

Адриана Ковачева  
Adam Mickiewicz University in Poznań  
adakov@amu.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-5927-8117

Data przesłania tekstu do redakcji: 23.02.2021  
Data przyjęcia tekstu do druku: 22.06.2021

## Афективното естество на реализма – за не-човешките субекти в прозата на Вилхелм Мах

ABSTRACT: Kovacheva Adriana, *Afektivnoto estestvo na realizma – za ne-čoveškite subekti v prozata na Vilhelm Mah* (The Affective Nature of Realism – on Non-Human Subjects in Wilhelm Mach's Prose). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 21. Poznań 2021. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. .... ISSN 2084-3011.

The article examines the problem of the special place occupied by the prose writer Wilhelm Mach in the Polish literary field in the 1960s, when it was suggested that the novel had mainly cognitive functions. Mach does not openly oppose this tendency, but his work is concerned with the question what makes literature an experience. The article traces the development of this problem in Mach's work, focusing on novel scenes and episodes of killing or torturing domestic animals in which the writer's mechanism for depicting affects plays a key role. Their analysis shows that, according to Mach, a literary work works when it transmits affects and demonstrates the ultimate possibilities for their expression. The article tests the hypothesis that Wilhelm Mach's search for affective realism can be seen as a counterpoint and context to Blaga Dimitrova's fiction.

KEYWORDS: realism; affect; ecocriticism; Blaga Dimitrova; Wilhelm Mach

На два пъти слушах откъси от романа на Блага Димитрова „Железният Орфей“ – пише в дневника си Петър Динев на 27 септември 1964 година. Първия път – преди десетина дни, втория път – вчера, заедно с Вилхелм Мах. Чете ми първата глава, вчера и откъс от една от по-късните глави. [...] Романът започва с края – бягството на девойката и ретроспективно се очертава целия ѝ живот в Родопите. Много есеизъм – под формата на психологически анализъм. Интересни и умни неща – в особеното усещане и раздвижване на времето. За цялото имам представа. Може би ще бъде хубава книга – умният читател ще има какво да намери в нея. И все пак вечното съмнение – художник ли е Блага? Или може би в друга област нейните несъмнени дарби, голямата ѝ интелигентност, необикновената ѝ култура биха се изразили много по-пълно? [...] Вчера Мах слушаше с голямо внимание. [...] хвали дълбочината на чувствителността, оригиналността на виждането, интересното развиване на проблема за времето. И ритъма на езика. И първия, и втория

път имам впечатлението, че езикът на Блага няма свой ритъм, език без ритъм. [...] Доколко Мах говори истината – не знам. Все пак имам впечатлението, че е искрен, възхищението му не е фалшиво (БИА, ф. 904, а.е. 18, 33–35).

Когато Вилхелм Мах слуша части от предстоящия дебютен роман на Блага Димитрова, той вече е автор с утвърдена позиция на полската литературна сцена. Преди 1956 година публикува два романа (*Rdza*, 1950; *Jaworowy dom*, 1954) и един сборник с разкази, фейлетони и есета (*Doświadczenia i przypadki*, 1954), а след октомврийското размразяване издава написаната в конвенцията на магическия реализъм белетристична творба *Życie duże i male* (1958), експерименталния роман *Góry nad czarnym morzem* (1961)<sup>1</sup> и популярното четиво *Agnieszka – córka Kolumba* (1964). През 1965 година, когато излиза *Пътюване към себе си*, Мах се самоубива<sup>2</sup>. Блага Димитрова вече не може да се радва на искреното възхищение на полския писател, който няма шанса да бъде свидетел на дебюта ѝ, а последната негова книга, която тя чете, си остава *Агнешка – дъщерята на Колумб*. Те се разминават не само в чисто житейски план – в дневника си Диневков описва началото на едно възможно сътрудничество, което никога не се осъществява. Разнопосочни са и концептуалните търсения на двамата творци във втората половина на 60-те години на ХХ век. Не става въпрос обаче за компаративистична констатация, че там, накъдето Блага Димитрова отива – т.е. към есеизиране на романа, към

---

<sup>1</sup> Част от романовото действие се развива в България. По тази причина в изследванията и рецензиите заглавието на творбата се записва по два начина – *Góry nad morzem czarnym*, *Góry nad czarnym morzem*, което позволява то да се преведе без географска конкретизация като *Планини над черно море* или съответно според определеността на романовото пространство – *Планините над Черно море*. Изданията на романа потвърждават метафоричния превод, но въпросът продължава да бъде обект на дискусии. Поради факта, че архивът на писателя не е достъпен за читатели, нямаме сведения за ръкописа на произведението, които биха могли да внесат яснота за първоначалния замисъл на писателя относно звученето на заглавието. Романът *Góry nad czarnym morze* няма български превод. На български са публикувани творбите *Яворовият дом*, *Животът – големият и малкият* и *Агнешка – дъщерята на Колумб*. По-нататък в текста цитирам достъпните преводи. Там, където не са посочени името и фамилията на преводача, цитирам в свой превод.

<sup>2</sup> Причините за смъртта на писателя остават неизяснени. Официално се твърди, че той умира от сърдечен удар. Неофициалните извори за тези събития – спомени на приятели и свидетели – сочат, че Мах слага край на живота си.

експериментиране с романовото време и фокализацията на наратива, там е мястото, от което Вилхелм Мах се връща. Предмет на настоящата статия е особеният отговор, който писателят дава на тогавашните литературни тежнения в полското културно поле, вълнуващи и българската поетеса<sup>3</sup>.

След решителното и в Полша дори официализирано отхвърляне на метода на социалистическия реализъм настъпва десетилетие на познавателен максимализъм. От романа се очаква именно познание за света и проблемите на съвремието. Влоджимеж Мачонг твърди, че литературата трябва да подпомага разбирането на смисъла на човешката екзистенция и да дава порядък на ежедневните житейски усилия (Masiąg, 1970, 164). Анджей Кийовски от своя страна постулира, че романите трябва да проучват онези полета, за изучаването на които науката все още не е създала адекватни методи, а по-точно – за които науката все още няма необходимия език (Kijowski, 1971, 164). Дори Витолд Гомбрович, според когото романовата творба е израз само и единствено на личността на твореца, през 1957 година в Дневника си пише, че литературата е сериозна тогава, когато поставя пред читателите екзистенциални проблеми, а през 1966-а добавя, че съществено обогатява знанията ни за нас самите (Markiewicz, 1998, 166). Тези концепции са свързани с идеята за епическото като пълноценно преживяване на света. Противопоставят им се от една страна писателите, обединени около идеята за т.нар. малък реализъм, а от друга страна – творците, които са убедени, че романът не може да бъде нищо повече от „книга за ненаписана книга, започвана, изгубвана и намирана отново“ (Burek, 1966, 169). Към тази съпротива се присъединяват и неколцината, възприемащи творчеството си като игрова практика<sup>4</sup>.

Позицията на Мах е двузначна – от една страна изявен автотематизъм, антироман, експериментиране с инстанцията на наратора, от друга – традиционен линеарен наратив с уклон към мелодраматичното, предназначен за читателите, търсеци в литературата отмора

---

<sup>3</sup> В настоящия текст само маркирам проблема за един бъдещ прочит на романите на Блага Димитрова в контекста на полската белетристика във втората половина на XX век. Поради многопосочните връзки на писателката с Полша едно такова съпоставително четене трябва да е обект на отделно изследване.

<sup>4</sup> Например Анджей Кушевич.

и занимателен сюжет. Както и да бъде определена тази реакция обаче, тя със сигурност показва, че през 60-те години на XX век Вилхелм Мах решително отхвърля познавателните функции на литературата. Онова, което започва да го интересува, е преживяването на литературата или по-скоро литературата като преживяване.

В романа *Планини над черно море* писателят включва писмо до своите колеги и приятели Ярослав Ивашкевич и Йежи Анджейевски, в което споделя мнението си, че репрезентацията<sup>5</sup> е в криза:

Триединство на време, място и действие. Еднообразната производствена лента на мотива, двуизмерната плоскост на един изолиран времеви пасаж. Създателите на фикция (ти, Я., ти, Й., ние всички) изрязват страничните издънки на възможното, условното, едновременното. А във всяка точка на реалния живот и на измислената съдба от основната им посока се отклоняват други пластове, които организират пространството, дърпат към неизвестни разстояния (Mach, 1961, 202).

Мах се опитва да стигне до пределите на онова, което литературният текст може да представи и да приеме разочарованието, че знакът винаги отлага смисъла на изказаното. Едновременно с това не спира да си задава въпроса защо, влизайки в конкуренция с филма, романът продължава да въздейства на своите читатели. Писателят смята, че романът – също като филма – позволява на читателя да преживява себе си като друг, да осъществява потенциалностите, отнети му в реалния живот, принуждаващ го да прави безапелационни избори. Романът се различава от филма с това, че предоставяйки възможността за преживяване, едновременно показва безсилието на езика да въплъти това преживяване, демонстрира ограниченията и слабостите на репрезентацията – а оттам и дефицитите на паметта и съзнанието. Доколкото образът и филмът остават в полето на пре-когнитивното, романовият текст се явява като медиатор между изживяното и неговата интерпретация. Писателят не си служи с термина *афект*, но неговото схващане е много близо до идеята на Делюз, че текстът, който стимулира читателска реакция, съхранява в себе си някакъв афект, пази неговата следа (Deleuze, 2018, 8).

---

<sup>5</sup> Кризата на репрезентацията по това време се мисли като криза на миметичното изображение. В настоящия текст терминът *репрезентация* се употребява в това значение (v. Markowski, 2012).

Според изложеното във фикционалното писмо до Ивашкевич и Анджейевски литературният текст работи тогава, когато едновременно възпроизвежда афекти и показва крайния предел на тяхното изразяване, представяне и осмисляне с помощта на знака.

Това убеждение детерминира творческата практика на писателя не само в романите му от 60-те години на ХХ век, но и в първите му белетристични опити. Още в разказа *Lud we śnie*, написан в края на Втората световна война и публикуван едно десетилетие по-късно в сборника *Преживелици и случки*, Мах тематизира проблема за безсилието на думите и за належащата нужда от думи. В разказа на канавата на биографичното преживяване са представени няколко сцени от т.нар. нелегални учебни сбирки, по времето на които младите поляци придобиват основни познания в областта на полската литература и история, забранени като учебни дисциплини от тогавашните официални немски власти. Сюжетната линия се развива около опасностите, придружаващи подобен тип нелегална дейност и още на този ранен творчески етап се проявява присъщият на Мах афинитет към авантюристичното и мелодраматичното. Главният герой, който е и разказвач, заедно със своите слушатели преминава през различни перипетии, докато организират планираните семинари. В кулминационния момент успяват да се спасят от офицерите на гестапо, появяващи се по време на тяхно тайно събрание – както се оказва – по погрешка. Въпреки че в чисто сюжетен план всички участници в учебните сбирки оцеляват, травмата на войната напълно доминира в символичните измерения на техните преживявания. Военното им ежедневие прекъсва историческия континуум. Те не могат да намерят връзката между националните културни ценности и света, в който им се е паднало да преживеят младостта си. Разпадането на културната памет е отразено в монолога на един от участниците в срещите – Янек, строителен работник в *Baudienst im Generalgouvernement*, принуден да копае общ гроб за разстреляните пред очите му евреи:

Един път там, пред нас, германците застреляха четиридесет евреи, а и от нашите имаше над дузина и ни заповядаха да изкопаем дол, защото онези, преди смъртта си, вече не можеха, макар че ги биеха, как само ги биеха... И какво... копах... Затова ви моля, кажете ми, за какво ни е тази наша литература, тези Мицкевичовци... Всички те, онези, онези поети, онези наши национални герои и т.н., са живели

в друго време и тогава хората са били други... Така че какво могат да ни помогнат те, как могат да предотвратят, че сме станали като стадо гладни псета, само и само да грабнем в муцуните си някакъв къс, само и само да преживеем, само и само до утре... Идеални за копаене на гробове... (Mach, 1954, 19–20).

Травматичното преживяване не може да бъде разказано, то не приляга към гладката последователност на знаците – разбива езика, защото е свързано с материалността на преживяното, с тялото на преживяващия. Телесното и символичното се сблъскват в сцената, в която главният герой – лектор по време на тайните сбирки – се опитва да намери думи, отговарящи на неизказан въпрос:

Така че днес бих искал поне частично да отговоря на въпроса на гладните очи. Това няма да може да стане направо, без заобиколки (Mach, 1954, 13).

Тук е силата на литературния текст – романът може да си позволи онези заобиколки, които осмилят травматичното, афективно преживяване и които едновременно с това създават негова нова фигурация.

В романовото пространство, създадено от Вилхелм Мах, срещите с не-човешки субекти<sup>6</sup> са тези епизоди, в които се разиграва най-непосредственият сблъсък с невербалната материалност. В творчеството на писателя животните заемат особено място, доколкото те никога не са свързани със сюжетното действие. Епизодите, в които се появяват, най-често са редувантни, без значение за романовото действие. Могат да се четат като симптоматични за психологическото състояние на героите, но такъв прочит винаги е рискован, защото Мах преобръща традиционната когнитивна схема – индивидуализира животното и представя хората като множество, като тълпа, като например в сцените от романите *Агнешка – дъщерята на Колумб* и *Ръжда*:

На едно сухо островче гори огън, а веднага зад него, в кръг от деца и юноши, се мята на синджир полудяло от ужас куче. То е завързано за дънера на една окастрена осика, която стърчи по средата. Децата размахват запалени факли от кълчища, които държат в ръце. Техният ожесточен, провлачен вик заглушава виенето и скимтенето на животното. Една след друга някоя от факлите очертава огнена дъга и улучва изтезаното куче (Мах, 1966, 26).

---

<sup>6</sup> Използвам това понятие, черпейки от богатата традиция на не-антропологично-центричната хуманистика (v. Braidotti, 2014, 228–235).

- Ще ти кажа нещо. Утре на обяд ще имаме гости. Ето, тази гъска...  
От пода се надига глухото трептене на птичите крила и грапави крясъци, все поточяни.

- Каетане! Ела тук, помогни ми. Не виждаш ли, че не мога да се справя. Йоаша я е гнус, толкова е помощта ѝ ...

Юлия разстила пред краката на баща ми някакъв вестник. Сега вече всичко върви бързо: баща ми с дълъг нож с жълт проблясък – гъската е придържана силно с колене – кратко простъргване – писъкът на Йоаша – струя кръв по перата, по ножа, по пръстите... Голямата бяла птица се хвърля на вестниците – шията напрочно се напруга да повдигне клепналата, като че ли чужда глава – от стиснатия клон по хартията потича тъмна, гъста мъзга... (Mach, 1967, 258–259).

Романите на Мах са населени от тези животински видове, които Дона Харауей нарича *companion species* (Haraway, 2012, 241–260) и които с ежедневното си присъствие и участие в живота на хората са най-изразително белязани със знаците на човешката култура. Обаче така както не може да се каже, че конете, кравите и кучетата в неговата проза са алегии на човешки качества или симптоми на психологически характеристики, не може също така и да се твърди, че животните у Мах са символи на определени ценности. Нещо повече – те са невидими в материално-соматичното си измерение, за чието присъствие настоява екокритиката и в частност екологичният реализъм. Корпулентността на животните сякаш не съществува – описани са само чрез глаголи или чрез привичното си държание:

Тук Лиска можеше да си пасе, където ще, нямаше никаква опасност да нанесе щети. Тя се поразтъпка по ливадата, като търсеше отдавна изпасената трева. [...] Лиска силно изфуча с ноздрите си досам него. Той погледна. На ливадата, откъм гористия провлак, тичаше голямо червеникавокафяво куче. Опашката си беше подвило под себе си, а от муцуната му – така се стори на Болек – течеше пяна. Болек погна кравата, мушна се след нея в гъстака, премина го и тътри към реката. „Бясно куче във водата няма да влезе“ – спомни си той какво бяха го учили пастирите. Но нищо не ставаше; всред тръстиките шушнешо обикновената есенна тишина, а недалече от него Лиска се чешеше о едно слабо дръвце и с това събаряше и последните му жълти листа (Мах, 1956, 183–184).

Мек, лек тропот на конски копита, заглушен от тревата, оставя най-напред едва разпознаваема, а след това все по-ясна следа в сухия, еднообразен шум на нощта. Но това не е отглас от езда. Още секунда – и иззад дясната рамка на вратата в моето полезрение влиза черната глава на Ал. Конят минава плавно покрай парапета, приближава се до неканения гост, помирихва внимателно неговия врат, всичко това става едва на няколко крачки от мен, очите ми вече са свикнали със синия

блясък на нощта, и виждам как влажните лъскави ноздри на коня се разширяват и деликатно треперят (Мах, 1961, 344–345).

Телесното се появява тогава, когато смъртта на животното престава да бъде част от приетия ред:

Те вече повдигаха пистолети, когато наново рязък грохот прониза въздуха над самите им глави. Преди да паднат, видяха как над един сноп огън покривчето на гумното подхвъркна нагоре като някаква голяма шапка. В селския двор настъпи бъркотия: коне цвилеха и отнасяха към полето ужасените си ездаци, запрашиха мотоциклети. Снарядите ту биеха хълмчето, ту отиваха по-далеч, ту пак се връщаха насам. Когато те замлъкнаха, Явор се затече към гумното. Кравата лежеше на гърба си, извила глава настрани, и все по-слабо поритваше с копитата си. Вътрешностите ѝ се изливаха из отворения ѝ корем заедно с кръвта (Мах, 1956, 78–79).

Животните стават видими тогава, когато престанат да изпълняват ежедневните си роли, когато някакво събитие драстично нарушава автоматизираните действия на обичайното, когато са обект на необяснимо насилие. Тази видимост е постигната с минималните средства на психологическия шрих – езикът е максимално обективизиран, конкретен. Мах не отговаря на въпроса защо е необходимо децата да измъчват кучето (в *Агнешика – дъщерята на Колумб*), Константи Явор да бие коня си (в *Яворовият дом*), Богущ да бодне със стрела опитомената сърна (в *Животът – големият и малкият*). Третоличният наратив в цитираните тук романови сцени се превръща в рапорт – спестен е всеки излишен епитет. Повтаря се една и съща схема – странични минавачи ненадейно стават свидетели на мъчението на питомни или стопански животни, които са близко свързани с измъчващите ги хора. Сцените на насилие, упражнявано върху животните, буквално изникват пред очите на наблюдателите, препречват пътя им, не им позволяват да продължат. Преди обаче да бъдат поразени от видяното, разиграващите се събития атакуват слуха:

Още от разстояние чуват буйна детска гълчава и яростен лай на куче (Мах, 1966, 26). Изведнъж дочуха глухи, равномерно повтарящи се простенвания, отгласи от удари, като че някой удряше в земята с чукало (Мах, 1956, 246).

Завих към беседката, скрита в ъгъла на градината всред люляците и жасмините до живия плет. По нея се виеше дива лоза. Изтичах нататък. Вътре чух някакъв шум (Мах, 1960, 67).



След това Балч и Агнешка, Щчепанек и Ванда виждат онова, което ги поразява и предизвиквайки у тях чисто телесни реакции, им отнема възможността да говорят:

Иска да преодолее безсилието на краката си, опитва се да бяга. Усеща върху рамото си силната ръка на Балч, който я спира. Не може дори да викне, гласът се спира в гърлото ѝ (Мах, 1966, 26).

Ванда спря като вкопана, впи пръсти в рамото му. [...] Трудно им беше да се срещнат сега с баща ѝ. Ванда още бе разтърсвана от хълцане. Щчепанек не можеше да я успокои (Мах, 1956, 246–247).

Остави я на мира – изръмжах аз (Мах, 1960, 67).

Хората и животните стават еднакво безсловесни, стават равни в лицето на насилието, което ги редуцира до соматичното<sup>7</sup>. Повторяемостта е ключов елемент в изграждането на тези епизоди. Повтаря се не само ситуацията, структурата на сцената, но и натрапчиво се множи една и съща информация – стремежът към конкретност е доведен до абсурдна редундантност. Като че ли езикът е допълнително обезсилен и обезсмыслен, щом престава да изпълнява своята най-основна, информативна функция. Но едновременно с това е сведен до своята иконичност – отправя не толкова към значението, колкото към материалността на знака, наподобява заекване, запъване, смущение<sup>8</sup>.

Мах майсторски изобразява механизма на разпространяване на афекта. Соматиката на животните и трансът на мъчителите предизвикват осезаемите, телесни реакции на свидетелите, които са развълнувани в буквалното значение на тази дума. Писателят показва действието на афекта преди той да стигне до съзнанието на романовите герои. Всеки един от неволните свидетели се спуска да помогне на измъчваното създание преди да успее да помисли или да изрази мисълта си. Тези действия не са придружени от нито една дума – свързани са с изтръгнатия от тялото глас. Видяното не променя хода на събитията. Щчепанек и Ванда – двама влюбени, чиято връзка се развива в новите политически условия на следвоенна Полша – продължават пътуването

<sup>7</sup> В контекста на българската литература Морис Фадел и Пламен Антонов задават въпроса за моделите на човешката другост и за възможностите за де-антропологизиране на света (v. Фадел, 2010; Антонов, 2019).

<sup>8</sup> Тук развитието на писателските възможности на Мах е значимо, защото в разказа от 1945 това запъване е показано единствено с помощта на многоточието.

си и отиват да се срещнат със своите близки. Балч и Агнешка, главните герои на последния роман на Мах, отново се отправят към селото, в което Агнешка работи като учителка. Стефек, от чиято детска гледна точка са представени някои събития в *Животът – големият и малкият*, отива на уговорената среща с баща си. Сцените с насилие над животни на пръв поглед не променят нищо – те са само непредвидено забавяне по пътя на реализиране на целите, които предварително са си поставили героите. Цитирайки Лорън Бърлант бихме могли да кажем, че героите се завръщат към своето сегашно, т.е. към „хаотичното пространство на безредната улисия, която може да трае само благодарение на изтласкването, възпиращо атаките на реалното, т.е. на онова, което е непоносимо“ (Berlant, 2008, 848). Според Бърлант срещата с непоносимото, реалното е травматично събитие, което променя човешките представи за обичайното и нормалността.

Описаните от Мах взаимодействия между хора и животни могат да бъдат четени като такъв тип травматични събития – те придобиват смисъл, биват осмислени едва при своето повторение. Щчепанек, Агнешка, Стефек и Болек се връщат на местата, на които са били свидетели на насилие или участници в насилствения акт, какъвто е случаят с Болек в романа *Яворовият дом*. Повторната конфронтация с пространството, станало сцена на насилие, не поражда спомен. Героите, преживявайки наново вече преживяното, не създават негова репрезентация. Ключово е онова, което не може да се поддаде на нейните механизми, което остава в сферата на емоцията, а оттук – на афекта, съпреживяван отново само – по думите на Джил Бенет – „когато е преживяван като нещо сегашно“ (Bennett, 2014, 145). Героите на Мах се връщат на местата на престъпленията, за да „инсценират отново преживените афекти и едновременно с това да съживят изпитаните емоции“ (Bennett, 2014, 145). Едва това повторение поражда значение – едва тогава отминалите епизоди на срещи с не-човешката субективност се превръщат в символи, определящи настоящето на героите.

На поляната, където е измъчвано кучето Астра, Агнешка се подава на своите отмъстителни желания. Щчепанек се завръща под дървото, където е малтретиран конят Гняди, за да се сблъска с Болек – сина на Константи Явор, който интериоризира садизма на баща си

във формата на автодеструктивен жест. Едновременно с това детето се опитва да разбере преживяването на коня – буквално да влезе в неговата кожа. Завързва се с въжето, придърпващо няколко часа по-рано шията на коня към дънера на дървото, неколкократно прегъва колене и опъва въжето, става и прикляка докато накрая с връвта на шията си се засилва като за тичане – „и дръпнат от въжето, се спря, като на юзда. Същото повтори и на другата страна. Но още веднъж и дважд и трижд с ожесточение. Навеждаше се към земята, като натегваше с цялата си тежест. Спъна се, падна – опънатото въже го спира в политнало положение. Задавена кашлица разтърси момчето“ (Мах, 1956, 249–250). Стефек се връща, за да открадне сърната Шишарка, но не за да я спаси, а за да я подари на братовчедка си, в която е влюбен, т.е. за да повтори жеста на обектификация на животното, на който по-рано се противопоставя.

Кръгът на насилието се затваря – нито един от героите не се освобождава от фатализма на повтарящото се зло, което – както твърди Фройд (Freud, 1998, 32), на когото Мах е верен почитател – не може да бъде покорено, преодоляно, на което не може да се сложи край. Полският прозаик, служейки си със синтаксиса на афективното, предизвиква етичната реакция на читателя. Разширява полето на чувствителността, включвайки в зоната на травматичното не само убийството и насилието срещу човешки същества, но и насилието срещу животни. Слага под въпросителен знак ясното разграничаване между човешкото и животинското, които се съпоставят и изравняват в безсловесието на болката. Това е един нов контекст, на фона на който могат да се четат по-късните експерименти на Блага Димитрова с нейните репрезентации на животни. Творбите ѝ са далеч от афективния стил на Мах, но нейните екореалистични стихове, нейните говорещи растения и животни биха могли да бъдат прочетени в контекста на полската литературна традиция и нейните стълкновения с реализма от 60-те години на XX век, започваща от Адолф Дигашински, минаваща през Вилхелм Мах и стигаща до Юлия Федорчук.

## Литература

- Антов, П. (2019). *Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми; критика на политическото. Станев и Хайдегер*. София: Books4all.
- БИА, ф. 904, а.е. 18, л. 33–35. Дневниците на Петър Динеков – Български исторически архив на Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ – София.
- Фадел, М. (2010). *Животното като литературна провокация. „Анималистиката“ на Емилиян Станев*. София: Сиела.
- Мах, В. (1956). *Яворовият дом*. Прев. А. Ганчева-Зографова. София: Народна култура.
- Мах, В. (1966). *Агнешка – дъщерята на Колумб*. Прев. Д. Икономов. София: Народна култура.
- Мах, В. (1960). *Животът – големият и малкият*. Прев. В. Смоховска-Петрова. София: Народна култура.
- [Antov, P. (2019). *Animalistikata na Emiliân Stanev. Biopolitičeski i filosofski problemi; kritika na političeskoto. Stanev i Hajdeger*. Sofiâ: Books4all.
- BIA, f. 904, a.e. 18, l. 33–35. Dnevnicite na Pet"r Dinekov. – B"lgarski istoričeski arhiv na Nacionalnata biblioteka „Sv. sv. Kiril i Metodij” – Sofiâ.
- Fadel, M. (2010). *Životното като literaturna provokaciâ. „Animalistikata“ na Emiliân Stanev*. Sofiâ: Siela
- Mah, V. (1966). *Agneška – d"šerâta na Kolumb*. Prev. D. Ikonov. Sofiâ: Narodna kultura.
- Mah, V. (1956). *Ávoroviât dom*. Prev. A. Gančeva-Zografova. Sofiâ: Narodna kultura.
- Mah, V. (1960). *Život"t – golemiât i malkiât*. Prev. V. Smohovska-Petrova. Sofiâ: Narodna kultura].
- Bennett, J. (2014). *Wnętrza, zewnątrz: trauma, afekt, sztuka*. Przeł. A. Kowalcze-Pawlik. B: *Pamięć i afekty*. Red. Z. Budrewicz, R. Nycz, R. Sendyka, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, s. 145–179.
- Berlant, L. (2008). *Intuitionists: History and the Affective Event*. „American Literary History“ no 4 (20), s. 845–860, <https://doi.org/10.1093/alh/ajn039>.
- Braidotti, R. (2014). *Po człowieku*. Przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Burek, T. (1966). *Ogromny fragment: uwagi na marginesie lektury książki zbiorowej „Z problemów literatury polskiej XX wieku”*. „Kultura i Społeczeństwo“ nr 4, s. 263–272.
- Deleuze, G. (2018). *Spinoza filozofia praktyczna*. Przeł. J. Brzeziński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Freud, S. (1998). *Pisma społeczne*. Przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo „KR“.

- Haraway, D. (2012). *Manifest gatunków stowarzyszonych*. Tłum. Joanna Bednarek. B: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Red. A. Gajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, c. 241–260.
- Kijowski, A. (1971). *Nieproszona odpowiedź na ankietę „Polityki”*. „Twórczość” nr 4.
- Mach, W. (1954). *Doświadczenia i przypadki. Opowiadania, essaye, reportaże i felietony 1945–1953*. Warszawa: Wydawnictwo „Czytelnik”.
- Mach, W. (1961). *Góry nad czarnym morzem*. Warszawa: Wydawnictwo „Czytelnik”.
- Mach, W. (1967). *Rdza*. Warszawa: Wydawnictwo „Czytelnik”.
- Maciąg, W. (1970). *Sprawa literatury*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Markiewicz, H. (1998). *Polskie teorie powieści. Od początków do schyłku XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Markowki, M. P. (2012). *O reprezentacji*. B: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków: Universitas, c. 287–335.