекъсната от страна на майката и на трите нива. За дъщерята физическото ниво изглежда представлява най-голям интерес, защото неговата първичност компенсира отсъствието най-спонтанно, бързо и категорично. Натрапчивият характер на телесното изпитване на майката, случващо се във въображението на дъщерята, има смисъла на obsесивен тунел, който извежда дъщерята до единствения възможен за нея завършек – убийството на действителната *не-майка*. Майцеубийството има въображаем характер – конкретното желание на дъщерята е да накара майката да изчезне, да я заличи, да я изтръгне от паметта. Смъртта на майката е разбрана от дъщерята като необходима крайност, която, от една страна, е способна да осигури вътрешния „покой“, а от друга, може да отвори път за собственото „начало“. Въображаемото убийство на майката, като се има предвид нейното емоционално и физическо отсъствие, съответства на най-крайното отхвърляне на извъннормативното поведение – вече не е достатъчно *не-майката* да е просто „луда“, тя заслужава да бъде убита. Това нормативно наказание обаче надскача дисциплинарните

цели, които първоначално го мотивират, защото, от друга страна, деянието би могло да се разглежда и като най-важното условие за поставянето на началото на самостоятелността на дъщерята. Началото може да настъпи едва след страстното престъпление. За да се превърне в самостоятелна жена, дъщерята първо трябва да убие своята майка. Само това би гарантирало полагането на нейното собствено начало.

За разлика от метафоричния характер на майцеубийството от страна на дъщерята в кратката проза на Мария Тереза Орта, в драматургичния текст *Безмерност – Упражнение с Медея* на Елия Корея, на който е посветена последната точка от трета глава на дисертационния труд, убийството с обратен знак – убийството на децата от страна на майката – представлява физическа действителност. Португалското упражнение с мита от първото десетилетие на настоящия век не предлага изменения във времето или пространството на събитията, нито пък поднася образа на една радикално нова героиня. Новаторският момент в текста е женската тоналност на пиесата. Отчетливият дисонанс на женските гласове в *Безмерност* се дължи именно на присъствието на женски субект, който се опитва да защити собственото си емоционално изживяване, без да го съизмерява с другите женски стремежи в текста. Една лична женска съдба в пиесата успява да надскочи обобщението на колективната съдба на жената, за да постави на дневен ред спешната необходимост от преразглеждане на властовите отношения в опозицията мъжко–женско. Водещият глас в *Безмерност* без съмнение е женският глас на Медея, който владее и направлява драматургичното действие, като през цялото време остава в опозиция с гласовете на останалите действащи лица. От една страна, Медея се противопоставя на съпруга си Язон, от друга, влиза в конфликт с единението от останалите женски образи. Първата опозиция илюстрира очакваното бинарно напрежение между мъжкото и женското. Втората опозиция представя същото положение, като се има предвид патриархалната формулировка на образите най-вече на робините Мелана и Еритра и начинът, по който непрестанно в текста обясняват и защитават изявленията на мъжкия глас на Язон. Тази подробност в съвременния драматургичен текст подчертава разпространената феминистка критика, че самото женско взема активно участие във възпроизвеждането на ограничаващите го социални роли. Вниманието, което се обръща на тази подробност, затвърждава идеята за противоречивостта на женското вътре в самото него относно разбирането и преодоляването на проблемите, свързани със социалната му

предопределеност. От тази феминистка гледна точка Медея не е отрицателен, а положителен образ, защото не само успява да установи ограничаващите прегради в потискащата за жената среда, но и се изправя срещу тях в защита на романтичното чувство и на равенството при вземане на решенията за споделената съдба на двойката. Заради проявата на смелост и порив за разрешаване на проблемното положение, а също и заради централното си разположение в *Безмерност* Медея е най-силно овластената фигура в португалския драматургичен текст. Напрежението във властовите отношения, което в икономически, политически или чисто семеен план пресича значителна част от социокултурния дебат върху родовия пол, изпъква и в пиесата на Корея. Тук то също е свързано с неравното разпределение на властта, но действителното предимство е дадено на страната на женското. Медея начертава сценария и извършва отмъщението си, като изхожда тъкмо от положението си на всевластие в съчетание със сведеното до минимум традиционно положение на мъжа на господар.

В началото на своя заключителен монолог Медея отхвърля три стереотипни роли за жената – ролята на съпруга, ролята на майка и ролята на добра дъщеря. Вместо тях героинята настоява на личния характер на своята история подобно на пожеланието на майката от хрониката на Инеш Педроза „Писмо до дъщеря ми“. В самия център на личната си история Медея поставя любовното чувство, което е подчертано индивидуално: то не търси и не очаква социално одобрение, не отговаря на стереотипни очаквания, а се подчинява единствено на стихийните сили, действащи вътре в него. Героинята разграничава любовното си чувство от кроткото и омайно лице на любовта в образа на Ерос. Любовта на Медея не е платоническият захлас, а плътската наслада в нейната най-висша форма. Тъкмо затова в сравнение с нея вакханките са оприличени на кротки агънца. Медея отправя открито предизвикателство срещу другите жени, които не познават върховната наслада. Тези „кротки женици“ според нея всъщност са горки жени, защото дори емоционалният им израз – тяхното най-естествено качество – също е формулиран от социалната среда. Извъннормативната любов на героинята, чужда и неразбираема за патриархално възпитаната и съществуваща кротка жена, е основен житейски път за царицата и представлява в най-синтезиран вид сливането на привличащите се тела в едно. Веднъж поела по този път, Медея може да съществува само чрез телесното си сливане с Язон: всяка част от неговото тяло е привличаща и разпознавана в собственото тяло; така се

заличава усещането за собствено и чуждо тяло и съществуването става възможно само чрез единното любящо тяло. Дори на децата не се гледа като на самостоятелни тела, а на телесен принцип се асоциират с любимия. Тази асоциация рязко минимализира майчиното чувство: Медея обича децата си не защото е тяхна майка, защото им е дала живот, защото са част от нея самата, а защото са вид репродукция на тялото на любимия. Майчинството при нея е подчинено на любовното чувство, а фигурата на майката, която в патриархалната представа е най-достойната женска фигура, е обезценена за сметка на фигурата на отдаващата се любовница, която, тъкмо напротив, е осъждана от патриархалния морал.

Убийството на Главка и актът на детеубийството, извършени от Медея с помощта на Мелана, представят крайния резултат от бунта срещу отритнатата женска емоционалност. Противопоставянето на копнеещото женско тяло на диктуваните от рационалността политически кроежи на мъжкия субект завършват с преливането на любовта в смъртта по начин, по който двете стихии са представени във взаимосвързаност както от Фройд в *Отвъд принципа на удоволствието*, така и в сборника с есета на Зюскинд *За любовта и смъртта*. В краткото си съчинение Зюскинд разглежда любовта като въодушевяваща и влудяваща стихия, като яростна атака срещу властта в името на свободата. По същия начин действа и любовта на Медея в *Безмерност*: тя опиянява всевластната героиня до крайността да извърши убийството на собствените си деца. За героинята отмъщението задължително трябва да включва тялото, защото в чувството при нея е важна и плътската наслада. Затова отмъщението е насочено към „смъртната страна” на децата, която според майката е дошла от баща им, докато от Медея децата са наследили божествена страна, която дори и след физическото убийство ще остане непокътната. Убийството и тук, както в разказа на Мария Тереза Орта „С уверена и нежна ръка“, цели да унищожи лишената от емоционален израз плът. С детеубийството Медея наказва Язон за липсата на чувство, наказва го и като отнема властта му над децата: макар той да е техен баща, те вече не му принадлежат и той не би могъл да ги използва за политически цели в общественото пространство. Отмъщението на Медея е определяно като чудовишно дело поради две основни причини, произтичащи от системата на готовите схващания в патриархалния ред: актът е чудовищен, защото майка убива собствените си деца и защото в деянието си тази личност е ръководена изцяло от егоистични подбуди. Подобно поведение противоречи изцяло на представата за отдадената и самоотвержена спрямо

децата си майка. Медея обаче категорично отхвърля тази роля, тя не се чувства майка. Гневът ѝ в *Безмерност* произтича от възприемането на жената майка единствено като майка и отхвърлянето на представата за нея като за любовница – положение, с което героинята свързва жизнеността на тялото си. Според Медея женското тяло е живо само когато неговата любов е плътски изразена и изпитана. Тъкмо затова след отхвърлянето от страна на Язон Медея призовава смъртта. Героинята свързва смисъла на личната си история единствено с любовта, изпитвана към Язон. Затова осъзнаването на неискреността и измяната от негова страна сами по себе си са вече смърт за нея. Медея свързва човешката страна в личността единствено с чувственото съдържание, а не с изпълнението на дълг, който ѝ е наложен отвън. Затова крайт на любовта представлява и край на живота, защото при Медея любовта е изпитвана чрез тялото и чрез плътта. Подходът на героинята към децата е през същата призма на любовта – те са плод на любовното ѝ чувство към Язон, а не политически или социален инструмент, в какъвто мъжкият субект ги превръща. В този смисъл от акта на детеубийството може да се отнеме качеството „чудовищност“, ако деянието се разгледа през гледната точка на спасението. Идеята за спасението на децата чрез убийството им, след което ще настъпи прераждане, всъщност представя Медея като добра майка, която предпочита децата ѝ да умрат, вместо да преминат през сигурни житейски страдания. В оправданието на постъпката си героинята прави и друго важно разграничение – разграничава „корема“ от „сърцето“, защото едно е биологичното тяло, което дава живот на децата, друго е чувственото тяло, което ги обгръща с обич; една е физиологичната даденост, която превръща жената в майка с акта на раждането, друга е емоционалната природа, която създава спонтанна и естествена свързаност на майката с нейните деца, без да се интересува от социалните очаквания за отношенията помежду им; едно би било съществуването на децата във враждебната среда на тяхната политическа употреба, друго би било пълноценното им участие в социален ред от нов порядък.

## **8. ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЯ**

Двете основни теми за тялото и за смъртта са представени в дисертационния труд в техните най-разнообразни проявления в тематичен, структурен, функционален и социологически план в творчеството на Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроа.

Съпоставителният анализ, на първо място, показва, че темите за тялото и за смъртта не само присъстват, но са и сериозно застъпени и разгледани в творбите на трите съвременни португалски авторки, избрани за научното наблюдение. На второ място, видно е, че много конкретни авторски текстове могат да бъдат тълкувани в сравнителен план по отношение на поставените теми. На трето място, особеностите на някои от подбраните за пример творби показват, че понятията тяло и смърт освен в тематичен биха могли да бъдат разглеждани и в структурен и функционален план. И на четвърто, но не на последно място, творбите представляват не само огледало на своето съвремие, но и средство за въздействие поне върху неговото мислене в един по-широк социокултурен план.

По отношение на тематичната представеност тялото и смъртта съответстват на опит от страна на Орта, Корея и Педроза за извеждане от състоянието на маргинализация, дължащо се на изложените основно във въведението и в първа глава причини. В текстовете и на трите авторки не се четат нито опасения, нито резерви относно разискването на различни обстоятелства и гледни точки към двете теми; във всички примери се подхожда с увереност, а не със страх, свързан с порицание от страна на обществения морал в случая на първата тема, а в случая на втората със съдържащата се в нея крайност. Съществен момент в съпоставката с пряко отношение към качествените измерения на проблемите е трактовката им през призмата на женското авторство. Това важно обстоятелство се намира в основата както на идейно-тематичните особености на художествените творби, така и на социологическата гледна точка към темите за тялото и за смъртта в литературния текст.

Погледнат в неговата цялост, сравнителният анализ на подбраните произведения в изследването позволява да бъдат открити и систематизирани няколко вида тяло и няколко вида смърт. Тялото има различни проявления в различни творби на трите авторки, които на практика създават възможността за съпоставителното им наблюдение. Все пак може да се обобщи, че у всяка една от авторките въпросът за тялото присъства с една ясно разграничима доминанта – при Орта тялото доминира като обект или като субект с акцент върху неговата естетическа стойност за литературата; при Корея тялото е триизмерно, тъй като е поставено като обект или като субект на *сцената* на драматургичния текст; при Педроза тялото е социално, защото действа като социална фигура, като обществен агент в конкретното съвременно положение на обществото. Всеки един от тези видове тела

притежава и разкрива способността си да се влива и слива с останалите, с което въпросът за естетиката присъства в много силна степен и при Корея, която също представя фигуративно женския образ в обществената система; с което проблемът за фигурата на жената и нейната социална значимост е поставен с особена острота и от Орта и т.н.

Фигуративното представяне на жената чрез традиционните, често пъти патриархални образи на нейното тяло и чрез противостоящите им новаторски, често пъти индивидуални усещания за него според разгледаните текстове водят до няколко заключения с пряко отношение към социалното положение на жената в рамките на родовополовия дискурс. Изходната точка за ревизията на социалното статукво е признанието, че тялото има много голямо значение за социалното участие на личността. Себerefлексията и процесът на личностно осъзнаване в хода на развитието на обществата от последните десетилетия неминуемо водят до поставянето под въпрос на опозицията мъжко – женско. Въпросителна е поставена и върху ползата от социалното различие в контраст с общочовешките черти и принципи, на които ясно е даден превес. Разполагането на литературния текст върху плътна социална тъкан в подобен контекст и подчертаването на способността му за социално действие неизбежно налага отговор на феминисткия въпрос. Вярно е, че Мария Тереза Орта е едно от най-влиятелните имена от интелектуалните среди, свързани с феминистката вълна в Португалия в средата на втората половина на ХХ в., както е явен и фактът, че Инеш Педроза и Елия Корея имат силни предпочитания към женските фигури в художествените си текстове. На много места обаче както индивидуалният, така и съпоставителният анализ показват, че творческите възгледи на трите авторки се ръководят не от открит феминизъм, нито дори от умерен феминизъм, а по-скоро от хуманизъм, който чрез задълбоченото социокултурно наблюдение върху жените цели да подкрепи необходимото и полезното за цялото общество преминаване от положението на жената знак към положението на жената субект. Ключова роля в тази кардинална редакция на системата има женското тяло, разглеждано като човешко тяло в неговото взаимоотношение и единение с мъжкото тяло, с майчиното тяло, с детското тяло. Затова знакът, поставен пред тялото за приноса му за тази системна трансформация, е положителен, макар да има все още много конкретни проблеми за разрешаване и значими цели за постигане.



Напрежението при системните трансформации понякога е толкова силно, че крайността е момент, чието присъствие не може да бъде пренебрегнато. Това е и причината за преплитането на темата за смъртта с темата за тялото, въпреки че двете биха могли успешно да бъдат разглеждани и самостоятелно. Понятията се намират в опозиция по оста присъствие – отсъствие, глас – без глас. Подобно на тялото и смъртта присъства в текстовете на Орта, Корея и Педроза в различни стойности – буквална и метафорична, реакционна и изворна. Докато буквалната и метафоричната смърт имат отношение към творческия подход към текста и новаторството, проявено спрямо него, то реакционната и изворната смърт пряко се отнасят към централния социален въпрос за положението на жената. Така смъртта в анализираниите текстове се появява като реакция на неприемливото в новата съвременност състояние на мъжко-женските отношения, като изход за жената от положението на подчинение и подтиснатост; смъртта е използвана от мъжкия субект пък като средство за заглушаване на реакционни нагласи, но от страна на женския елемент на смъртта не се гледа като на край, а по-скоро като на безкрай. Друга подробност е фактът, че смъртта в текстовете на Орта, Корея и Педроза надмогва разединението в обективния свят и позволява не само духовно, но и телесно единение отвъд, главно в текстовете с фантастичен сюжет и характеристики.

Иманентните качества на анализираниите творби, отразени в структурната организация на разработката, показват, че намерението за ревизия на социалното статукво върви ръка за ръка с желанието за преразглеждане на практиката на творческо писане и за проява на литературно новаторство. В тази част от заключенията се поместват наблюденията, свързани със структурните особености на творбите и с функциите на тялото и смъртта, които произтичат от присъствието им не само като теми в литературния текст, но и като средства за действие, като инструменти за самото писане. Когато премисляме примерите от творчеството на Мария Тереза Орта, особено нейните поетически образци, твърдото заключение, което се оформя относно въпроса за тялото, е субектността като състояние на тялото. Тялото в художествения текст вече е не просто тема, върху която се пише, не просто образ, който се обрисова, не просто обект, който се разглежда системно и функционално, тялото е инструментът на самото писане. Пишещото тяло е оставено да действа като субект, да говори само за себе си, само да разкрие най-съкровените си особености. При поставянето на въпросите, свързани с еротиката и

сексуалността, в представените литературни текстове няма отдръпване и абстракция на пишещия с цел неутралното и безпристрастното им излагане; трактовката им, тъкмо напротив, изначално е замислена като емоционално ангажирана и емоцията е изразена с придаването на глас на ново основно действащо лице – тялото. Субективизацията поставя в центъра на вниманието телесното измерение на личността като личностно значим елемент, като самостоятелно съществуващ и действащ по свои особени и неподражаеми принципи градивен елемент, който традиционно е подтискан и заглушаван, обриван на мълчание и безизразност. Относно въпроса за смъртта, особено в прозаичните и драматургичните образци на Инеш Педроза и на Елия Корея, новаторски момент е надскачането от страна на смъртта на традиционното състояние на тема в художественото творчество, на проблем в хуманитаристиката и придаването на функционална стойност на структурното ѝ присъствие в творбата. От плана на несъществуването героините както на Педроза, така и на Корея дават трезва оценка и отправят остра критика срещу действителността. Същевременно обаче в репликите им се чете и много силна доза тъга от раздялата – било собствената, било чуждата – с живота. Този момент на места е особено осезаем и дори болезнен, защото за някои от героините на двете съвременни авторки, въпреки функционалното им действие в/от полето на недействителното, смъртта продължава да бъде разбрана в нейните традиционни рамки, смъртта продължава да бъде равна на човешката липса, на човешкото отсъствие, на невъзможността за пряко, духовно и телесно, взаимодействие с най-близките същества – носталгичен мотив, сантиментално изведен като водещ в самите заглавия на някои от текстовете. Формалната организация на романите *Липсваш ми* и *В ръцете ти* на Педроза и на пиесата *Погубване* на Корея придават на тези произведения силно оригинално звучене, което безспорно ги превръща в едни от най-интригуващите художествени творби в португалската литература от последните две десетилетия. Нещо повече, представянето на смъртта не само в тематично, но и в структурно и функционално отношение в един по-общ, наднационален план е новаторски момент, който, от една страна, подкрепя универсалните достойнства на литературата на Португалия, а от друга, подчертава чувствителността на женското авторство към философските въпроси на съществуването в пресечната им точка със социалните измерения на личността.

## 9. ЛИТЕРАТУРА, ЦИТИРАНА В АВТОРЕФЕРАТА

Андреева 2007: Андреева, Яна. *Аз-ът като Друг. Дискурси на идентичността в автобиографичното творчество на Фернандо Намора*, София: СемаРШ.

Андреева 2011: Андреева, Яна. *Творец и общество в дневниците на португалските писатели от края на XX век*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

Барено; Коща; Орта 2001: Barreno, Maria Isabel, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Бем 1974: Bem, Sandra L. “The measurement of psychological androgyny”, In: *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 42, pp. 155-162.

Бесе 2013: Бесе, Мария Грасиете. *Нови португалски писма и оспорването на патриархалната власт* (прев. Илияна Чалъкова). – *Литературата*, XIII, стр. 31-42.

Бовоар 1996: Бовоар, Симон дьо. *Вторият пол – Том 1. Факти и митове*, София: Колинс-5.

Бовоар 1996а: Бовоар, Симон дьо. *Вторият пол – Том 2. Преживяният опит*, София: Колинс-5.

Богданов 1990: Богданов, Богдан. „Човешкото тяло, индивидът и обществото“, Във: *Философска мисъл*, № 10, стр. 3-11.

Бътлър 2003: Бътлър, Джудит. *Безпокойствата около родовия пол: Феминизмът и подриването на идентичността*, София: Критика и хуманизъм.

Вебер 1990: Вебер, Макс. „Понятие за социално действие. Харизмата“, В: Николов, Л., Л. Деянова (съст.), *Социология на личността*, София: Наука и изкуство, стр. 68-91.

Витиг 1996: Витиг, Моник. „Човек не се ражда жена“, В: *Ах, Мария & Приятели*, VIII, 3-4, стр. 179-187.

Джеймс 2009: James, Kathryn. *Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature*, New York and London: Routledge.

Жил 1997: Gil, José. *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa: Relógio d'Água.

Жил 2002: Gil, Isabel Capelo. *Mitografias: Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no Drama de Expressão Alemã do Século XX*, Tese de Doutoramento, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

Зюскинд 2010: Зюскинд, Патрик. *За любовта и смъртта*, София: Унискорп.

Иригаре 1997: Иригаре, Люс. „Този пол, който не е (един)“, В: Дамянова, Пенка и др. (съст.), *Времето на жените*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, стр. 127-136.

Каприев 2007: Каприев, Георги. „Човешкото тяло според Максим Изповедник и Григорий Палама“, В: *Алтера Академика: Списание за философия, хуманитаристика и социални науки*, I, 1, стр. 13-26.

Кирова 2005: Кирова, Милена. *Библейската жена. Механизми на конструиране, политики на изобразяване в Стария завет*, София: ИК „Стигмати“, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

- Корея 1991: Correia, Hélia. *Perdição – Exercício sobre Antígona*. Florbela, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Корея 2000: Correia, Hélia. *O Rancor – Exercício sobre Helena*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Корея 2002: Correia, Hélia. *Apodera-te de mim*, Lisboa: Black Sun Editores.
- Корея 2006: Correia, Hélia. *Desmesura – Exercício com Medeia*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Корея 2008: Correia, Hélia. *Contos*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Корея 2012: Корея, Елия. *Пентезилея. Имай ме*, В: *Литературен вестник*, брой 8, 29.02-6.03, стр. 12-13.
- Манчев 2007: Манчев, Боян. *Тялото – Метаморфоза*, София: Алтера.
- Мерло-Понти 2000: Мерло-Понти, Морис. *Видимото и невидимото*, София: Критика и хуманизъм.
- Мод; Хилман 2015: Hillman, David, Ulrika Maude. *The Body in Literature*, New York: Cambridge University Press.
- Мос 1990: Мос, Марсел. „Техниките на тялото”, В: Николов, Л., Л. Деянова (съст.), *Социология на личността*, София: Наука и изкуство, стр. 111-121.
- Нанси 2003: Нанси, Жан-Люк. *Corpus*, София: Лик.
- Орта 1975а: Horta, Maria Teresa. “Prefácio”, In: Horta, Maria Teresa; Metrass, Célia; Medeiros, Helena de Sá. *Aborto, Direito ao Nosso Corpo*, Lisboa: Editorial Futura.
- Орта 1984: Horta, Maria Teresa. “Transfert”, In: *Feminino Plural*, Lisboa: Livraria Bertrand, pp. 277-311.
- Орта 1985: Horta, Maria Teresa. “Com a mão firme e doce”, In: *Fantástico no Feminino*, Lisboa: Edições Rolim.
- Орта 1986: Horta, Maria Teresa. *Minha Mãe Meu Amor*, Lisboa: Edições Rolim.
- Орта 1999: Horta, Maria Teresa. “Azul-Cobalto”, In: *Doze Contos de Mulheres*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Орта 2008: Horta, Maria Teresa. “Eclipse”, In: *O Prazer da Leitura*, Lisboa: Editorial Teorema, pp. 75-88.
- Орта 2009: Horta, Maria Teresa. *Poesia Reunida*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Орта 2009а: Horta, Maria Teresa. *Antologia de Contos*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Педроза 2003а: Pedrosa, Inês. *Fazes-me Falta*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Педроза 2005: Pedrosa, Inês. *Crónica Feminina*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Педроза 2005а: Pedrosa, Inês. *Nas Tuas Mãos*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Сиксу 1997: Сиксу, Елен. „Смехът на Медуза”, В: Дамянова, Пенка и др. (съст.), *Времето на жените*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски”, стр. 166-188.

Теодореску 2015: Teodorescu, Adriana (ed.). *Death Representations in Literature. Forms and Theories*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Триплет; Хан 2015: Han, John J., C. Clark Triplett (ed.). *The Final Crossing. Death and Dying in Literature*, New York: Peter Lang Publishing.

Улф 1999: Улф, Вирджиния. *Собствена стая*, София: Хемус.

Фройд 1992: Фройд, Зигмунд. *Отвъд принципа на удоволствието*, София: Наука и изкуство.

Фуко 1990: Фуко, Мишел. „Покорното тяло”, В: Николов, Л., Л. Деянова (съст.), *Социология на личността*, София: Наука и изкуство, стр. 342-347.

Фуко 1992: Фуко, Мишел. *Думите и нещата*, София: Наука и изкуство.

Хайдегер, М. (2005). *Битие и време*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.

Хусерл 1996: Хусерл, Едмунд. *Увод във феноменологията: Картезиански медитации*, София: Евразия.

Хусерл 1996: Хусерл, Едмунд. *Увод във феноменологията: Картезиански медитации*, София: Евразия.

Шопенхауер 2008: Шопенхауер, Артур. *Светът като воля и представа*. София: Захарий Стоянов.

Шоуолтър 1981: Showalter, Elaine. “Feminist Criticism in the Wilderness”, In: *Critical Inquiry Vol. 8, N° 2, Writing and Sexual Difference (Winter)*, pp. 179-205.

## 10. СПРАВКА ЗА ОСНОВНИТЕ ПРИНОСИ В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Като се имат предвид изводите и заключенията, направени и обобщени в края на изследването, основните приноси в дисертационния труд са свързани:

- с избора да се разгледат два проблема, до известна степен маргинализирани по-скоро в исторически, но и в съвременен план в художественото творчество и хуманитаристиката;
- с интердисциплинарния характер на тълкувателния процес;
- с преднамереното преплитане на погледа върху двата проблема в хода на интерпретацията;
- с избора преплитането на проблемите да бъде съпоставително разгледано в творчеството на съвременните португалски авторки Мария Тереза Орта, Елия Корея и Инеш Педроза, както не е правено до момента;

- с подбора и анализа на текстове както от прозата и поезията, така и от драматургията и публицистиката;
- с поставянето на акцент в тълкуванието както върху чисто литературното, така и върху екстралитературното, и по-конкретно върху социалното измерение на художествения текст;
- с анализа не само на идейно-тематичната страна, но и на структурната организация на литературното произведение;
- със заключенията за функционалната значимост на художествения текст за състоянието на обществен порядък;
- с видимостта, придадена на португалската литература по отношение на нейното новаторство и принос в развитието на световното изкуство на писаното слово;
- с поетиката на авторския превод на български език на всички представени в подкрепа на твърденията откъси от оригиналните литературни творби.

## 11. СПИСЪК С ОТПЕЧАТАНИ И ПРИЕТИ ЗА ПЕЧАТ НАУЧНИ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. „Комуникативни функции на смъртта в литературния текст“, *Юбилеен сборник в чест на проф. дфн. Милена Попова*, 2019, (под печат);

2. „Структурната смърт в литературния текст“, В: Данова, Мадлен (съст.). *XV Конференция на нехабилитираните преподаватели и докторанти от Факултета по класически и нови филологии*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2018, (под печат);

3. „Тялото и смъртта в *Нови португалски писма*“, В: Данова, Мадлен (съст.). *XIV Конференция на нехабилитираните преподаватели и докторанти от Факултета по класически и нови филологии*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2017, стр. 111-121;

4. „Бягство или твърдение: два подхода към лудостта в кратката проза на Мария Тереза Орта“, In: Andreeva, Yana (coord.), *Horizontes do Saber Filológico. 20 Anos de Licenciatura em Filologia Portuguesa na Universidade de Sófia Sveti Kliment Ohridski*, Sófia: Editora Universitária Sveti Kliment Ohridski, 2014, pp. 385-399;

5. „Изкупена красота. Образът на добрата съпруга в пиесата *Гняв* на Елия Корея“, Веселинов, Димитър. (съст.), *Десета конференция на нехабилитираните преподаватели и докторанти от Факултета по класически и нови филологии*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2013, стр. 229-236;

6. „Паралелната смърт: дълг и власт над тялото в Антигона на Елия Корея”, Веселинов, Димитър. (съст.), *Девета конференция на млади учени от Факултета по класически и нови филологии*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2012, стр. 194-203;

7. „Пентезилея: деконструкция на мита, която възвръща към господстващото състояние на оразличаване”, Теофанов, Цветан. (съст.), *Осма конференция на млади учени от Факултета по класически и нови филологии*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2012, стр. 227-258;

8. „Митология и род в смъртната Пентезилея”, В: *Литературен вестник*, брой 8, 29.02-6.03, 2012, стр. 12-13.

9. „Пентезилея: деконструкция на мита, която възвръща към господстващото състояние на оразличаване”, сп. *Страница*, брой 4, 2011, стр. 126-144;

10. „Телесен етюд върху Медея. Упражнение”, сп. *Страница*, брой 4, 2009, стр. 163-173;

11. “Realização da relação pós-moderna eu-tu na escrita de Inês Pedrosa” („Осъществяване на постмодерната връзка аз-ти в писането на Инеш Педроза”), In: Marcelliová, Jana. (ed.), *Atas das Jornadas de Estudos Românicos, Secção de Lusitanística*, Bratislava: AnaPress, 2009, pp. 43-55.