

## РОЛЯТА НА ТВОРЧЕСКОТО ВЪОБРАЖЕНИЕ ЗА ПЕРЕРАБОТВАНЕТО НА СПОМЕНИТЕ

ГЕОРГИ ГЕРДЖИКОВ

GGERDJIKOV@YAHOO.COM

---

**АБСТРАКТ:** *The importance of creative imagination for the reworking of memories.*

Everything has memory: objects bear the traces of forces that have affected them; organisms carry genetic information; animals develop reflexes based on earlier experiences; electronic devices store data. However, human memory has one important specific trait: humans tend to alter their recollections by using their power of imagination, or to imagine altogether different ways that events (personal, historical, scientific) could have turned out. By doing so we create fictions that amount to redactions of the past, with each level of fictionality correcting details that were “wrong” (unpleasant, painful, violent, unjust, meaningless) in the previous level. Examples of the recent artistic articulation of such a process can be found in many works of cinema from the period 2015-2016, which either reflect on the medium of cinema itself, or present alternative, redacted versions of events that have already happened in the story: *Eisenstein in Guanajuato* (2015), *Café Society* (2016), *Hail Caesar* (2016), and *La La Land* (2016).

**KEYWORDS:** Human memory, imagination, redaction, possible worlds, contemporary cinema.

---

### 1. Памет и въображение и съвременното кино.

Трудно можем да оспорим твърдението, че всичко помни – предметите носят следите от въздействията, които са претърпели; организмите пренасят информацията, съдържаща се в ДНК-то им; животните имат условни рефлексии, обусловени от по-ранни преживявания; механичните устройства съхраняват данните, записани на тях. Естествените ни предразсъдъци разбират се ни правят склонни повече да се интересуваме от човешката памет, чиито способности понякога са наистина забележителни. Още Аврелий Августин изразява възхищение от неизбродимите дебери на паметта на отделния индивид в десета книга от своите *Изповеди*:

„[И] ето, навлизам в полята и ширните обиталища на паметта, където се намират съкровищата от неизброими образи, внесени от усещанията за всяка една вещ.“<sup>1</sup>

„Там са ми разположени небето и земята, и морето с всичко, което може да се почувства в тях [...].“<sup>2</sup> „Всички знания от свободните науки, които съм придобил“<sup>3</sup>; „принципите и безбройните закони на аритметиката и геометрията“<sup>4</sup>.

„Моята памет съдържа също и чувствата на душата ми“<sup>5</sup>.

„Велика е силата на паметта, превелика е, [...], тайник е тя обширен и безкраен! Кой е достигнал до дъното му?“<sup>6</sup>

Освен необхватна за наративни обобщения, човешката памет се характеризира и със забележителна устойчивост. Съвременни експерименти показват, че хора, видели картина за период от 1 до 3 секунди, могат след 17 години да видят фрагменти от същото изображение и да се досетят какво е нарисувано на картината, от която са фрагментите, много по-добре от хора, които не са виждали цялото изображение, макар само за няколко секунди, 17 години по-рано.<sup>7</sup>

От подобна гледна точка можем да заключим, че човешкото същество е доста усъвършенствано устройство за съхраняване на паметови данни. Съвременният италиански философ Маурицио Ферарис вижда в тази функция същността на това, което наричаме „душа“. В провокативно озаглавения си труд „Душа и iPad“ Ферарис продължава тезата на Дерида за първенството на текста и определя човека като образуван от предхождащи го документални следи:

„Едно човешко същество, което не притежава нито език, нито навици, нито памет, т.е. лишено от записи и документи, трудно би могло да развие намерения, чувства и социални амбиции.

<sup>1</sup> Августин 2006: 229 (X.12.).

<sup>2</sup> Пак там: 230 (X.14.).

<sup>3</sup> Пак там: 232 (X.16.).

<sup>4</sup> Пак там: 234 (X.19.).

<sup>5</sup> Пак там: 235 (X.21.).

<sup>6</sup> Пак там: 231 (X.15.).

<sup>7</sup> Mitchell 2006.

Растем, като имитираме; и малко по малко подражанието [la mimesi] поражда нещо, което изглежда като спонтанно поведение, съзнание, означаване. В този смисъл има първенство на буквата спрямо духа; или по-точно, духът е модификация на буквата, произлиза от нея: ако нямаше буква, нямаше да го има този неин вторичен продукт, който е духът, също както ако нямаше памет, нямаше да го има този страничен ефект на паметта, който е мисленето.“<sup>8</sup>

Съответно Ферарис оценява развитието на техниката като продължаващо нашата еволюция: технологиите не са отклонение от човешката природа, а нейно проявление и усилване („amplificazione“)<sup>9</sup>. Доколкото основната им дейност е записването на паметови следи, няма съществена разлика между човека и iPad-a: ние сме духовни автомати, т.е. толкова сме сложни, че не знаем, че сме автомати.<sup>10</sup> Тук не просто е рециклирана механицистката линия на Хобс, Декарт и Ламетри, макар и изчистена от силно подозрителни понятия като „духовна субстанция“. Повече от това, механицистският възглед за човека е продължен в условията на една доста по-специфична ситуация спрямо Новото време, каквато е днешното общество на високо развити технологии и масова комуникация. При тях на преден план застава именно паметта като натрупване на следи: „обществото на комуникацията е в основата си едно общество на регистрирането, в което всичко трябва да остави следа и да бъде архивирано“<sup>11</sup>. Ето гледище, което доста елегантно се отървава от всички странни разграничения между природа и култура, живо и неживо, съзнателно и механично – разстоянието между полюсите е скъсено, те се оказват разположени върху един общ континуум, изграден от следи, документи, памет, като съвременният тип човешко общество просто е усъвършенствал процеса.

Едно от доказателствата, които Ферарис предлага за валидността на това определение за човека, е смразяващият страх, който изпитваме при мисълта за

<sup>8</sup> Ferraris 2011: 3. Тук и по-нататък, ако не е указано, прев. мой.

<sup>9</sup> Ibid: 4.

<sup>10</sup> Ibid: 7.

<sup>11</sup> Ibid: 8.

болести като Алцхаймер, при които паметта постепенно се изгубва. Ако човешкият индивид остане без спомените си, запазва ли се нещо от неговата душа? Той вече няма идентичност; по някакъв начин натрупаните спомени конституират нашата същност.<sup>12</sup>

Независимо дали приемаме или не възгледа на Ферарис, трябва да отбележим, че от този възглед убягва един важен аспект от начина, по който човешките същества помнят – аспект, който не е налице при другите „автомати“, т.е. при изрично механичните устройства. Много често споменът, който имаме за дадено събитие, се изменя под влияние на информация, включително погрешна информация, която сме получили за събитието след него. Дори силно надарени с изключително точна памет индивиди са склонни да си спомнят нещо различно от това, което са видели и преживели, защото го смесват с данни, възприети впоследствие.<sup>13</sup> Освен това знаем от опит, че хората са склонни да украсяват спомените си, за да ги правят по-приятни или по-интересни за разказване, или да представят себе си в по-добра светлина – най-често съвсем несъзнателно. Така че ако човекът е устройство за съхраняване на памет, то това устройство е твърде ненадеждно, поне за целите на точното възпроизвеждане на информация, свързана със строго определен времеви момент, без изменения.

Проблемът, който тук ме интересува, съответно е ролята на творческото въображение за преработката на спомените и за изобретяването на алтернативни варианти на събития от миналото. Украсяваме спомените си, или пък си фантазираме как иначе е можело нещо да се случи, твърде често, за да не приемем, че това е естествена част от функционирането на човешкото същество. Защо обаче за нас е толкова естествено да преправяме спомени или да измисляме алтернативни възможности спрямо запомнените реалности? Може би защото огромна част от спомените са придружени от чувството, че случилите се неща са неприятни, болезнени, мъчителни, несправедливи, нелогични, или по някакъв друг начин нередни. Паметта ни не е неутрален контейнер за събития, към които сме безразлични; в нея се съхраняват неща, които характеризираме като свои

---

<sup>12</sup> Ibid: 22.

<sup>13</sup> Patihis et al. 2013.

провали, пропуснати възможности, непоправими грешки, несполуки, боледувания, страдания. Ако пък даден спомен е натоварен с положителен емоционален заряд, той почти винаги е придружен от знанието, че това положително оценено събитие е в миналото, то е приключило, вече не носи непосредствено удовлетворение и никога няма да се върне. Тук можем да навлезем и в темата за паметта и остаряването, но няма да има време.

Тягостните усещания, придружаващи спомените, не са характерни само за личната памет, но и за историческата. Историята е хранилище за документиранни събития, които, освен ако не бъдат естетизирани или оправдани чрез някаква идеология, могат да бъдат твърде трудни за понасяне. Всички в някакъв момент сме научили, и затова помним, че в римската империя са били наказвани престъпници, като са били заковавани с пирони за дървени кръстове, за да умрат от задушаване; че в Средновековието крайниците на заловени заговорници са били връзвани за коне, които да разчекват телата им, и че една от чумните епидемии е умъртвила две трети от европейското население по крайно мъчителен начин; че само преди 150 години в цивилизования свят все още е имало човешки същества, държали други човешки същества в състояние на робство; че през 40-те години на миналия век системното изстребление на цели етнически групи е било официална държавна и международна политика; и че Втората световна война е била приключена с цената на стотици хиляди цивилни жертви на радиоактивния ад, създаден от избухването на две ядрени оръжия, което не е разколебало редица държави да продължат да произвеждат много мощни ядрени оръжия и да ги складират до ден-днешен.

Колко често размишляваме за тези неща, колко често си ги припомняме в детайли? Едва ли някой си търси поводи да мисли дълго над подобни будещи отвращение и ужас реалности (освен професионалните историци, които подобно на лекарите вероятно отрано се научават да свикват с нелицеприятните аспекти от работата си). Когато си спомняме отминали епохи, обикновено се съсредоточаваме върху материалния напредък, културните достижения, интересните подробности, живописните героични подвизи, за сметка на страданията и разрухата – което пак е вид модификация на спомените.

И не на последно място, склонни сме избирателно да помним и моментите от прогреса на науката – най-често забравяме доказването на необратимостта, характерна за втория закон на термодинамиката, имплицираща неизбежното унищожение на нашата планета, а впоследствие на слънчевата ни система и накрая на всички слънчеви системи. По-често си спомняме за изнамирането на пеницилина и на ваксините срещу грип, или за първия полет до Луната, или че ябълка е паднала на главата на Нютон, или че Едисън е изобретил електрическата крушка, или че Айнщайн е бил слаб ученик по математика. Чисто фактологически, последните три неща не са верни. Но ги помним.

Личната, историческата и научната памет съдържат огромно количество безинтересни, неприятни или дори непоносими факти, а творческото въображение ни помага да се справяме с тях, като ги омаловажаваме за сметка на други, или като ги преправяме, редактираме, или като измисляме цели романи, филми и видеоигри, които представят алтернативни, по-приятни, по-смислени или по-интересни варианти на отминалите събития. Ако цитираме (макар и извън контекст) стиховете на Вапцаров, паметта ни помага да съхраняваме познанието, че „лошо светът е устроен“, а чрез въображението виждаме как „може, по иначе може“. Непостижимо е да се примирим напълно с всички трагедии, несправедливости и безсмислици от миналото. Ако животното е първото биващо, научило се да не иска това, което му се случва *в момента*, да се случва, то човекът е първото биващо, научило се да не иска това, което се е случило *в миналото*, да се е случило. И дейността на творческото въображение изразява нашето желание реалностите, които помним, да са били другояче.

Това не е непременно нещо лошо. Способността за въображение, поругана от Платон, от средновековните моралисти и от философите на Новото време като замъгляваща разума, всъщност предлага алтернативи на реалности, които разумът разкрива като безспорно действителни, но едновременно с това и като твърде неприемливи. Впрочем безспорната им действителност може би не е изцяло безспорна. Именно защото модифицираме спомените си и защото миналото не присъства около нас освен чрез резултатите си, които може би са могли да се появят вследствие и на друг развой на събитията, никога нямаме

пряко доказателство, че помненото от нас наистина се е случило. Действителни са резултатите, следите, самият спомен, но причинилата ги действителност не е налице и никога няма да можем да я привикаме, за да я наблюдаваме в настоящето. Границата между историята и фикцията в такъв случай се оказва фиктивна. Бърtrand Ръсел отбелязва, че е напълно възможно цялата вселена, заедно с всичките следи от миналото и със спомените ни за предишни събития, да е възникнала преди пет минути от нищото. Няма как да бъде опровергана подобна хипотеза.<sup>14</sup> Разбира се, от по-задълбочена философска гледна точка може би няма онтологическа разлика между вселена, съществувала милиарди години, и вселена, съществувала една секунда, но съдържаща всички следи, че е на милиарди години. Зависи каква степен на онтологическа реалност сме склонни да припишем на времето, което за Кант например би било само форма на нашия наглед. Дали времето не е като филмова лента – поредица от застинали кадри, които се сменят с такава скорост, че създават илюзията за поток? Подобно гледище се среща рядко във философията, но изкуството като че ли все повече се доближава до него. Това се вижда най-вече в съвременното кино, от което могат да се дават многобройни примери за нарастваща авторефлексивност, за вградено във филмовия сюжет обръщане на действието към самото себе си, сякаш е филм (какъвто разбира се е) за вътрешна редакция, разиграване на различни варианти, мотивирано от меланхоличното усещане, че така представеният сюжет съдържа нещо несвършено, нещо нередно. Тук ще дадем четири примера, всичките от периода 2015-2016 г.:

Трагикомедията *Айзенщайн в Гуанахуато* на ексцентричния режисьор Питър Грийнауей (2015 г.) е фикционална преработка на пътуването на известния съветски режисьор Айзенщайн в Мексико, изпълнена със сюрреалистични обрати, хомосексуална любов и опити за метафорично преосмисляне на феномена на човешката смърт. Визуално филмът следва характерния за Грийнауей пищен и ярко цветен бароков стил, но освен това в определени ключови моменти екранът се разделя на три части, в които виждаме един и същ

---

<sup>14</sup> Russel 1921: Lect. IX.

персонаж да казва една и съща реплика, но в различни пози, сниман от различни ъгли и т.н. – размножаване с вариации на един кратък времеви момент. Това се случва с много голяма скорост и веднага след това преминава обратно в обичайната еднопосочност на времето. Особено въздействаща е една от последните сцени, в която Айзенщайн получава някакво вдъхновение и тръгва с камерата си след една камериерка, която просто си върши задачите. През погледа на камерата движенията на жената стават фрагментарни, накъсани, тя заприличва на робот, впоследствие виждаме само отделни кадри от нейното движение; изведнъж реалността заприличва на филм, сякаш героят – режисьор на филми – осъзнава, че е герой във филм и че течащото около него време е само поредица от много бързо следващи една след друга самостоятелни застинали микровселени. Към края на филма има една неочаквана и трагична смърт, която можеше и да не се случи.

Следващият пример е *Café Society* на Уди Алън, от 2016 г., където авторефлексивността на филма е по-малко директна, но работи в по-голяма степен през паметта. От доста сложния сюжет е достатъчно да откروим факта, че двамата главни герои се женят не за когото трябва. Впоследствие се случват още събития, разгръщат се и други сюжетни линии, но тази една грешка в действието е достатъчна, за да направи невъзможен всякакъв хепиенд. В последната сцена единият герой, постигнал изключителен успех в професионалния и социалния си живот, продължава тъжно да си спомня, без да може да забрави, какво е трябвало да се случи, въпреки че не се е случило.

По-холивудски пример представлява доста успешният мюзикъл *La La Land* на Деймиън Шазел, също от 2016 г. Основните сюжетни линии са две; едната стига до щастлива развръзка, другата – доста неочаквано – не. Преди финала главните герои се споглеждат и едновременно виждат като на филмова лента алтернативен вариант на целия досегашен сюжет, при който редица детайли са променени, така че втората линия стига до очакваната щастлива развръзка. Това не променя случилото се, но фактът, че е бил разигран този въображаем алтернативен вариант на случилото се, придава някаква загадъчна сладостна нотка на финалната меланхолия, сякаш е било по някакъв начин важно и ценно



да стане нещо нередно, за да бъде въобразен – като на филм – един друг развой на събитията.

Последният пример за подобен тип авторефлексивност в съвременното кино е комедията *Аве, Цезар!* на братята Коен (2016 г.), където главният герой е шеф на филмово студио, а основна тема е ролята на киното за създаване на алтернативни светове, които да смекчават ужаса от познатата ни реалност, особено след началото на ядрената епоха. Филмът на братята Коен също така доста заядливо се шегува с марксизма, който схваща киното само като културна индустрия или средство за подчиняване и експлоатация на масите.<sup>15</sup>

От една страна всички тези експерименти, обхващащи различни жанрове и различни равнища на съвременното кино – от високото през смесеното до холивудското – са просто поредното проявление на един похват, с който фикцията винаги е боравела: включването в даден фикционален наратив на контрафактуални епизоди, т.е. разказването на неща, които не са се случили в рамките на този наратив, но са можели, или е трябвало, или някой е искал да се случат, или пък са възможни като хипотези и т.н. Литературният теоретик Джералд Принс нарича тази наративна категория „извънразказаното“ (“the disnarrated”) и дава редица примери от класическата литература за нейната употреба.<sup>16</sup> Може да се каже, че тези филмови експерименти са само нов подвид на наративите с вградено в тях извънразказано.

Но от друга страна, те показват ясна тенденция, при която различни режисьори по едно и също време независимо помежду си произвеждат филми, които авторефлексивно и меланхолично се вглеждат в собственото си съдържание и се опитват да се саморедактират, въпреки че редакцията остава на ниво въобразено, на ниво фантазия. Може би подобен развой в киното е част от едно по-общо развитие на западната култура, случващо се в момента, при което

---

<sup>15</sup> Благодаря на Филип Стоилов, че предложи и още един пример от същия период – филмът „Космос“ на А. Жулавски (2015 г.) по едноименния роман на Витолд Гомбрович, който малко преди финала включва две алтернативни развръзки – героят пътува към дома си сам, или с една от героините – които са разиграни паралелно, т.е. всяка сцена, в която героят е сам, е веднага последвана от алтернативен вариант на същата сцена, в който е с героинята.

<sup>16</sup> Принс 2018.

паметта създава опити да се гледа на реалността като на фикция и да се измислят други нейни варианти, други възможни светове, с помощта на въображението. Тук можем да припомним теорията на Дейвид Люис, че за да действа модалната логика, трябва да предположим, че всички възможни светове имат онтологична реалност<sup>17</sup>; както и да споменем убеждението на Лайбниц, че окончателна реалност би получил само най-добрият възможен свят. Нека обаче вземем предвид моралните, практическите и епистемологическите проблеми, в които разгърнатият дотук възглед ни въвлича.

## **2. Спасителното значение на фикцията: необходими условия, епистемологически проблеми, възможни решения.**

Въображението, творчеството, фикцията, са единственият надежден изход от бъдещата ужас реалност – и достъпът ни до тях е забележителен дар, с който имаме привилегиата и може би дори дългът да си служим. Тук можем да цитираме един от афоризмите на Емил Чоран, най-яркия представител на философския песимизъм в ХХ век: „Всичко, което е, рано или късно поражда кошмар. Ето защо нека се постареем да измислим нещо по-добро от битието.“<sup>18</sup>

Това обаче не означава да бягаме от реалността в красиви фантазии и напълно да забравяме за нея. Най-напред, има чисто морални възражения срещу подобна стратегия, която за съжаление мнозина избират дори несъзнателно. Ако игнорираме реалността, неизбежно вредим на останалите същества, които все пак са принудени да живеят в нея: в най-безобидния случай – като ги заблуждаваме и лъжем, а в най-лошия – като застрашаваме живота им или пък им създаваме неосъществими очаквания, разочарованието от които да ги доведе до желание да прекратят живота си. (Тук могат да се дават редица примери с отношенията на родители спрямо деца, учители спрямо ученици, адептите на някои религии спрямо новопосветените, както и утопично настроени социални реформатори спрямо гладните и жадните за правда.) Но освен чисто моралните възражения, срещу игнорирането на емпирично установими факти от

---

<sup>17</sup> Lewis 1986: 2.

<sup>18</sup> Чоран 2012: 214.

реалността в полза на по-приятни фантазии, има чисто практически препятствия. Колкото по-голямо е пренебрежението ни към реалността (и съответно по-бедни познанията ни за нея), толкова по-бедни са фантазиите, които можем да създаваме. Фантазията е проучване и проиграване на алтернативна възможност спрямо актуалното, но няма как да имаме представа, какво е възможно, без да имаме познание за актуалното. Още от ранните британски емпирици философията е наясно, че всички творения на въображението ни са нови комбинации от вече познати елементи, възприети чрез опита. За да създаваме богати и сложни фантазии, за да си представяме алтернативни възможности, трябва да имаме дълбоки познания за реалността, да сме изследвали актуалното. Мечтите са невъзможни без действителен опит; фантастиката е невъзможна без познания за древните митологии и средновековната литература; научната фантастика е невъзможна без истинската наука; и т.н. Колкото по-бедна е нашата запознатост с актуалната за нас реалност, толкова по-хомогенни, еднообразни и повторителни картини създава нашето въображение; респективно, толкова по-банални романи пишем, толкова по-клиширани филмови сюжети режисираме, толкова по-безвкусни видеоигри програмираме. За много хора не е пречка да повтарят в живота и творчеството си едни и същи семпли фантазии, но това често вреди на кариерите им и ги отчуждава от близките им и други потенциални събеседници.

Разбира се, невъзможно е напълно да спрем да се крием от реалността в представи, които са по-скоро продукт на въображението ни, но когато осъзнаваме тази склонност, е желателно да се опитваме да я минимизираме, за да може както поведението ни спрямо околните обекти и живи същества да е по-отговорно, така и да имаме по-задълбочени и ангажиращи фантазии, вдъхновени от по-ясни и подробни знания за реалността. В идеалния случай опознаването на актуалната реалност – на историята, изкуството, природните науки – и създаването на нови реалности чрез въображението ще вървят паралелно и ще се изпълняват в еднаква степен.

Тук обаче възниква въпросът, какво все пак конституира знание за актуалното? Какви са критериите, чрез които разграничаваме познанието от въображението? И също така, ако даден обект на нашето познание се променя с

времето, какво да кажем за досегашното си мнение за него, което по-рано е било истинно знание, а вече – не?

За практически цели може би най-продуктивно е да приемем, че всеки отделен времеви момент от даден контекст е самостоятелно поле на реалността; когато се намираме в него, за нас той е актуалната действителност, а всички останали моменти, както и външните контексти и картините, създавани чрез въображението ни, са други възможности. (На езика на модалната логика можем да кажем „други възможни светове“; но тъй като понятието „свят“ няма ясен референт в опита ни, е по-добре да говорим за други възможни полета на реалността или просто за други полета на реалността). Иначе казано, за всеки от нас актуална действителност представлява настоящият миг в контекста, в който се намираме, съчетаващ реалностите на: помещението; дискурсивната ситуация; нейния всекидневен, професионален, академичен или друг фон; познанията и убежденията, до които в момента имаме съзнателен или полусъзнателен достъп въз основа на документални и лични паметови следи; и пр. Всичко извън настоящия миг в този контекст не е нашата актуална действителност, а е алтернативна възможност, друго поле на реалността, наситено с други смисли и други обекти. Познанията, които имаме за актуалната действителност, включват всички наши познания за: помещението, в което се намираме, влияещите върху обектите в него физични принципи, тази дискурсивна ситуация и т.н., в *настоящия миг*; както и познанията ни за всички външни спрямо това помещение реалности, към които обекти от настоящата ни ситуация препращат. Убежденията ни за отминали събития са познание, само доколкото важат и в настоящия миг, или доколкото могат с голяма правдоподобност да се извлекат от следите, които отминалите събития са оставили в настоящето според нашите наблюдения.

Това за съжаление все още не е достатъчно; ако познанията ни за актуалната действителност са правилните ни убеждения за този контекст в настоящето и за оставилите следа събития от миналото, все още не е ясно какъв е критерият, че става дума именно за *правилни* убеждения. Възможен е следният отговор: има различни области на познанието и всяка от тях разполага със собствени критерии, които доказват в опита ни своето превъзходство над други

критерии. (Например, в областта на просвещенската философия, критериите за познание, осигурени от критическия подход на Кант, са по-надеждни от критериите, водещи до догматична дрямка; нека цитираме Кантовите *Пролегомени*: „Поне това е сигурно, че който веднъж е вкусил Критика, след това завинаги ще изпитва отвращение от всички догматични брътвежи, които по-рано е търпял, защото разумът му трябва да разполага с нещо, и не е намерил по-добра опора.“<sup>19</sup>) С други думи, проверката на дадени критерии за познание в опита (бил той взаимодействие с материални обекти или преосмисляне на собствените ни убеждения), води до непреодолимо „отвращение“ от някои критерии в полза на други. Това позволява науките да развиват все по-надеждни изследователски методи, независимо от случващите се грешки и от променящите се парадигми; именно откриването на грешките и препострояването на метода според новата парадигма е усъвършенстването на критериите. За човек, запознат и с двете, няма съмнение, че съвременната представа за микрочастиците превъзхожда догадките на Демокрит; както и че теорията на Айнщайн превъзхожда Нютоновата механика; както и че съвременните филологически изследвания превъзхождат текстовата критика на ренесансовите хуманисти и историческите анализи на Библията, правени от Спиноза. Трябва обаче да се отчете, че във всички тези примери по-съвършеният метод е станал възможен, след като по-несъвършеният е подготвил почвата. Пример, в който по-съвършеният метод не дължи нищо на по-несъвършения, е превъзходството на подходите, използвани от професионални археолози и историци спрямо подходите на любители траколози, целящи да докажат тракийския произход на всички култури. Можем да кажем още, че анализите на Фуко върху модерните институции и техния исторически случаен произход превъзхождат познавателните критерии, според които съвременните училища, казарми и затвори са устроени по възможно най-правилен и рационален начин; тук обаче има повече място за спорове.

<sup>19</sup> „Soviel ist gewiß: wer einmal Kritik gekostet hat, den ekelt auf immer alles dogmatische Gewäsche, womit er vorher aus Not vorlieb nahm, weil seine Vernunft etwas bedurfte, und nichts Besseres zu ihrer Unterhaltung finden konnte.“ (Kant 1783: *Auflösung der allgemeinen Frage der Prolegomenen: Wie ist Metaphysik als Wissenschaft möglich?*)

Но след като сме показали, че за всяка област има познавателни критерии, осезаемо по-надеждни от други, се изправяме пред нов проблем: често се случва хора, които са научили за съществуването на по-надеждните критерии, да предпочитат старите, тъй като откритията на новите не пасват добре на досегашните им убеждения, въз основа на които са действали в живота си и са си създавали навици. Ако сме живели с убеждението, че планетата Земя ще остане гостоприемна и богата на ресурси завинаги, сме по-малко склонни да приемем критериите за научно познание, според които нужните за оцеляването ни ресурси се изчерпват, а температурата на планетата неумолимо се увеличава, което може да доведе до природни бедствия и катаклизми, фатални за голяма част от живота на Земята. Ако сме живели с убеждението, че съществуването на монотеисткия Бог и на душата се доказва от факта, че идеите за тях са вродени при всички хора, сме по-малко склонни да приемем доводите на Джон Лок<sup>20</sup> и на всички по-късни антрополози и етнологзи, според които тези идеи не са вродени, защото при много народи липсват. Ако сме живели с убеждението, че даден диалог е писан от Платон, е възможно да отхвърлим все по-изтънчените филологически изследвания, ако те докажат, че диалогът е писан от някой друг. Още по-вероятно е, ако сме били убедени, че всички писма в християнския Нов завет, приписвани на Павел от Тарс, са дело именно на Павел, да отхвърлим валидността на всички аргументи, според които казаното в някои писма противоречи на казаното в други; по времето на Павел не е имало църковна структура и йерархия, но част от писмата я предполагат<sup>21</sup>; и пр.

Така че освен да намерим възможно най-надеждните познавателни критерии в дадена област, трябва да се стремим и да преразглеждаме досегашните си убеждения, ако са несъвместими с постигнатите по този начин изводи, дори когато това ни принуждава да променяме навиците си, да преосмисляме досегашните си действия, да чувстваме неочакван срам и вина заради тях (примерът с Едип), или дори да загубим напълно усещането си за някакъв дълбок смисъл, заложен във вселената. Нека повторим, че ползата от

---

<sup>20</sup> Locke 2017: Book 1, Chap. 2, §4.

<sup>21</sup> Ehrman 2004: 341-362.

това би била, че ще се отнасяме по-отговорно към околните и ще сме способни да сътворяваме по-сложни и по-малко наивни фикции чрез въображението си. За мнозина тези ползи не са достатъчни, че да компенсират за чисто личните биографични щети, така че мнозина винаги ще живеят с по-ненадеждните познавателни критерии и с по-ограничените познания. Ако някой все пак се жертва и приеме по-надеждните познавателни методи, негова лична задача става да търси начини да взаимодейства с по-малко жертвоготовните индивиди от обкръжението си, без да се стига до опасни конфликти и ситуации на насилие. Уви, стремежите в тази посока често се провалят.

И разбира се, възможно е човек, преосмислил досегашните си убеждения и загубил почва под краката си, да не се обърне за утеха към творчеството и фантазията, а да се отдаде на вина, самосъжаление и отчаяние. Отново примерът с Едип: той се ослепява, броди без посока в изгнание, и накрая се приютява в пещера, покровителствана от ериниите, където намира единствения възможен покой – внезапната и чудодейна смърт, пълната анихилация<sup>22</sup>. Едип не се сеща да се обърне към въображението си, за да търси напр. алтернативни отговори на загадката на Сфинкса; вместо това се скита в търсене на смъртта. По същия начин мадам Бовари се самоубива, въпреки че е намерила по-малко насилствения изход от своята ситуация – да се обърне към въображението си. Според поетично настроения философ Мишел Сер, решението на автора да тласне мадам Бовари към самоунищожение поставя началото на опитите за цензуриране на тази творба – Флобер наказва героинята си, премахва я, за да запази в тайна голямото откритие, което е направил чрез нея: че най-благоприятният изход от непоносимата реалност е въображението, работата с фикции.<sup>23</sup> Можем да добавим, че в романа *Ана Каренина*, с който Толстой отговаря на Флобер, присъства знанието за това превъзходство на фикцията над опитите за щастие в действителността. Преди да предприеме всички приключения, които ще доведат до *нейната* гибел, Ана съзнателно се отказва от пътя на въображението и фикцията, като изоставя романа, който чете във влака: „Ана Аркадиевна четеше

---

<sup>22</sup> Софокъл, *Едип в Колон*.

<sup>23</sup> Сер 1996: 195-6, 198.

и разбираше, но ѝ беше неприятно да чете, сиреч да се занимава с живота на други хора. На нея самата много ѝ се искаше да живее.<sup>24</sup> Знаем до какво ще доведе това желание за вълнуващи лични преживявания доста по-късно в творбата.

Но след като цитирахме тези литературни примери, възниква нов проблем: ако въображението и занимаването с фикции са спасение от неприемливите реалности, защо толкова много произведения, широко признати за шедеври, разчитат на сюжети, поне толкова трагични, колкото познатите ни от действителността? Нека в тази връзка отново цитираме Чоран: „Творбата не се ражда от безразличие, нито дори от ведрост – това пречистено, осъществено, победоносно безразличие. В мигове на изпитание с изненада установяваме колко са малко произведенията, от които можем да черпим покой и утеха. Как да ни ги дадат, като самите те са родени от тревога и безутешност?“<sup>25</sup> Създаваните чрез въображението ни картини и сюжети често са израз на тягостната ситуация, в която се намираме, вместо проиграване на нейна алтернатива. Критиките срещу популярната култура, срещу нейния небрежен и несмущаващ тон, срещу вездесъщия в Холивуд хепиенд, са именно критики срещу произведенията, които повтарят едни и същи ведри сюжети и добре познати формули, водещи до благополучна развръзка. Всички щастливи семейства си приличат; единствено нещастните могат да бъдат фокус на значими и оригинални произведения.

Всичко това обаче не е непременно вярно. Родените от тревога и безутешност творби са имали какво ново да кажат в епохата на античната трагедия, в епохата на класическите романи, имат какво ново да кажат дори и днес, както показват шедеврите на независимото кино. Но във все по-голяма степен истински новото се открива в творби, които смесват тревогата и безутешността с надеждата и неочакваните мигове на щастие. Нека припомним дадените по-горе примери за филми, разигравачи тъжни сюжети, в рамките на които героите – понякога с помощта на технологията – преосмислят случилото се и си представят негови алтернативни варианти, градят фикции в рамките на

---

<sup>24</sup> Толстой 1981: Първа част, гл. XXIX.

<sup>25</sup> Чоран 2017: 200.



фикцията, като всяко ново ниво на фикционалност редактира по-ранния сюжет, премахва от него все повече нещастия, несправедливости, несъвършенства. Съвременното кино сякаш осъзнава, че висша задача на културата е да създава фикции, които *редактират* действителността, а не само изразяват нейната трагичност. За целта обаче е нужно познание, нужно е трагичното да се е случило в действителността и да сме осмилили неговите измерения и множество други варианти за случването му. Винаги живеем в едно поле от възможности, една мъгла от потенциалности, един облак от контра-фактуали; познанието ни картографира кошмарните реализирани възможности, а въображението ни разкрива подобни кошмари, от които да се предпазим, както и фикционални алтернативи на случилия се кошмар.

Възниква въпросът, ако съдбата на съзнателното същество е да преживява трагедии и да си въобразява как „може, по́ иначе може“, дали все още сме способни да живеем по такъв начин? Голяма част от мечтите, изпълвали с надежда отминали епохи, са разколебани; светът е разомагьосан, демитологизиран. Ако преживяваме разочарование, провал, мъка, и си представим друга възможна реалност, какво да правим след това? Как да живеем в *нашата* реалност, в която провалът и мъката все още са налице? Има няколко възможни отговора; тук ще бъдат предложени три:

1) Меланхолията е адекватна реакция на осъзнаването, че по́ иначе може. Меланхоликът е този, който не е способен да забрави пропуснатите възможности, нереализираните копнежи и изоставените ценности. Той има важната политическа роля да предотвратява още повече пропускане на възможности и изоставяне на ценности, като непрекъснато припомня старите<sup>26</sup>.

2) Друга адекватна реакция е творческата активност: създаването на произведение, въплъщаващо алтернативната възможност, която сме въобразили. Така поне в някаква степен алтернативните възможности

---

<sup>26</sup> Срв. концепцията на Скот Лаш за политическата роля на меланхолията, обобщена в Герджиков 2017: 18.

влизат в актуалната реалност, фикционалното става реално (макар и само част от него и по много специфични начини).

3) Накрая, адекватна реакция на разочарованието от актуалното е вглеждането в миналото и възраждането на периферни феномени, които не са имали възможност да окажат въздействие. Важните феномени са довели до трагичните събития, а маргиналните феномени може би съдържат потенциал за една по-добра или поне по-интересна бъдеща реалност. Под „маргинални феномени от миналото“ следва да разбираме неканонични автори и произведения, недоосъществени философски замисли, недоразвити научни картини за света, недофинансирани проекти и пр. Неосъщественото, но все още възможно, крие надежда; докато тя не се изчерпи, няма да има залез на Запада, смърт на изкуството, край на историята и т.н.

Може да се възрази, че всички тези решения не променят в достатъчна степен съществуващото, за да ни утешат за кошмара на битието – не се забелязват те да водят до създаване на нещо по-добро. Отговорът е, че по-доброто не е непременно в актуалната за нас реалност, или поне не в ъгълчетата от нея, които виждаме; но това не означава, че не го създаваме – все някъде. Тази идея може да бъде илюстрирана с един последен пример от киното:

Във филма „Престиж“ от 2008 г. Хю Джекман играе известен фокусник, който непрекъснато се надпреварва със свой конкурент. В стремежа си да създаде по-добър фокус от противника си, той търси помощта на прословутия учен Никола Тесла (игран във филма от покойния Дейвид Бауи). Тесла разработва машина, която трябва да телепортира обекти от едно място на друго, но след като многократно се опитва да телепортира цилиндъра на героя на Джекман, цилиндърът упорито си остава където е бил. Двамата решават, че изобретението е провал, докато не излизат в двора на лабораторията, където заварват цяла планина от цилиндри – оказва се, че машината не телепортира, а създава двойници на обекта; изобретателят не е разбрал това по-рано, защото не е гледал където трябва за ефектите от творението си.

Нещо подобно може би е характерно за изброените три подхода към реалността: творческата активност, меланхолията и припомнянето на

маргинализираното. Всички те имат способността да създават нови реалности, но не непременно там, където можем непосредствено да ги видим.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Августин 2006: Аврелий Августин, *Изповеди*, второ преработено издание, прев. Анна Николова. София: Изток-Запад, 2006.
- Герджиков 2017: Георги Герджиков, „Късномодерен контекст: Масовата култура срещу културното изобилие“. В: *Пирон*, бр. 14/2017, <http://piron.culturecenter-su.org/georgi-gerdjikov-the-late-modern-context>.
- Принс 2018: Джералд Принс, „Извън-разказаното“, прев. Георги Герджиков. В: *Пирон*, бр. 15/2018, <http://piron.culturecenter-su.org/gerald-prince-disnarrated>.
- Сер 1996: Мишел Сер, *Атлас*, прев. Нина Венова. София: Прозорец, 1996.
- Толстой 1981: Лев Толстой, *Ана Каренина*, прев. Георги Жечев. София: Народна култура, 1981.
- Чоран 2012: Емил-Мишел Чоран, „За неудобството да си роден“. В: *Пропадане във времето. За неудобството да си роден*, прев. Красимир Петров. София: Факел Експрес, 2012.
- Чоран 2017: Емил-Мишел Чоран, „Лошият създател“. В: *Шемет на скептицизма*, прев. Красимир Мирчев. София: Изток-Запад, 2017.
- Ehrman 2004: Bart D. Ehrman, *The New Testament: A Historical Introduction to the Early Christian Writings*, second edition. New York, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Ferraris 2011: Maurizio Ferraris, *Anima e iPad*. Parma: Guanda, 2011.
- Kant 1783: Immanuel Kant, *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können* Riga, bey Johann Friedrich Hartknoch, 1783. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/prolegomena-3511/1>.
- Lewis 1986: David Lewis, *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Blackwell, 1986.
- Locke 2017: John Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/locke1690book1.pdf>.
- Mitchell 2006: D.B. Mitchell, “Nonconscious priming after 17 years: invulnerable implicit memory”. In: *Psychological Science*, vol. 17/2006, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/17176420>.

- Patihis et al. 2013: Lawrence Patihis, Steven J. Frenda, Aurora K. R. LePort, Nicole Petersen, Rebecca M. Nichols, Craig E. L. Stark, James L. McGaugh, and Elizabeth F. Loftus, “False memories in highly superior autobiographical memory individuals”. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, vol. 110/2013, <http://www.pnas.org/content/110/52/20947>.
- Russel 1921: Bertrand Russell, *The Analysis of Mind*. London: George Allen & Unwin, 1921, [https://en.wikisource.org/wiki/The\\_Analysis\\_of\\_Mind/Lecture\\_IX](https://en.wikisource.org/wiki/The_Analysis_of_Mind/Lecture_IX).