

ЯКУБ МИКУЛЕЦКИ

**ЕГОН БОНДИ, ИЛИ ЗА ПОЕТИКАТА
НА ЧЕШКИЯ ЪНДЪРГРАУНД**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация
за присъждане на образователна и научна степен „доктор“
в област на више образование 2. Хуманитарни науки, професионално
направление 2.1. Филология, докторска програма „Литература на народите
на Европа, Америка, Африка, Азия и Австралия (чешка литература)“

Научен ръководител: доц. д-р Жоржета Петрова Чолакова
Рецензенти: проф. д.ф.н. Панайот Карагъзов
проф. д-р Владимир Кршиванек

Пловдив, 2016

Дисертационният труд „Егон Бонди, или за поетиката на чешкия ъндърграунд“ съдържа общо 195 страници, от които 185 страници са основен текст и 7 страници са библиография.

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита пред научно жури на заседание на разширен състав на катедра „Славистика“ при Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ на 27.06.2016 г.

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на 3.10.2016 г. от 14 часа в зала „Компас“ на ПУ „Паисий Хилендарски“ – Ректорат, ул. „Цар Асен“ № 24 – пред научно жури в състав:

проф. д.ф.н. Панайот Карагъзов
проф. д-р Владимир Кршиванек
доц. д-р Жоржета Чолакова
доц. д-р Добромир Григоров
доц. д-р Анжелина Пенчева.

Материалите по дисертацията са на разположение на интересувалите се в Университетската библиотека.

Автор: Якуб Микулецки

Заглавие: Егон Бонди, или за поетиката на чешкия ъндърграунд

Университетско издателство „Паисий Хилендарски“

Пловдив, 2016 г.

Съдържание

Увод	5
1. Дефиниция и периодизация на ъндърграунда в чешки контекст	8
2. Феноменът ъндърграунд в световен контекст	12
2.1. Контракултура и ъндърграунд в Съединените американски щати	12
2.2. Контракултура и ъндърграунд в Западна Европа.....	15
2.3. Контракултура и ъндърграунд в социалистическите страни.....	19
2.4. Контракултура, ъндърграунд и източните философски учения.....	23
3. Първите двадесет години: от Бретон към Буда (1948 – 1968).....	26
3.1. Егон Бонди в контекста на следвоенния „протоъндърграунд“ и на контракултурния бунт от 60-те години	26
3.2. Егон Бонди и традициите на чешкия авангардизъм.....	30
3.3. Тоталният реализъм и конфузната поезия.....	33
3.4. Между Бонди и Фишер: поета и философа	36
3.5. Даоистични алюзии в поезията на Егон Бонди.....	39
4. Егон Бонди – „гуру“ на чешкия ъндърграунд от 70-те и 80-те години.....	42
4.1. Подемът на чешкия ъндърграунд	42
4.2. Бонди като „подземен“ драматург	45
4.3. Енвиронментални аспекти в литературното творчество на Егон Бонди	48
4.4. „Веселото гето“ на „братята и сестрите инвалиди“: ъндърграунд прозата на Бонди като мегатекст	50
4.5. Псевдоисторическата проза като литературен палимпсест на ъндърграунда	52
4.6. Шамановото отстъпление и вината на Иван Рамаз като авторово себеразкритие	55
Заключение	57
Самопреценка на приносните моменти на дисертационния труд.....	59
Библиография	61
Публикации по темата на дисертацията	63

Увод

Дисертацията изследва литературното и философското творчество на Егон Бонди след 1948 г. в контекста на чешката неофициална литература. Посредством анализа на представителни поетически, прозаически и драматургични произведения е направен опит за преосмисляне на характерните аспекти на неговата поетика като синтез от художествени и философски възгледи, чрез който се реализира най-емблематичното творческо явление на контракултурното движение от втората половина на XX век и по-конкретно – на чешкия културен ъндърграунд. Конвенционалното разбиране на понятието „поетика“, формулирано от Роман Якобсон като интегрална част на лингвистичния дискурс, не се оказва приложимо поради хетерогенния характер на поетиките на отделните представители на ъндърграунда: по отношение на литературните текстове на чешкия ъндърграунд не може да става дума за обща поетика. Подобна е ситуацията и с произведенията на Егон Бонди, вследствие на което извеждане на генерализиран модел на неговата поетика от подобна теоретична постановка смятаме за неоснователно. Ако към проблема за поетиката на чешкия литературен ъндърграунд трябва да направим избор между следните два подхода: 1) акцентирание на вътрешната текстова структура, както го формулира Р. О. Якобсон, и 2) подхода, при който се взимат предвид абстрактни структури (литературно-историческият контекст), както е предложен от Цветан Тодоров, предпочитаме втория, тоест разбирането за поетиката „не като група от емпирични факти (литературни произведения), а абстрактна структура (литература)“ (Тодоров 2000: 20). С други думи: „Предмет на поетиката не е литературното произведение само по себе си. Важното за поетиката са качествата на онзи специфичен дискурс, какъвто е литературният дискурс“ (Тодоров 2000:14). Като по-широкомащабна абстрактна структура в случая се явява контекстът на чешкия ъндърграунд и в общи линии контракултурното движение като цяло, а от друга страна, на официалната литература като неин идеен и художествен контрапункт. Нови херменевтични интерпретации на творчеството на Бонди са възможни тогава, когато го поставим в контекста на по-широки структури, и то както с оглед на първичния сюрреалистичен импулс, така и във връзка с търсенето на една нова спиритуална база в опозиция спрямо материалистическите аксиоми на западната цивилизация.

Обект на изследване в този дисертационен труд е феноменът на чешкия културен ъндърграунд с оглед на неговите литературни прояви и на отношението му към общите тенденции на световната контракултура от втората половина на XX век, както и неговите проекции в литературното и философското творчество на един от главните му представители –

Егон Бонди (Збинек Фишер). Спецификата на изследователския обект предполага чешкият ъндърграунд да бъде разгледан в синхронен план като проява на световния феномен на контракултурата. Нееднородната употреба на понятията „контракултура“ и „ъндърграунд“ изисква да обговорим техните терминологични граници по начина, по който ще бъдат прилагани в настоящото изследване: ъндърграунда разглеждаме като явление в изобразителното изкуство, литературата, киното и други подобни сфери, като артистичен компонент на контракултурата, която има много по-широко поле на проявления със социален, политически, икономически и културен характер. Диахронният план на изследване на чешкия ъндърграунд от своя страна разкрива някои от симптоматичните му черти в творчеството на литературните му предшественици. Чешкият ъндърграунд от периода на социализма не се ограничава само в литературата, но засяга също изкуството, музиката, например акционното изкуство (пърформанс, хепънинг), което налага един по-широк културологичен подход. Като национална манифестация на световното контракултурно движение, ъндърграундът в Чехословакия изисква също и прилагането на компаративистичен подход. Много важна за дадената тема е без съмнение социокултурната гледна точка, която при това е доминираща в съвременния чешки изследователски дискурс за ъндърграунда.

Тематичният обект на дисертацията е конкретизиран в следните **предмети на изследване**: 1) Генезис на поезията на Бонди под знака на чешкия авангардизъм; 2) Преодоляване на влиянието на сюрреализма; 3) Философския еkleктизъм в поезията му с акцент върху източните учения; 4) Проекции на енвайронменталната естетика в творчеството на Бонди; 5) Мегатекстът на ъндърграунда в прозаическото творчество на Бонди с акцент върху социокултурната функция и проектиране на „идеологията на ъндърграунда“ в литературния текст.

Изключително мащабното и разнородно литературно творчество на Егон Бонди изисква широка гама от методологически подходи. Постановянето му в контекста на паралелните контракултурни тенденции обуславя прилагането на компаративен метод. Своеобразен интердисциплинарен компаративен метод би бил адекватен и във връзка с интеракцията между литературните и философските текстове на Бонди. С оглед на често срещани интертекстуални препратки и алюзии ще бъде необходима и апликация на интертекстуален тип анализ. Проследяването на еволюционните тенденции в неговото творчество, както и проблематизирането на неговото амбивалентно взаимоотношение със съвременния исторически и културен контекст определят и литературно-историческите ракурси на изследователския подход.

Предлаганата разработка се ръководи от следните хипотетични постановки:

I. Контракултурната ситуация в двата геополитически лагера се характеризира със сходни тенденции: 1) отрицание на консуматорския начин на живот; 2) ориентация към ортодоксалния марксизъм, революционния марксизъм и източните философски концепции на будизма, дзенбудизма и даоизма; 3) нонконформистко социално поведение, бунт срещу етаблираните социокултурни принципи на мнозинството и отказ от участие в обществената система;

II. Чешкият ъндърграунд в лицето на Егон Бонди осъществява приемственост спрямо чешкия авангард, особено що се отнася до междувоеения сюрреализъм, което до известна степен допринася за развитието на авангардната традиция в условията на тоталитарния режим;

III. Литературното творчество на Бонди създава в контекста на чешкия ъндърграунд от периода на нормализацията (т.е. 70-те и 80-те години) хомогенно цяло, за което е необходимо да бъде четено като мащабен мегатекст, чиито отделни части комуникират взаимно не само чрез литературни герои, но и чрез многобройни интертекстуални и извънтекстови препратки. Взаимното преплитане на текстовете (литературна фикция) и извънтекстовите (обективна действителност) структури са една от симптоматичните черти в творчеството на Бонди и на чешкия ъндърграунд като цяло.

1. Дефиниция и периодизация на ъндърграунда в чешки контекст

Един от основните изследователи на чешкия ъндърграунд – Мартин Пиларж, в своята книга *Underground: aneb Kapitoly o českém literárním undergroundu* базира терминологичната си аргументация върху диалога с виенската бохемистка Йохана Посет, която дефинира особеностите на чешкия ъндърграунд по следния начин: 1) създаване на независима култура, която не допуска какъвто и да е контакт с естаблишмента; 2) радикално отхвърляне на всякакъв натиск; 3) липса на обща творческа стратегия в областта на изкуството; 4) акцент върху автентичното в живота (алтернативни форми на живота, напр. комуни); 5) акцентирание върху творческата автентичност в изкуството (реализъм, използване на разговорен език и сленг, нарушаване на социални и културни табути); 6) отказ от структурите на тоталитаризма; 7) отклонение от общоприетите социални норми (Пиларж 2002:11).

Мартин Маховец в кингата си *Pohledy zevnitř* (2008 г.) дефинира ъндърграунда като неофициална общност, която се формира след 1969 г. и се самоопределя като „ъндърграунд“. Њндърграундът от 70-те и 80-те години според него се характеризира със следните четири тенденции: 1) Художниците, подобно на поетите от „*Edice Půlnoc*“, са практически неизвестни, като база им служи полулегалната сцена на рок музиката, която други образовани интелектуалци презират; 2) За разлика от всички останали подземни (неофициални, бел. Я. М.) групировки ъндърграундът е започнал сам да осъзнава подземния си характер. Њндърграундът възприема актуалната ситуация като трайно, а не само като временно зло; 3) В началото към него се присъединяват хора от различни сфери и с различна идейна ориентация; 4) Общността на ъндърграунда с всичките си отделни „клетки“ е персонално взаимосвързана, тя е микросвят, характеризиращ се с вътрешното си богатство и разнообразие (Маховец 2008: 144). Маховец разглежда ъндърграунда като явление, подредно на други „подземни“ (неофициални и нелегални) дейности, поради което разграничава понятията „подземие“ и „ъндърграунд“. Подземието включва целия спектър от неофициални дейности в периода на тоталитарния режим, в това число и авторите от самиздата „*Edice Půlnoc*“, както и дисидентството, формиращо се около „Харта 77“. Под понятието „ъндърграунд“ в чешкия културен контекст той разбира група творци от различните сфери на изкуството, формирали се в началото единствено около рок групата „Пластик Пийпъл“. Важно е обаче да се отбележи, че феноменът на прозападно ориентиран ъндърграунд (в смисъла на ориентация към западната контракултура) има социокултурни корени още през 60-те години на ХХ век.

Същото мнение изразява и виенската бохемистка Гертруде Цанд: „В края на 60-те години в чешката култура се появява по американски об-

разец ъндърграунд“ (Цанд 2002: 169). Според тази концепция неофициалната дейност на авторите около „*Edice Pŭlnoc*“ от петдесетте години, които поради информационния вакуум не са били под западно влияние, не е считана за ъндърграунд. За литературната активност на авторите около „*Edice Pŭlnoc*“ се препоръчва употребата на понятието „подземие“, и то независимо от това, че и двата феномена имат някои сходни черти.

Маховец говори за литературната дейност от петдесетте години като за „предистория на ъндърграунда“ (Маховец 2008: 144) и с голяма доза условност използва понятието „протоъндърграунд“, което обаче свързва преди всичко с рок предшественици на „Пластик Пийпъл“ (рок групите „Primitives Group“ и „Aktual“ на Милан Книжак (Маховец 2008: 123). Старогръцката представка „прото“ се явява подходящ маркер за литературната и „протосамиздатската“ дейност на „*Edice Pŭlnoc*“ и в същото време за приемствеността между „битническата“ поезия на „*Edice Pŭlnoc*“ и ъндърграунда от шестдесетте, седемдесетте и осемдесетте години.

С оглед на социокултурните различия между западния и източния геополитически блок по време на Студената война трябва да се вземат предвид и спецификите на ъндърграунда като културологична категория. Докато в т.нар. „свободен свят“ под това понятие се разбира художествена дейност с некомерсиален и независим характер, която е всъщност легална, ако изключим някои от нелегалните ѝ прояви (напр. употребата на наркотици), в социалистическите страни от Източния блок неофициалните прояви в областта на културата са преследвани от властта (прилагани са често параграфи от наказателния кодекс, които не са имали нищо общо с културата). Њндърграундът в тоталитарните държави се превръща в буквалния смисъл в „подземие“, тоест пространство, което трябва да остане скрито от репресивните органи на властта.

Обкръжението на рок групата „Пластик Пийпъл“ се самоопределя като ъндърграунд под влияние на американските музикални идоли – Джими Хендрикс (Jimi Hendrix), Джим Морисън (Jim Morrison) и групата „Doors“, Джанис Джоуплин (Janis Joplin), Франк Запа (Frank Zappa), Кептън Бийфхарт (Captain Beefheart), рок групите „Fugs“ на Ед Сандърс (Ed Sanders) и „Velvet Underground“ на Лу Рийд (Lou Reed), които са били повлияни от Алън Гинзбърг и Анди Уорхол (Маховец 2008: 117). Както бе вече споменато, представителите на западния ъндърграунд в музиката манифестират своя бунт срещу комерсиалността, „шоубизнеса“, консуматорския начин на живот, а те фактически творят легално и постепенно някои от тях сами се превръщат в комерсиални звезди. Чешкият ъндърграунд, напротив, е бил в „подземието“ в буквалния смисъл на думата, бил е в нелегалност под постоянния натиск от страна на тоталитарната власт, неговите представители са били инкриминирани често без явна причина, и то при положение че не са имали каквито и да било политически намерения да се изправят открито срещу режима.

Ако се вземат предвид представените по-горе времеви граници на понятието „ъндърграунд“, би трябвало нашето изследване да се фокусира предимно върху въндърграунд литературата от 70-те и 80-те години на ХХ век. Творчеството на Бонди обаче започва още в края на 40-те години – през годините на предисторията на чешкия въндърграунд. Именно през периода на сталинизма той създава стихотворения, които десетилетия по-късно са композирани от „Пластик Пийпъл“, иначе казано, някои от симптоматичните за въндърграунда от 70-те години текстове на Бонди възникват много по-рано.

Дефинирайки понятието „въндърграунд“ като „група или движение, което се стреми да намери алтернативен стил на живот и на художествен израз“¹, Оксфордският тълковен речник дава пример с въндърграунд явление от края на 60-те години – московската авангардна група „Лианозово“, която обаче започва своята дейност в края на петдесетте години и продължава да твори до средата на 70-те години. Ако следваме тази логика, би трябвало да определим литературната дейност на „*Edice Půlnoc*“ също като въндърграунд, но сме склонни да приемем тезата на Маховец и Цанд и да я отнесем към периода на „протоъндърграунда“. Времето на 60-те и 70-те години, както и на 80-те ще свързваме съответно с първото и второто поколение на чешкия въндърграунд, тъй като именно през 60-те и 70-те години наблюдаваме видими прилики със западните контракултурни течения, без чието влияние бунтът на младите творци би придобил различен облик. Най-вероятно не би се стигнало и до самоопределението като въндърграунд, осъществено в манифеста на Иван М. Ироус. Идентификацията на младите творци нонконформисти, на поколението на „децата на болшеvizма“ със западния въндърграунд е значителен социокултурен фактор, с който започва същинската история на въндърграунда.

Формирацията се въндърграунд в Чехословакия придобива обаче специфични социокултурни параметри. Както в случая със съветския соцарт, и в чехословашкия контекст източник на художествено вдъхновение и пародиране се явява самата действителност на социалистическото общество – най-напред в поезията на тоталния реализъм на Бонди и в „конфузната“ поезия на Водседялек и впоследствие през 60-те години например в музикалните текстове на Милан Книжак ([...] Ние сме децата на болшеvizма / животът е нашият транспарант / за Сталин и за отчизна [...]).² От края на 60-те години в Чехословакия започва да се формира общност на нонконформисти, които се самоопределят като социокултурно подземие, чиято стойностна система се различава не само от тази

¹ Цитирано от Оксфордския тълковен речник: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/underground>

² Достъпно от: <http://www.diskografie.cz/aktual/deti-bolsevizmu/deti-bolsevizmu-the-kids-of-bolshevism/>

на управляващия социалистически строй, но и от характера на зараждащото се дисидентство около „Харта 77“. Съпричастността на бунтуващите се артистични кръгове не е базирана върху общи фактори от художествено и естетическо естество, а по-скоро върху общоприетия социо-културен жест „да живееш и да твориш другояче“.

Манифестът на Ироус *Известие за третото чешко музикално възрождение* (*Zpráva o třetím českém hudebním obrození*, 1975) открито декларира вдъхновението си от западната контракултура. Ако обаче подразбираме контракултурата като масово явление, съдържащо цяла поредица аспекти (включително и политическа ангажираност), ъндърграундът в началото е аполитически феномен, който се проявява преди всичко в областта на културата. Според известния британски теоретик Джеф Нутъл (Jeff Nuttall) ъндърграундът е преди всичко реакция срещу комерсиализирането на авангардисткото изкуство (Нутъл 1970: 160). В контекста на тоталитаризма пък той е бунт по-скоро срещу „глайхшалтирането“ (от нем. заравняване, уеднаквяване, унифициране) на изкуството. В общи линии става въпрос за двете страни на една и съща монета.

2. Феноменът ъндърграунд в световен контекст

2.1 Контракултура и ъндърграунд в Съединените американски щати

Понятието „контракултура“ е въведено най-вероятно от американския изследовател Теодор Рошак в книгата му *The Making of a Counter Culture*, публикувана за първи път през 1969 г. Терминът за контракултура, така както тя се е формирала през 60-те и 70-те години на миналия век в западния свят, назовава мащабно движение, съдържащо политически, социални и културни аспекти. Контракултурното движение е насочено срещу съществуващото тогава общество като цяло и подлага ценностната система на западната цивилизация на остра и безкомпромисна критика. Докато ортодоксалният марксизъм предлага конкретни решения и се явява една конструираща идеология, контракултурата като цяло (и то въпреки ориентацията си към марксизма) не разполага със собствена рецепта за оздравяване на обществото и се съсредоточава върху неговото отрицание. Контракултурата е всъщност героизация на бунта и съпротивата, които обаче се явяват не като средство, а като цел сами по себе си (Хийт – Потър 2012: 63).

Под „ъндърграунд“ ще разбираме културен феномен, който е пряко свързан с контракултурата, но е ограничен преди всичко в областта на изкуството, музиката, литературата и филма. Такъв артистичен ъндърграунд е по принцип аполитичен, но понякога придобива политическо измерение като последица от своето действие, ако имаме предвид бунтарския му характер, насочен срещу обществото. Двете явления – контракултура и ъндърграунд, поради тази причина взаимно се преплитат и са всъщност неотделими едно от друго. Контракултурата и ъндърграундът в САЩ имат определящо значение и в началото са пряко свързани с американското „поколение на битниците“. Бунтът от 60-те години без влиянието на битниците би бил немислим.

Джак Керуак, Алън Гинзбърг, Уилям Бъроуз, Лоурънс Ферлингети представляват в началото малък кръг писатели. В поезията на Гинзбърг от края на 40-те години се появяват първите стихотворения, съчинени под влияние на наркотици. Един специфичен вид автоматично писане без ревизии и поправки ще открием също и при Керуак, който подобно на Гинзбърг се увлича от дзенбудизма (Рошак 1969: 126). Творческата спонтанност при битниците фактически продължава в духа на междувоенния европейски сюрреализъм. Битниците се стремят към най-спонтанно художествено изразяване на живота, към литературна изповед, базирана върху запис на потока от мисли и асоциации (Лоулър 2005: 340).

Един от поетите битници, повлиян от сюрреализма, е афроамериканският „джаз поет“ Тед Джоанс, когото Брьотон определя за „единствения афроамерикански сюрреалист“ (Лоулър 2005: 159). Понятията

„сюрреализъм“, „автоматично писане“ и „джаз поезия“ биват често свързвани и с другия поет от битническото поколение – Боб Кауфман (пак там: 171). Като сюрреалистични биват определяни също и стихотворения на Филип Ламантия, Грегъри Корсо и Джон Хофман. Връзката със сюрреализма е видима най-силно при Алън Гинзбърг в ключовата му поема *Вой (Howl, 1956)*. Освен в автоматичното писане битниците продължават да творят в духа на сюрреалистичното и дадаистичното иконоборство, общата им платформа е бунтът срещу консуматорството и конформисткия начин на живот в масовото общество. Подобно на сюрреалистите и битниците се стремят да проникнат в дълбочините на човешкото съзнание, разчитайки на наркотици и ориенталски мистицизъм.

Издаденият през 1957 г. роман *Бродягите на Дхарма (The Dharma Bums)* на Джек Керуак е наситен с дзенбудизъм, макар и в малко вулгаризирана форма. Излизат и книгите на Олдъс Хъксли, Робърт Гордън Уосън, Адел Дейвис и Тимъти Лири. Съпротивата срещу технократското, индустриалното и консуматорското общество се основава върху обръщане към корените на човечеството – назависимо дали чрез откриване на мистичните сфери на съзнанието, както е при Тимъти Лири, или посредством връщане към природата, което е видимо не само в творчеството на битниците, но и в самия начин на живот при алтернативните субкултури от онова време.

През 60-те години възникват първите хипи комуни, „подземни“ рок сцени, улични театрални групи, независими списания и издателства. Независимият печат в САЩ е многообразен – да споменем например *Win, Old Mole, Rampart, New Left Review, Leviathan, The New Utopian, East Village Other, Radicals in the Professions, Rat, The Movement, The Guardian* (Явловска 1975: 197) или *Berkeley Bard* (Рошак 1969: 141). Контракултурата в САЩ от 60-те години ярко се проявява също и в областта на изкуството. Ъндърграундът тук е най-силно застъпен преди всичко в областта на музиката и театъра. В духа на футуристите новото нонконформистко изкуство напуска концертните зали и излиза на улицата, което размива границата между изкуството и всекидневието (Явловска 1975: 213). Аналогии с авангардните концепции за изкуството като неделима част от живота, отричащи музеи, библиотеки и други културни институции, откриваме и при представителя на британския ъндърграунд Джеф Нутъл, както и при Милан Книжак (*Atentát na kulturu*).

Една от областите, където се осъществява стремежът към паралелна и независима култура, е театърът. Театралната група *Guerilla Theatre* организира различни акции и перформанс във връзка с несъгласието си с войната във Виетнам. Друга театрална група е *San Francisco Mime Troupe*, основана през 1959 г. Първоначално групата поставя своите представления изцяло безплатно, а през 1962 г. започва да играе директ-

но на улицата. *San Francisco Mime Troupe* пътува с уличния си театър из Щатите и вдъхновява редица други артистични формации.

В Ню Йорк през 1962 г. е основан уличният театър *Bread and Puppet* (Рошак 1969: 153), в американския мегаполис действа също и легендарният *The Living Theatre*. Тези театрални групировки се превръщат в символ на американското ъндърграунд изкуство, те излизат на улицата, за да осмиват държавния апарат и институциите му и съзнателно да предизвикват негативни (даже и агресивни) реакции от страна на естаблишмента. Художествената провокация цели да демаскира истинския характер на режима в САЩ.

2.2 Контракултура и ъндърграунд в Западна Европа

Както в САЩ, така и във Великобритания контракултурата се свързва със студентското движение, което обаче през 1969 г. губи политическо измерение и активизира „подземната“ дейност, съсредоточена върху въпросите на новия начин на живот и на създаването на нова независима култура (Явловска 1975: 193). Първоначално британската контракултура има за свой идеен ориентир холандските ситуационалисти от групата „Прово“, леви интелектуалци от Лондон поддържат контакти с така наречения Ситуационистки интернационал. Лондонските интелектуални кръгове четат трудове на Ги Деборд и Раул Ванейгем, чиито идеи за създаване на ново всекидневие придобиват широка популярност в различни артистични кръгове в Лондон – преди всичко сред привърженици на джаз музиката.

През 1966 г. в Лондон възникват редица групи, подобни на холандската „Прово“. През същото време се появяват независими контракултурни списания – *OZ* и *Long Hair Magazine*, по-късно преименуван на *International Times* (Явловска 1975: 142), които са ориентирани преди всичко към изобразителното изкуство, литературата, театъра и хепънинга. Също както и в САЩ, уличното театрално изкуство и пърформанс са били пряко свързани с протестите срещу войната във Виетнам. Като пример можем да посочим формацията *CAST-Cartoon Archetypal Slogan Theatre* (Рошак 1969: 153).

На страниците на *International Times* са публикувани стихотворения на Джулиан Бек, често се появяват имена на нонконформисти на британската културна традиция, като например Алистър Кроули – британски окултист и поет (Рошак 1969: 147). Редица писатели, художници, философи и режисьори, повлияни от идеите на ситуационализма, се съсредоточават около *Arts Laboratory* – център на алтернативната култура. Ситуационалистите са вдъхновени от дадаизма и сюрреализма, а в политически план – от марксизма. Основна ценност за тях е настоящият миг както в изкуството, така и във всекидневния живот. Като идеологически постулат на ситуационалистите се явява максимата „him self in the present“ (Явловска 1975: 143), която възприемат редица британски нонконформистки писатели и художници.

Една от най-значимите личности, която отрича мейнстрийма и масовата култура, е Джеф Нутъл. Авторитетен теоретик на британския ъндърграунд, той смята, че старите бунтарски движения и групировки, като например дадаистите, сюрреалистите и кубистите, са били инкорпорирани в международното изкуство с всички последствия, произтичащи от сътрудничеството им с комерсиални галерии и професионални критици (Нутъл 1970: 160). Нутъл, Боб Кобинг, Мъсгроу и Джон Роуън четат публично поезията си във взети под наем помещения и в публични паркове абсолютно

независимо от официалните структури – именно тогава според Нутъл във Великобритания се ражда ъндърграундът (Нутъл 1970: 161).

Британският ъндърграунд е от самото си начало тясно свързан с американското „поколение на битниците“, което се дължи както на общите им англосаксонски културни корени, така и на индустриално-технократската същност на двете общества, базирани върху подобни ценностни системи. През 60-те години Нутъл стартира издаването на независимото периодично списание *My own mag*, като първоначално го разпространява сред свои приятели, а по-късно – чрез независимото издателство *Better Books*. Други независими издателства и книжарници в Лондон през този период са *Indica Bookshop* и *Indica Gallery*. Те са свързани с друг контракултурен интелектуалец – Бари Майлс (Barry Miles). Тези „островчета на свободното творчество“ възникват под влияние на *City Light Bookstore* в Сан Франциско, основано от Лоурънс Ферлингети през 1953 г.

Посочените лондонски книжарници и издателства не само предлагат независима и алтернативна литература, но също така организират литературни четения и културни събития (Нутъл 1970: 180). Най-мощното литературно четене обаче не се състои в „подземието“ на т.нар. *International Poetry Incarnation*. Инициатирано от Джон Есъм и Дан Рихтер, то се провежда през 1965 г. в легендарната „Роял Албърт хол“ в Лондон. В „Албърт хол“ са чели свои стихотворения редица поети, като например Троки, Корсо, Ферлингети, Хоровиц, Браун, Хокинс, Рихтер, Макграт, Лейси, Есъм, Макбет и други (Нутъл 1970: 182).

Във Франция през 60-те години значима роля в контракултурата изиграват отново Ги Дебор и други ситуационалисти. Подобно на картината в САЩ и Великобритания движението е тясно свързано с бунта на лявоориентирани студенти. В рамките на контракултурното движение се издава голям брой списания, в публичен факт се превръщат разнотематични публикации. Към най-емблематичните от тях се отнасят *Internationale Situationiste*, *Bulletin du Mouvement du 22 Mars* и *Action*. Международно значение придобива *Le Pavé*, следват *Barricades*, *Arcane* и печатни органи на различни маоистки и троцкистки организации, каквито са например *Servir du Peuple*, *La cause du Peuple*, *Les Cahiers Marxistes-Leninistes*, *Révoltes* – печатният орган на *Fédération des Étudiants Révolutionnaires*, както и *Avantgarde Jeunesse* и *Voix ouvrière* – органи на троцкистката организация *Jeunesse Communiste Révolutionnaire* (Явловска 1975: 24).

Общо казано, представители на ъндърграунда във френското изкуство са предимно млади художници, които преживяват своето детство или под нацистка окупация, или под властта на колаборационисткия режим на Виши и които израстват по време на кървавата война в Алжир. Тяхното недоверие към режима е провокирано от лошите социални ус-

ловия във френските университети, както и от консервативната дясна политика на Шарл дьо Гол. Младите художници се идентифицират с виденията на холандската ситуационалистка Жаклин де Йонг, която прилага сюрреалистичния постулат на Брьотон, че всякакво политическо подобрене е възможно само чрез нарушаване на общоприети морални конвенции. Ситуационалистите организират редица провокативни и саркастични публични събития и на страниците на своите списания и бюлетини публикуват колажи, забавни рисунки и статии с най-различна тематика (Нутъл 1970: 175).

Да намерят постредством така наречената конкретна поезия допирна точка между литература и визуално изкуство, си поставят за цел някои от най-значимите френски художници и писатели – Жулиен Блен, Анри Шопен и Жан-Жак Лебел. Освен това по инициатива на Жан-Жак Лебел в Париж се провеждат редица хепънинги, пърформанси и други събития, в които взема участие и авангардният артист и „прокълнат“ режисьор Алехандро Ходоровски (Нутъл 1970: 175). Лебел акцентира най-често върху публичния секс и други табуирани теми (Нутъл 1970: 176).

Както отбелязахме, френските ситуационалисти са тясно свързани с емблематичното за холандската контракултура явление – групата „Прово“, която издава едноименно сатирично-лирическо списание. Средоточие на това анархистично движение е организирането на хепънинги, чрез които групата „Прово“ се конфронтира срещу обществения ангажимент както на отделната личност, така и на изкуството. Активистите от „Прово“ отричат всякакви форми на насилие и дейността им е била насочена срещу обществото като цяло. Те отричат комунизма, социалната демокрация и всички други политически концепции. Освен хепъningите важна изява на холандския ъндърграунд от 60-те години е литературното творчество на поета Роел ван Дуин (Roel van Duijn) и на поета и прозаика Симон Финкенох (Simon Vinkenoog), превел на холандски език творчеството на Алън Гинзбърг, Тимъти Лири и Олдъс Хъксли. В изобразителното и концептуалното изкуство се открояват имената на Роберт Хротвелд (Robert Grootveld) и Тиебе ван Тийен (Tjebbe van Tijen) (Нутъл 1970: 179).

Емблематична личност на западногерманския ъндърграунд е художникът Уве Лаусен (Uwe Lausen). Той също поддържа контакти със Ситуационалисткия интернационал. Други представители на немския ъндърграунд са писателят Карл Вайснер (Karl Weissner), който, освен че създава собствено творчество, превежда на немски език Гинзбърг, Бьруз и Франк Запа. Можем да посочим още имената на Клаус Леа (Klaus Lea) и Йес Петерсен (Jes Petersen).

Много силни прояви бележи във ФРГ и Австрия акционното изкуство. Ото Мюехъл (Otto Müehl), Гюнтер Брус (Günther Brus), Херман Нич (Hermann Nitsch), Петер Вайбел (Peter Weibel), Волф Фостел (Wolf

Vostell) и Вернер Шрайб (Werner Schreib) организират в Берлин и във Виена хепънинги с изключително деструктивна енергия (Нутъл 1970: 179). Волф Фостел е заедно с това един от ключовите представители на движението „Флуксус“, което придобива в Германия влиятелни позиции. Берлинската радикална „Комуна I“, където основна роля играе Фриц Тойфел, също развива значителна дейност в сферата на немския ъндърграунд. Подобно на Франция, и в Западна Германия дейността на нонконформистките артисти, за които е симптоматично презрителното отношение спрямо конвенциите, както и практикуването на абсолютната творческа свобода, продължава традициите на авангардизма – конкретно на немския баухаус.

Ъндърграунд изкуството като проява на некомерсиална творческа позиция се развива и в редица други страни от Западна Европа, като Дания, Белгия и Австрия. Джеф Нутъл в своята книга *Bomb Culture* споменава също Австралия и Канада.

Нонконформизмът на ъндърграунда е насочен срещу така наречения естаблишмент, но в същото време води до неговото отграничаване от официалното западно изкуство като нещо неприемливо, вулгарно и шокиращо. В същото време обаче неговият провокативен характер го превръща във все по-притегателна зона за художествена изява на творческата свобода и той придобива все по-голяма популярност сред масовото общество, което пък от своя страна води до неговата постепенна комерсиализация. И именно тук се открояват в най-висока степен различията между ъндърграунда в западните (капиталистически) страни и този, който се формира в страните на така наречения *реален социализъм*. Управляващите среди в Съветския съюз и в други социалистически държави не успяват на кооптират ъндърграунда в официалните структури. Навярно една от основните причини за тази специфика на ъндърграунда в Източна Европа е взаимната конфронтация между властта и контракултурата: не само от страна на ъндърграунд артистите е налице категоричен отказ от социокултурна интеграция, но политическата върхушка от своя страна също категорично се дистанцира от това изкуство, което би опетнило идеологическата ѝ доктрина, градена последователно и неотклонно години наред, и би осквернила естетиката на (псевдо)стойностната ѝ система.

2.3 *Контракултура и ъндърграунд в социалистическите страни*

Подобно на Запада управляващите в СССР и в други социалистически страни са провокирани от творческата опозиция, която чрез изкуството изразява своя протест срещу принципите, по които функционира обществото, и ценностите, които то утвърждава. Макар че културният ъндърграунд не може да бъде определян изцяло и единствено като бунт на младото поколение, тъй като в ъндърграунда участват и творци от по-старото поколение, все пак именно младите преобладават в цялото движение. В социалистическите страни младите писатели и художници, стремящи се към автентичност и творческа независимост, срещат далеч по-голяма съпротива от страна на властта, отколкото тези на Запада. Манипулативните механизми на тоталитарния режим във всички страни от Източния блок са идентични: идеологическа и естетическа цензура, императивно изискване за членство в най-различни организации, подвластни на управляващата система, всекидневна медийна и всякаква друга атака срещу съзнанието на отделната личност, внушаваща „идеала“ на социалистическия морал. Независимо обаче от репресивните мерки на властта в почти всички социалистически страни се създава забележителна художествена продукция като алтернатива на официалната култура.

В Полша 60-те и 70-те са години на рок музиката и на авангардните (полулегални) театрални групи. Освен това съществуват полузависими галерии за изобразително изкуство, като например *Wielka 19* в Познан, в която експонират свои произведения на изкуството млади независими художници. Първите изяви на тази галерия са свързани с имената на Збигнев Челух (Zbigniew Cieluch), Ярослав Машевски (Jarosław Maszewski) и Мариуш Тулински (Mariusz Tuliński) (Групинска – Вавжиняк 2011: 146). През 80-те години галерията осъществява сътрудничество с независимата артистична група *Kolo Klipsa*, чиято амбиция е да създаде собствено художествено пространство извън идеологизираното официално изкуство. *Kolo Klipsa* се дистанцира не само от официалната култура, но и от политическата опозиция и самиздат (*drugí obieg*) в лицето на „Солидарност“ и католическата църква (Гожондек 2010).

През 60-те години в Полша се появява изкуството на пърформанса, чиято творческа енергия е насочена срещу социалистическата действителност – преди всичко чрез средствата на иронията и пародията. През 1966 г. Влоджимеж Боровски (Włodzimierz Borowski) организира например в химически завод в град Пулави провокативен пърформанс, наречен *Ofiarowanie Pieca*. Друг представител на полския пърформанс е Йежи Трелински (Jerzy Trelński), който осъществява легендарното си представление по време на първомайска манифестация в Лудж през 1974 г. През 70-те са създадени голям брой т.нар. авторски галерии, чиито ръководители

носят пълна отговорност за евентуални творчески ексцесии. Тези галерии търсят обратна връзка на художника с обществото, което за тоталитарната власт е неприемливо отклонение от установената норма, недопускаща съществуването на изкуството извън границите на официалните организационни структури (Групинска – Вавжиняк 2011: 487).

Може би най-радикалната полска група от 70-те години е познанският *Teatr Świętej Akupunktury*, основан между 1972 и 1973 г. Членовете на театъра са Януш Каспер, Рафал Групински, Мачей Камински, Анка Кос и Болеслав Кужняк. Освен концептуално изкуство под форма на хепънинг представителите на тази група стигат до изключително рисковани постановки, една от които е например „тоталнореалистичният“ спектакъл *Ofiary Izaaka*.

След обявяването на военното положение през 1981 г. голяма част от художниците и писателите влизат в редовете на „Солидарност“ и католическата църква. Самиздатът на опозицията (т. нар. *drugí obieg*) и изложбите, организирани от църквата, не са единствените платформи за независима култура. В областта на изобразителното изкуство се формира неголяма общност от млади художници, които симпатизират на опозицията, но творят извън структурите на „Солидарност“ и католическата църква. Става въпрос за специфичен вид локален ъндърграунд, формирал се най-вече в частни апартаменти и мансарди (Ковалски 2011: 489). Така нареченият *trzeci obieg* бива свързван най-вече с пънк движението, което се появява в социалистическа Полша в края на 70-те години. В контекста на полския *trzeci obieg* ъндърграундът не се разбира само като „подземна“ сцена на пънк-рок музиката, но също и като цялостна субкултура, която включва разпространяване на плочи, магнетофонни касети или т. нар. зини (най-вече фанзини, тоест самиздатски публикации, които информират феновете за музикални банди и техни концерти). Освен фанзини съществуват също и артзини, които са специализирани предимно в областта на изобразителното изкуство, но също и на поезията, комикса, рисуваните вицове и алтернативната културна сцена. Най-голям размах зините в Полша достигат в края на 80-те години, но много от тях продължават да съществуват и след падането на комунистическия режим и се превръщат в платформа на независимата култура от 90-те години.

Освен в Полша културен ъндърграунд се развива и на територията на бивша Югославия. Сред белградските студенти в края на 60-те години се разпространяват идеите на световното студентско движение, четат се трудове на Херберт Маркузе, Чарлс Райт Милс и Роза Люксембург. Заедно с белградското списание *Student* можем да споменем списанията *Vidici, Polja, Polet, Tribuna, Omladinski tjednik, Pop-express* (Миладинович 2003: 103), които излизат легално през периода 1968 – 1972 г., вдъхновени от британските и американските ъндърграунд списания *Rat, Oz* и *The Berkley Barb*. На предела на 60-те и 70-те години свободомислите млади твор-

ци търсят нови експериментални и неконвенционални подходи към изкуството. Биляна Томич заедно с други художници представя в белградската „Галерия 212“ своето „перманентно изкуство“. Писателят Бора Чосич издава легендарното си списание *Рок*, с което въвежда на културната сцена в Белград художествената концепция „mixed-media“, излизаща извън рамката на традиционните изразни средства в изкуството.

Словенската по произход артистична група *ОХО* представя в рамките на белградския фестивал *BITEF*³ един от първите пърформанси в страната. Друг интересен авангарден проект е осъществен през 1969 г. от словенската театрална групировка *Pupiliya Ferkeverk*. Тяхната постановка *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki* представлява смесица от ежедневието, попкултура, фолклор, детски игри, танци, пърформанс и импровизация.⁴ За Марко Погачник и за други художници от групата *ОХО* е характерен стремежът към абсолютна симбиоза между изкуството и ежедневието, което в условията на бюрократичното социалистическо общество се оказва неприемливо. Затова през 1971 г. Погачник и други решават да основат художествено-екологична комуна *Družina u Šempasu*. Шемпас обаче не е единствената комуна в Титова Югославия, през 1977 г. възниква в гората на планината Рудник комуната *Porodica bistrih potoka*, чийто основател е писателят и протагонист на концептуалното изкуство от новосадското сдружение на художници *КОД* Божидар Мандич (Пантович 2013).

Докато югославската „полуофициална“ културна сцена е ориентирана предимно към Запада, ъндърграундът в Съветския съюз се развива иманентно поради затвореността и изолираността си от западния свят. Подобно на Чехословакия корените на съветския ъндърграунд достигат чак до 50-те години и се простират преди всичко в литературата, в изобразителното (в по-късния период преди всичко свързано с така наречения соцарт) и концептуалното изкуство. За периода от 50-те и 60-те години най-значимото явление е Лианозовската школа, основана от поета и художника Евгений Кропивницкий и неговия ученик Оскар Рабин (Сапгир 1997). Като част от съветския ъндърграунд през 60-те години се явява и украинският ъндърграунд, да споменем т.нар. *Парканна виставка* на одеските художници Валентин Хрушч и Станислав Сичев от 1967 г. За представител на съветския ъндърграунд е считан Венедикт Ерофеев – авторът на контроверсната повест *Москва – Петушки* (написана през 1969 – 1970 г.). През втората половина на 70-те години се появява концептуалното изкуство – тогава започват своята дейност Андрей Манастирски и неговата група *Коллективные действия* (Андреева – Биберган 2011: 17).

³ Belgrade International Theatre Festival.

⁴ Цитирано от немската уебстраница *perfomap.de*, авторът не е посочен: <http://www.perfomap.de/map1/iii.-kuenstlerische-praxis-als-forschung/pupiliya-papa-pupilo-reconstruction/pupiliya-papa-pupilo-and-the-pupilceks>

Успоредно с московския концептуализъм под формата на пърформанс съществува и класическо изобразително изкуство – соцарт – „изкуство в съветски контекст“ (Андреева – Биберган 2011: 17).

Художественият и концептуалният ъндърграунд от осемдесетте години е представен от Тимур Новиков, Сергей Борисов, Андрей Хлобистин, както и малките нонконформистки концептуални групи *Мухоморы* и *Чемпионы мира*. През същото десетилетие Владимир Сорокин създава най-известните си разкази и романите *Норма*, *Тридцатая любовь Марины*, *Очередь* и *Роман* (Андреева – Биберган 2011: 4).

През периода на нормализацията в Чехословакия съществува и словашка ъндърграунд култура (Олег Пастир, Марцел Стрико), която се развива в тясна връзка не само с пражкия център, но и с ъндърграунд периферията в Бохемия и Моравия. Подобни общности и паралелни културни гета съществуват несъмнено и в други страни от Източния блок. Ъндърграундът като начин на живот е базиран върху индивидуалния бунт срещу нормативната унификация и върху естествения копнеж да живееш и да твориш по собствен начин – това са обединяващите звена на неговите идейни, художествени и философски нюанси в различните културни ареали.

2.4 Контракултура, ъндърграунд и източните философски учения

Един от ключовите аспекти на контракултурното движение от втората половина на XX век, включително и на битническите му предшественици и наследници (преди всичко New Age), се състои в неговата категорична позиция относно девалвацията на духовни ценности в модерното общество. Това недоверие към перспективите на техническата цивилизация се отразява в значителното нарастване на интереса в посока към спиритуалните измерения на макро- и микросвета. По отношение на ситуацията в САЩ Карл Джаксън в статията си *The counterculture looks east: Beat writers and asian religion* изтъква, че докато по-малко образованите се ориентират към фундаменталните идеи на християнството, интелектуалците са привлечени от хиндуизма, будизма и дзенбудизма (тук трябва да допълним също и даоизма), като важна роля сред тях в следвоенния период играят писателите битници и наложената от тях максима за „обръщане към Изтока“ („turn to the east“) (Джаксън 1988: 51 – 70). Идейна ориентация към източните философии и религии е налице без съмнение при Джек Керуак, Алън Гинзбърг и Гари Снайдър, за които е характерно духовното увлечение по будизма и преди всичко дзенбудизма, който обаче вплита в себе си по исторически причини също и философията на даоизма.

Дзенбудизмът, въведен в западния контекст след Втората световна война преди всичко от професор Сузуки и Алън Уотс, е впоследствие подложен от битниците в известна степен на вулгаризация. Това отклонение от ортодоксалния дзенбудизъм, което се забелязва сред бохемите интелектуалци от типа на Гинзбърг и Снайдър, Алън Уотс определя с понятието „beat zen“. Уотс тълкува битническото увлечение по дзенбудизма като следствие от желанието на „бийт дзенбудистите“ да имат такава философия, която да оправдава бохемския им начин на живот“ (Уотс 1959).

Бийт дзенбудистите търсят духовен пристан в дзен, но едновременно с това не са готови да се дистанцират от хедонизма, бохемството и сексуалната свобода. Вдъхновението им от дзен е мотивирано от няколко фактора: 1) дзенбудистите не се подчиняват на официални авторитети; 2) за дзен е характерно мигновеното просветление без подготвителни действия (светкавично, внезапно прозрение, кит. – „у“, япон. – „сатори“). Мигновеното просветление е според учението на дзен съвместимо с ежедневния ритъм на живота и не изключва страстите. Именно последният аспект в контекста на западната контракултура е хипертрофирано тълкуван.

Подобно на дзен, който в своята същност е иконоборчески и „анархистичен“, даоизмът отрича институциите, тъй като са създадени

от човека и нарушават естествената същност на нещата. От тази гледна точка и даоизмът се явява една бунтарска философска система. *Дао дъ дзин* на Лао Дзъ има в общи линии няколко сходни аспекта с идеите на контракултурата: 1) енвайронментализъм; 2) различаване на истинските човешки нужди и тези, които са синтетични – изкуствено създадени; 3) отрицателно отношение към авторитети и доктрини; 4) пацифизъм и отказ от насилие; 5) отказ от излишък на материални блага.

Литературата на битниците е пренаситена с мотиви от източните философии. В стихосбирката на Джек Керуак *Mexico City Blues* от 1955 г. будистките доктрини са поетично претворени и преведени на светския език на битниците (Джаксън 1988: 57). Дзенбудистка тематика присъства също и в романа *The Dharma Bums*. За американското „обръщане към Изтока“ от следвоенния период е типичен ярко изразеният еkleктизъм. Например Алън Гинзбърг първоначално започва да се увлича от дзенбудизма, за да премине впоследствие през хиндуизъм и мантра йога към тибетския будизъм (Джаксън 1988: 63). Що се отнася до литературното творчество на Гинзбърг, преки препратки към будизма съдържа например стихосбирката *Kaddish*, други алюзии на източно мислене са очевидни в следните негови текстове: *Planet News*, *Ankor Wat*, *The Fall of America* а *Indian Journals* (Джаксън 1988: 63).

Друг писател битник, вдъхновен от източните философски системи, е Гари Снайдър, който насища своята поезия с прочувствени енвайронментални идеи, инспирирани от дзенбудизма и даоизма – пример за това е поемата му *Riprap*, както и стихосбирката *The Back Country* от 1968 г. Битническото възприемане на източните философски и религиозни идеи е един от симптомите на контракултурата и служи за духовна опора в аксиологичното отрицание на западното общество.

Практикуването на източните техники на медитация (заедно с наркотиците) са предназначени да служат като инструмент за преодоляване на границите на конвенционалното човешко съзнание и за постигането на скритите му пространства, което впрочем напомня на сюрреализма. Идейните паралели между битниците и контракултурата от шестдесетте години и традициите на сюрреализма са безспорни – да споменем например недоверието на сюрреалистите към техническия прогрес на модерното общество или увлечението им по Ориента, който в очите на Антонен Арто е духовен контрапункт спрямо технизирания свят на западния материализъм (вж. *Писмо до будистките школи* на Арто).

В контекста на чешкия ъндърграунд най-силен афинитет към даоизма и будизма проявява Егон Бонди. Даоистки алюзии се забелязват в някои от неговите стихотворения, тясно свързани с енвайронменталната проблематика, което извиква неоспорими паралели с философските и естетическите нагласи на западната контракултура. „Обръщането към Изтока“ при Бонди, също както и американският „бийт-дзен“, има ек-

лектичен характер. Бонди обаче, за разлика от битниците, е ерудиран философ, който използва в собствените си философски концепции на несубстанционалната онтология някои от постулатите на будистката философия (преди всичко махаянската категория на „празнотата“) (Бонди 2006а: 218). Нещо повече, за един марксист като Бонди първичното учение на Буда се оказва съзвучно с марксизма, и то не само като бунт или духовна революция срещу институционалния брахманизъм и кастовата система, но също и с оглед на хуманизма: „[...] трябва да изтъкнем, че дълбокият хуманизъм на Буда със своя отказ от мистификация и с чувството си към реалността е изключително близък до хуманистичното чувство на Маркс“ (Бонди 2006а: 61).

3. Първите двадесет години: от Брътон към Буда (1948 – 1968)

3.1 Егон Бонди в контекста на следвоенния „протоъндърграунд“ и на контракултурния бунт от 60-те години

Збинек Фишер (Егон Бонди) е роден в Прага на 20 януари 1930 г. в семейството на чехословашкия легионер Ян Фишер и Магдалена Ткалцу, която умира по време на войната през 1943 г. Младият Фишер записва Пражката гимназия в Йечна улица, където се запознава с друг представител на по-късния чешки „протоъндърграунд“ Иво Водседаlek (Майнкс 2007: 15). Дватама млади поети решават да напуснат гимназията през 1947 г. и да се отдадат изцяло на поезията. Запознаването на Бонди с декадентно свободолюбивата поетеса Яна (Хонза) Крейцарова влияе без съмнение върху постепенната радикализация на младия поет.

Фишер, Крейцарова, Водседаlek и други техни съмишленици поддържат контакти с останалите сюрреалисти, сдружени около Карел Тайге, Завиш Каландра, Карел Хинек, Вратислав Ефенбергер, Збинек Хавличек и други. Още преди Фишер и Водседаlek да се отграничат от сюрреализма и да предпочитат метода на тоталния реализъм и конфузната поезия, те създават през 1949 г. нелегалния самиздатски сборник *Еврейски имена (Židovská jména)*. Сборникът се явява израз на реакцията на най-младото поколение поети срещу официално прокламирания антисемитизъм на режима на Клемент Готвалд.

Другата важна издателска акция, в която младият Бонди взема активно участие, е организирането на самиздатската „*Edice Půlnoc*“. В проекта на „*Půlnoc*“ сътрудничат редица поети: Егон Бонди, Иво Водседаlek, Яна Крейцарова, Павел Свобода, Адолф Борн, Олдржих Йелинек, Владимир Боудник и Бохумил Храбал (Цанд 2002: 83). Текстовете на Бонди, публикувани в това неофициално издателство, са *Povídky o lásce*, *Fragments prvotin*, *Churavý výtvar*, *Totální realismus [Ich und Es]*, *Pražský život [Jeskyně divů aneb Prager leben]*, *Karibské moře*, *Trapná poezie*, *Dagmara aneb nademocionalita*, *Für Bondys unbekannte Geliebte aneb Nepřeberné bohatství a Velká kniha*.

Лирическият герой в поезията на Бонди от средата на 50-те години постепенно се идентифицира с образа на самотен гений – пророк и отхвърлен от обществото аутсайдер. Едновременно с това се забелязва превес на поетиката на дневниковия запис, в който се преплитат философски визии и социален протест (напр. *Zbytky eposu*, *Nesmrtelná dívka*, т. нар. *filosofické básně*). Систематичните му занимания в областта на философията носят творчески резултати и през 1962 г. се появява философският му труд *Útěcha z ontologie*. През втората половина на 60-те години излизат общо три негови философски монографии под истинското му име

Збинек Фишер: *Otázky bytí a existence, Útěcha z ontologie* (и двете през 1967 г.) и *Buddha* (1968).

Докато в областта на философията Бонди постига официална публичност, то в литературното си творчество той остава извън естаблишмента. През втората половина на 60-те години Бонди като марксист се отнася критично към реформаторските процеси в КСЧ, за което свидетелстват поетическите му дневникови записи и едноактната пиеса *Нямах нищо предвид* (*Nic jsem si nemyslel*), създадена за пражкия ъндърграунд театър „Орфей“. През същия период в поетиката на Бонди се появяват теми и поетически образи, които по-нататък ще заемат ключово място в литературното му творчество и чрез които ще продължи да критикува социалистическия еснафски морал и неговия консуматорски стил на живот.

В дневниковата поезия на Бонди от този период се откроява и още един водещ мотив – Великата пролетарска културна революция на Мао, приветствана от мнозина западни неомарксисти, контракултурни радикали и в крайна сметка и от Егон Бонди, който е виждал в маоизма идейна приемственост с китайската даоистка традиция. В стихотворенията му се появяват също така мотиви и художествени тенденции, които ще открием по-късно в неговата проза от периода на нормализацията. Освен споменатата вече критика на консуматорското общество тук се откроява загадъчният образ на райските островчета, магическото иреално място, което ще се превърне във важен сюжетоизграждащ топос в *Братя и сестри инвалиди* (*Invalidní sourozenci*), *Афганистан* (*Afghánistán*) и *Безименната* (*Bezejmenná*).

Докато Бонди през 60-те години „скърца безпомощно със стиховете си“, по думите на Иван Мартин Ироус, в Чехословакия се заражда – както под влияние на западните образци, така и като продължение на традициите на чешкия авангардизъм – феноменът, който ще се самоопредели впоследствие като чешки ъндърграунд. Постепенното разтопяване на политическите ледове в Чехословакия в годините, предхождащи Пражката пролет, и създаването на предпоставки за по-динамично културно развитие, стимулирано от относителното разкрепостяване на творческата свобода, обуславят формирането на контракултурата като закономерна съпротива срещу постиндустриалното общество, чиито симптоматични проявления на запад от Желязната завеса са консуматорският житейски стил и комерсиализацията на масовата култура.

Ако в двата геополитически лагера степента на консуматорското благосъстояние варира в зависимост от икономическата мощ на отделните страни, феноменът на масовата култура има фрапиращо сходни черти: тя се измерва чрез комерсиални показатели, освен това е важно да бъде умерена, да се възприема лесно от средностатистическия читател и преди всичко да бъде политически и идеологически безконфликтна. Разликата се състои преди всичко в това, че масовата култура на Запада е

предразположена да поеме всички алтернативни отклонения, докато в Източния блок процесът на диференциация спрямо контракултурата е ясно изразен: „Докато на Запад културата (алтернативната култура, бел. Я. М.) е била абсорбирана от обществото, при нас (в Чехословакия, бел. Я. М.) напротив, тя е била игнорирана и подложена на ликвидация“ (Алан 2001: 44).

Като начало на чешкия културен ъндърграунд в контекста на световното контракултурно движение би могло да бъде смятано акционното изкуство на Милан Книжак, Зорка Саглова и Еужен Бриксиус. Милан Книжак организира своите хепънинги (*Procházka po Novém Světě*, 1964) още през първата половина на шестдесетте години. В нонконформистката артистична група „Актуал“ на Книжак се събират млади артисти, търсещи нова художествена експресивност. Организируют се улични акции, изложби, хепънинги, а по-късно и концерти. Музикалните изпълнения на Книжак *Atentát na kulturu*, *Děti bolševismu* и *Miluji tebe a Lenina* се превръщат в легенда. Именно *Atentát na kulturu* благодарение на икономическото си звучене заема изключително важна позиция в контекста на чешката контракултурна сцена.

Егон Бонди започва в края на 60-те години сътрудничество с малкия пражки театър „Орфей“. В областта на алтернативния театър заслужава внимание освен „Орфей“ също и студентската театрална група „Куидам“ (Quidam), отличаваща се с радикалните си драматургически подходи в духа на сюрреализма. Театърът е особено активен между 1966 и 1970 г.⁵ и най-изявените му лица са Петър Осълзли и Иржи Павлоушек. Групата „Куидам“ постепенно преминава към „театъра на ритуала и физическата акция, базира се върху принципите на театъра на жестокостта на Антонен Арто и черпи вдъхновението си от американския „Living Theatre“⁶.

За формирането на чехословашкия културен ъндърграунд определящо значение има проникването на западните (предимно англосаксонски) влияния – преди всичко джаз, британски бийт, а в края на 60-те години също и психеделичен рок, изпълняван най-вече от групата „Пластик Пийпъл“. В Чехословакия така възникват младежки субкултури, които с нонконформисткия си стил ярко се отграничават от добрите нрави на официалния социалистически модел. Нарасналият интерес към западната култура през 60-те години води до засилен афинитет на чешката аудитория към поколението на битниците, поради което широка популярност придобиват автори като Гинзбърг, Бъроуз и Ферлингети. За някои млади чешки поети тези рецепционистки нагласи се оказват мощен

⁵ Либор Водичка в своята статия посочва като последна постановка на театралната група „Куидам“ пиесата *Последната битка на краля Сардананал* от януари 1973 г.

⁶ Цитирано от база данни на чешки аматьорски театрални състави на уебстраницата: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=1633>

инспириращ фактор: сред авторите, повлияни от „битническия вой“, са Вацлав Храбе, Владимира Черепкова, Милан Кох⁷, Збинек Бенишей, Милан Козелка и рано починалият Ладислав Ланда.

В монографията си за чешкия ъндърграунд Мартин Пиларж отбелязва, че променената през 60-те години поезика на Бонди също има определени битнически нюанси. Освен любовна лирика, вдъхновена от дългогодишната му любов към Юлия Новакова, и поезия в жанра на дневниковия запис той създава и есеистични стихотворения на политическа и философска тематика, насочени срещу нарастващото консуматорство в социалистическото общество. Лексикалният инструментариум на поезията от този период излъчва омраза към мажоритарната част на обществото. Това „безпомощно скърцане на стихове“ е ясно доказателство за промяната на неговата поезика, след като се свързва с ъндърграунд общността около „Пластик Пийпъл“. Омразата към социалистическото общество ще определи основното звучене на творчеството му и през 70-те години, но вече ще бъде съпроводена от радостното усещане за съпричастност с общността на ъндърграунда.

⁷ Поемата на Гинзбург *Вой* и стихосбирката на Милан Кох *Chrčení za Kaliopénu* имат известни сходства.

3.2 Егон Бонди и традициите на чешкия авангардизъм

Първите стъпки на младия Егон Бонди в света на поезията са тясно свързани с традициите на чешкия авангардизъм, по-конкретно с последния му и най-могъщ етап – сюрреализма. Младият амбициозен поет е с радикални леви убеждения, което в контекста на следвоенните години никак не е изненадващо. Ключовата роля на Съветския съюз в рамките на антихитлеристката коалиция въздейства върху най-младото поколение с магическа привлекателност.

Идеологията на сталинизма слага своя отпечатък и върху ляво-ориентираното движение на междувоенния сюрреализъм. По време на така наречената Трета република (1945 – 1948) обаче комунистическата публицистика обявява авангардните течения за „буржоазно изкуство“, а след февруарския преврат от 1948 г. сюрреализмът е провъзгласен за неприемливо изкуство. Докато социалистическият реализъм е трябвало да служи на принципите на партийността и народната демократичност, да бъде лесно разбираем и достъпен за широките маси, то сюрреализмът е бил негов контрапункт. Сюрреализмът, от една страна, възприема материалистическите течения на марксистката и хегелианската диалектика, но от друга страна, се вдъхновява от ирационалността. Сюрреализмът реализира синкретизма от окултизъм и социализъм, езотеризъм и революционност (Клер 2010).

Бонди съчинява първите си сюрреалистични стихотворения през 1947 г., използвайки метода на автоматичното писане: стихотворенията *Fragmenty prvotin* и *Churavý výtvor* са издадени по-късно в „*Edice Půlnoc*“. Вдъхновен от сюрреалистите, през 1948 г. Фишер-Бонди издава своя манифест *Poznámky k situaci umění 1948*. Непосредствено влияние върху него оказват преди всичко „ортодоксалните сюрреалисти“ (Тайге, Хинек) и т. нар. „сюрреалисти от Споржилов“, обединени около фигурата на значимия поет Збинек Хавличек.

Високото самочувствие на начинаещия поет, абсолютното му свободолюбие и категоричният му отказ да се подчини на какъвто и да било авторитет отдалечават младия Фишер все повече от по-консервативните представи на „ортодоксалните сюрреалисти“. „Брътоновата дисциплина“, която е била свещена за сюрреалистите като Тайге, Ефенбергер и Хинек, за младите бунтари като Фишер-Бонди се оказва напълно неприемлива. Това е времето, когато чрез поетесата Хонза Крейцарова Бонди открива параноико-критическия метод на Салвадор Дали. Впоследствие възниква впечатляващ самиздатски проект – сюрреалистичният сборник

*Еврейски имена*⁸. Освен Бонди и Крейцарова в създаването на сборника вземат участие също Карел Хинек, Вратислав Ефенбергер, Ян Зуска, Олдржих Венцъл и други.

Сборникът *Еврейски имена* (1949) е вероятно първата чешка самиздатована книга след установяване на комунистическия режим в Чехословакия. В него Бонди публикува три текста, написани по метода на „граматическия автоматизъм“ (Маховец 2007). По-обемни са самиздатованите книги, които излизат по-късно в „*Edice Půlnoc*“ – стихосбирките *Fragmenty prvotin* и *Churavý výtvor*, където Бонди отново използва „граматическия метод“. В сборника *Еврейски имена* този метод е обяснен по следния начин: „Механизъмът от конвенционални асоциации в автоматичния текст може да бъде заместен с механизма на граматически асоциации. Всяка дума започва с крайните букви на предхождащата. [...] да повериш съдбата в ръцете на граматиката, да пишеш още по-автоматичен текст, едно дълго психическо родословие, където всяка дума е дъщеря и майка едновременно, в един и същи миг родена и раждаща“ (цит. по: Цанд 2002: 76).

Емблематичен сюрреалистичен подход, използван от Бонди в ранните му стихосбирки, е параноико-критическият метод на Салвадор Дали, който се състои в обективизиране и систематизиране на чисто субективната самоизмама на автора (Уейерс 2006: 32). Творчеството на Дали оказва влияние върху Бонди в стихосбирката *Für Bondys unbekannte geliebte aneb nepřeborné bohatství*, в която част от текстовете са писани на немски език. Някои „параноико-критически“ стихотворения на младия поет са откровено епигонство – изпълнени са с неумели и натрапчиви подобия на образи на Дали. Салвадор Дали е въздействал върху младите поети бунтари със своята безкомпромисност, с маниерното си себеобожаване и с егодеистичната си надменност. От друга страна, не може да бъде подценяван ефектът от вдъхновението от Дали, що се отнася до контроверсното изобразяване на съвременните диктатори – преди всичко на Адолф Хитлер. Самият Дали е поставен пред „трибунала“ на сюрреалистите заради вдъхновението си от нацисткия вожд.

Подобно на Дали, в стихосбирката *Пражки живот* (*Pražský život*, 1950) поетическите образи на диктатори са по-скоро опърничав жест на младостта, отколкото функциониращ елемент на образната структура. Бунтарската провокация в стила на Салвадор Дали, която се проявява в умишленото използване на вулгарни мотиви с фекална тематика, присъства и в една от по-късните стихосбирки на Бонди – *Остатъци от енос* (*Zbytky eposu*, 1954 – 1955). За младите поети като Бонди, Крейцарова и Хавличек

⁸ Авторите на сборника умишлено използват псевдоними, които звучат като еврейски имена. Збинек Фишер си избира псевдонима Егон Бонди, който му остава от този момент за цял живот.

е характерна откровената еротика, чрез която дават израз на абсолютната си творческа свобода, лишена от каквато и да е автоцензура.

В продължение на десетилетия поетиката на Бонди се изгражда като автентичен запис на душевните състояния на личността, изживяваща агресията и абсурда на тоталитарното общество, което всъщност е проблемна зона, типична за чешкия литературен ъндърграунд като цяло. Разрушаването на табута, нонконформисткият бунт срещу ограничаването на творческата свобода определят образния регистър, в който битуват поетическите алюзии на известни диктатори, включително и в „тоталнореалистичните“ и „конфузните“ стихотворения, с които Бонди всъщност категорично демонстрира своето отдалечаване от сюрреализма. Пълнен и абсолютен отказ от сюрреалистичните образотворчески принципи Бонди обаче не осъществява и следите на сюрреализма продължават да бележат и по-късното му поетическо творчество.

3.3 *Тоталният реализъм и конфузната поезия*

Веднага след комунистическия преврат през февруари 1948 г. става ясно, че такава свободолюбива и индивидуалистична личност като Егон Бонди няма да се впише в наложените сталинистки схеми. Дългата коса на нонконформиста Фишер въздейства екстравагантно на фона на тогавашния социалистически морал, според който всякаква проява на нонконформизъм е буржоазна отживелица. Новата социалистическа митология напомня в известна степен християнската догматика с нейния оптимистичен поглед към бъдещето. Вместо есхатологичния рай на християнството е обещаван земният рай на комунизма. Фишер-Бонди е едновременно фасциниран и отвратен от култовия образ на комунистическите вождове, а комунистическата „агиография“ е постоянен мотив в неговите тоталнореалистични стихотворения.

Младият Фишер-Бонди много бързо разбира, че официално проповядваното освобождение на пролетариата е само една популистка фраза и че новата управляваща класа се готви да експлоатира народа още по-жестоко отпреди. Според Бонди новият обществен алгоритъм изисква императивно от всяка една личност да участва в ритуализирането на системата (Бонди 2000: 179). Бунтарският дух на младия поет обаче не му позволява да се включи в този обезличаващ политически сценарий, който е в разрез с представата му за абсолютната свобода.

Бонди осъзнава, че в новите политически условия на режима на Готвалд сюрреалистическата поетика става все по-стерилна. Младият Фишер-Бонди чувства потребност от нова поетика, способна да реагира на наложената обществено-политическа ситуация. Сюрреалистичната ирационалност е конфронтирана от обективната ирационалност на сталинизма. С други думи, духът на времето изисква адекватна реакция. В търсене на нов поетически език Фишер-Бонди, Водседаlek и други техни съмишленици формулират концепцията на наречения от тях „тотален реализъм“ и на „конфузната поезия“. Полският изследовател Лешек Енгелкинг определя тоталния реализъм като поезия, лишена от метафора, поанта и всякакво морализаторство (Енгелкинг 2001: 99).

Относно подзаглавието на стихосбирката на Бонди *Тотален реализъм – Ich und Es*, Гертруде Цанд очертава две семантични полета: „Аз представя вътрешната действителност на младия поет, То – външната действителност на 1950 г.“ (Цанд 2002: 103). Докато сюрреализмът черпи от дълбините на човешкото подсъзнание, тоталният реализъм стъпва на повърхността на наблюдаваните обекти и явления, за да ги отрази без всякаква цензура и пристрастие. Сюрреалистичният автоматизъм е заменен от тоталния реализъм – нецензуриран запис на действителността така, както я вижда самият наблюдател, един вид неин обективен рефлекс без всякакви оценки и коментари. Бонди доброволно слиза от пие-

дестала на поезията до нивото на обикновен свидетел. Характерно за тоталния реализъм според Мартин Пиларж е потискането или най-малко прикриването на емоционалността, а оттам и предпочитането на един безпристрастен документално правдоподобен изказ (Пиларж 2002: 44). Правото на оценъчна реакция обаче поетът оставя изцяло на читателя и за разлика от официалната поезия не се опитва да форматира неговото мислене и отношение към реалността.

Поетическото послание, което в рамките на официалната работническа поезия би звучало искрено, в контекста на тоталния реализъм постига гротескно въздействие. Поетиката на стихосбирката *Тотален реализъм* влиза в очевидна конфронтация с тогавашната официална поезия. Основните образни контрасти и семантични антиномии (светлина/тъмнина, бъдеще/минало, външна действителност/вътрешен Аз на лирически субект) ясно очертават идейното и естетическото напрежение между тях и разкриват тяхната несъвместимост. Позовавайки се на *Скачени съдове* на Андре Бръотон, Оскар Маинкс отбелязва, „че този провокативен начин на поставяне един до друг на най-невъобразими предмети и факти има корени [...] в сюрреалистичната поетика“ (Маинкс 2007: 40). По този начин посредством вътрешната логика на тоталния реализъм съвременните идеологически постулати са доведени до абсурд и е постигнато разобличение на уродливата същност на тоталитарния режим. Поетиката на стихосбирката *Тотален реализъм* е изградена върху взаимодействието на два на пръв поглед изцяло различни свята – Ich und Es, които в новите условия на тоталитарния режим вече не могат да съществуват отделно един от друг и се преплитат взаимно, за да образуват едно цяло. Поетиката на Бонди е отговор на официалните политически и идеологически аксиоми на новия режим, където личният живот трябва да бъде на обществен показ и да бъде изцяло приравнен към колективния морал. Егон Бонди премахва границата между интимния и публичния свят посредством мотиви, които предизвикват естетическо напрежение и унижават величието на властта. Така например в общо семантично пространство се озовават мотивът за секса и мотивът за политическите убийства.

Подобна е образната ситуация и с трактовката на дома, който в духа на официалната идеология престава да бъде лично пространство. Този процес се реализира и в обратна посока – домът се отваря пред външните обществени институции – радиото, по-късно телевизията навлизат в личното пространство като говорители на официалната политика, домът се оказва незащитен и пред доносниците и репресивните органи на властта. Това проникване на големите събития на външния свят в интимното пространство на дома е отразено и в стихосбирката *Тотален реализъм*. В споменатата вече стихосбирка на Бонди *Пражки живот* този принцип е доведен до абсурд. На референциално ниво се съвместя-

ват различни имена и личности, включително на Сталин и идеолозите на фашизма и нацизма. Същия подход Бонди избира, за да развенчае и тогавашните съветски икони светци (Олег Кошевой, Зоя Космодемьянская), които са поставени в общ ценностен ред с „кучката на Бухенвалд“ Илзе Кох. Макар че *Пражки живот* е написана по едно и също време с *Тотален реализъм*, тоталнореалистическият метод в нея не е застъпен в такъв мащаб. Докато лирическият субект приема в *Тотален реализъм* ролята на независим и пасивен наблюдател, в *Пражки живот* той се стилизира в образа на демиург, пророк или политически агитатор, което фактически е отклонение от принципите на тоталнореалистичния метод.

Някои елементи на тоталния реализъм могат да бъдат открити също и в по-късната стихосбирка на Бонди *Конфузна поезия* (*Trappá poezie*). Повечето от тези стихотворения обаче представляват дадаистична игра на думи и отново напомнят на граматическия автоматизъм на чешките сюрреалисти. „Конфузната“ същност на официалната пропаганда поетът открива в представата за любовта, лишена от еротика – възлюбената жена трябва да бъде преди всичко съратник и другар. Съществената роля тук играе култът към Юлиус Фучик, с който се свързва нормативната представа за устойчивата дълготрайност на любовта, разбираана по-скоро като идейно сплотяване на двама съратници, отколкото като чувствена страст между мъж и жена – прекъсването на такава другарска връзка се равнява на предателство (Мацура 1992: 41). Свещеният ореол на Сталин и Фучик в стихосбирката *Конфузна поезия* е разобличен и посредством мотива за такова профанно явление като мастурбацията. Нещо повече, принижаването на Фучиковия култ към свещената любов между идейни съмишленици е постигнато чрез включването на образни елементи, изразяващи неуместна еротизация. Освен това поетиката на конфузната поезия пародира официалната пропаганда, използвайки натрапчиви метафори, несполучливи рими и лош ритъм (Цанд 2002: 128). Методите на тоталния реализъм и конфузната поезия се явяват адекватна реакция срещу наложения тоталитарен режим в Чехословакия и специфичен художествен жест на най-младото поколение поети авангардисти срещу новата политическа и социокултурна действителност на сталинизма. С промяната на политическия климат в страната в средата на петдесетте години методът на тоталния реализъм, който залага именно на пародирането на съветската митология и на култа към личността, започва да губи своята художествена сила. Но въпреки всичко някои елементи на поетиката на тоталния реализъм и на конфузната поезия ще присъстват и в по-късната поезия на Бонди.

3.4 *Между Бонди и Фишер: поета и философа*

Убедително литературно свидетелство за срещата на поета и философа са философските стихотворения на Бонди от 1958 – 1959 г. Дори и за стихотворенията, написани в предходния период – от август 1954 г. до септември 1958 г., е характерно интензивното присъствие на множество реминисценции с митологията, философията, историята и литературата. Поетиката на тези стихотворения значително се различава от поетиката на тоталния реализъм и на конфузната поезия от началото на петдесетте – още в тях може да бъде разпознато влиянието на източните философии, което се отразява в мотива за самотния мъдрец, избягващ всякакъв контакт с обществото. Тези стихотворения съдържат също и мотиви за превъплъщението на душата и постоянно повтарящия се кръговрат на индивидуалната борба на човека с обществото.

Лирическият субект на Бонди варира между социалния аутсайдер и стилизирания образ на демиург и велик мъдрец. В началото на шестдесетте години Бонди има склонността да се съизмерва с мъдречи аутсайдери, каквито са например чешкият философ и писател Ладислав Клима или американският поет Робинсън Джефърс. За поетиката на философските му стихотворения от края на петдесетте години са характерни алюзиите с идеите на даоизма и будизма (Пиларж 2002: 64) и мотивът за ницшеанския свръхчовек. Свръхчовекът при Бонди обаче е близък до собствената му философска концепция за артифициално същество, според която човечеството е само брънка във веригата на еволюцията на онтологичната реалност, а това до известна степен съвпада със Заратустра на Ницше, който казва: „Човекът е въже, опънато между звяра и свръхчовека“ (Ницше 2009: 12).

Лирическият герой в определените от самия Бонди философски стихотворения приема ролята на мъдреца визионер, който постига познание за бъдещите съвършени същества. Пророческата стилизация на поета, възхваляващ новия квалитативен връх на онтологичната реалност, мотивира неговия стремеж да се доближи до мечтаните същества, в сравнение с които човекът е отминал етап от еволюцията. Достигането до висините на духа, до новото качествено ниво на интелекта според лирическият субект на Бонди е възможно при определени условия, и то единствено посредством интензивно интелектуално познание. Целенасоченото рационално усилие към познание в някои стихотворения обаче е пародирано в съответствие с даоисткия принцип „у-уей“ (действие чрез бездействие) и с будисткия принцип на нирваната, който отрича егоцентричното постигане на познание посредством съзнателна концентрация на интелектуалната енергия.

Значително място тази поезия отделя на обществения критицизъм, насочен срещу плоската елементарност и безсмисленост на официалната социалистическа култура. За разлика от тоталнореалистичните стихотворения от началото на петдесетте тук е заявена ангажираността на лирическият субект, която в определени моменти стига до степен на радикален субективизъм. Набелязаните философски мотиви Егон Бонди продължава да развива и в поезията си от 70-те години – най-вече в лирико-епическата поема *Дневник на момичето, което търси Егон Бонди* (*Deník dívky která hledá Egona Bondyho*, 1971) и в стихосбирката *Записки от началото на седемдесетте години* (*Zápisky z počátku let sedmdesátých*, 1972). В тях важно място отново заема мотивът за човешкото себепреодоляване като синтез от егоистична индивидуалност и енвайронментална аксиология. Срещат се също алюзии с възгледите на неомарксисти от франкфуртската школа. Темата за радикалния бунт срещу обществото като израз на несъгласието на индивида с утвърдените принципи на постиндустриалното консуматорско общество е застъпена преди всичко в поемата *Дневник на момичето, което търси Егон Бонди*.

В поезията на Бонди неомарксизмът се съвместява с даоизма и будизма, тъй като за изкуственото създаване на излишни материални потребности пише още Лао Дзъ. Конфронтацията между двата принципа – „да имаш“ и „да бъдеш“, формулирани от Ерих Фром, е основен мотив в поемата *Дневник на момичето, което търси Егон Бонди*, където можем да открием и енвайронментални, и митологични алюзии, при положение, разбира се, че митологията не се приема само като метафорична маска на философските постулати на автора. Лирическият субект в поемата изразява автодеструктивен солипсизъм в стила на Ладислав Клима, предпочитайки радикалното аутсайдерство пред каквато и да е колаборация със системата. Животът на гражданина в условията на социализма, личното пространство на неговия дом са метафорично представени като затворническа килия, като една атомизирана и автоматизирана единица, управлявана и контролирана от централата на системата чрез радиото и телевизията.

Образът на девойката от поемата *Дневник на момичето, което търси Егон Бонди* е въплъщение на безусловната анархична свобода, нейната голота и промискуитет възмущават консервативното селско общество, което се чувства заплашено от демонстративната провокативност на девойката. Крайният субективизъм на девойката е отрицание на конформисткия колективизъм на технократското общество. Аутсайдерството и съзнателният отказ от социална роля, изисквана от системата, са доминантни мотиви в поемата.

При Бонди философията и поезията са като скачени съдове, чиято конструктивна неделимост дава продуктивен творчески резултат. Фило-

софско-литературната сплав на неговата мисъл се проявява и в случаите, когато се отказва от екзактни философски категории в полза на по-абстрактен и близък до поетическия език изказ. Важен аспект на тази поезия представляват също така интертекстуалните препратки към негови философски съчинения, което допълнително потвърждава неделимостта на литературното и философското творчество на Егон Бонди – Збинек Фишер.

3.5 Даоистични алюзии в поезията на Егон Бонди

Отзвукът на даоизма в поезията на Егон Бонди е релевантен на широката популярност на дзенбудизма сред битниците в САЩ и в чехословашкия ъндърграунд (като пример можем да посочим не само неговото увлечение по будизма и даоизма, но и на Властимил Марек и словашкия философ Марцел Стрико по дзенбудизма). Докато дзен масово прониква в американската контракултура, то в тоталитарна Чехословакия интересът към източните философии е по-скоро спорадичен и се свежда до ограничен кръг интелектуалци, които търсят метафизичен противовес спрямо догматиката на диалектическия материализъм. Фишер-Бонди от самото начало високо цени преди всичко будизма и даоизма и именно китайската философска система оставя значителна следа в мащабното му поетическо творчество. Концепцията на даоизма кореспондира с несубстанционалния онтологичен модел на Бонди и с енвайронменталната естетика, като опровергава юдео-християнския антропоцентризъм. Философията на даоизма импонира и на скептицизма на Бонди относно технологичния прогрес на човечеството. Философското обръщане от антропоцентризма към онтоцентризма фактически е заложено в същността на древната даоистка традиция.

Що се отнася до енвайронменталната естетика, Бонди много добре осъзнава, че именно даоизмът отрича експлоататорския подход на човека спрямо природата, тъй като в даоистката онтология човек и природа са едно цяло, което обуславя и техните взаимоотношения. В даоизма представата за човека като господар на природата е абсолютно немислима. Един от принципите на даоизма е именно отказът от всичко, което може да бъде определено като излишък. Нека да цитираме двадесет и девета глава на *Дао дъ дзин*: „Мислиш, че можеш да завладееш Вселената и да я направиш по-добра? Не вярвам, че това може да стане. Вселената е свещена. Не можеш да я подобриш. Ако се опиташ да я промениш, ще я разрушиш. Ако се опиташ да я задържиш, ще я изгубиш. [...] Ето защо мъдрецът избягва крайностите, прекалената амбиция и самодоволството“ (Лао Дзъ – Кребсова 1997: 94). В своето философско и литературно творчество Бонди призовава към отказ от юдео-християнския антропоцентризъм не само във връзка с енвайронменталните въпроси, но и по отношение на себепреодоляването на човека – с други думи, човечеството според Бонди трябва да превъзмогне интелигентността, базирана върху биологичната му природа.

Алюзиите на даоизма съществуват освен във философските съчинения на Бонди и в литературното му творчество. Поетиката на някои стихотворения на Бонди още от края на петдесетте години се характеризира с мотиви, които биха могли да бъдат назовани даоистки. Такива мотиви съществуват например още във философските му стихотворения от

края на петдесетте години, а някои от тях, отличаващи се с прозаизация и удължаване на стиха, се превръщат в „литания и пророческа филипика срещу безнадеждното състояние на света, който се явява аксиологичен контрапункт на авторския субект“ (Маинкс 2007: 111). В тези стихотворения присъства даоисткият концепт на естествеността, както и принципът на спокойното и неафектирано поведение и на неподвластност на собственическото пристрастяване (будисткия принцип апариграха).

В едно от стихотворенията със симптоматичното заглавие „Дали са хората това, на което трябва да обръщаме най-голямото внимание, скъпа?“ освен философския отказ от антропоцентризма и разбирането за вселената като свещен съд, който не може да бъде задържан, присъства и даоисткият принцип на тишината. Вършенето на нещата без думи и предпочитането на пасивността пред активността Бонди асоциира с представата за свръхчовека – тоест за такъв индивид, който е постигнал абсолютното познание и който се явява свършен резултат на човешкото себепреодоляване.

Даоистки мотиви могат да бъдат открити и в стихотворенията на Бонди от шестдесетте години. В едно от тях поетически е пресъздаден даоисткият принцип „ин и ян“ посредством символиката на тъмнината и светлината. Принципно за даоизма е тезата за единството и неделимостта на противоположните категории. Отчетливи даоистки алюзии и игриви поетическо-философски травестии ще намерим също и в поезията на Бонди от периода на нормализацията. Това отличава поетиката на тези стихотворения от останалата част на поетическото му творчество, която в повечето случаи може да бъде характеризирана като записки, отразяващи ежедневието на поета от ъндърграунда. Лирическият субект се идентифицира като остаряващ самотен мъдрец, който страни от хората в стила на древните китайски мъдреци.

Други даоистки мотиви откриваме в стихосбирката *Стенен календар (Trhací kalendář)*, написана в периода 1974 – 1975 г. Тук принципът на Лао Дзъ, изразяващ се в победа на мекото и слабото над твърдото и силното, е шеговито поставен в контекста на антагонизма между два противоположни свята: от една страна, света на чешкия ъндърграунд, и от друга страна, управляващия режим на Густав Хусак. Източните мотиви като цяло (свързаните освен с даоизма още и с будизма) в поезията на Бонди винаги отразяват поетическото и философското търсене на отговори за смисъла на живота, битието и творчеството. Макар че Буда и Лао Дзъ са за Бонди едни от най-великите мъдреци и учители, поетът не приема източната им пасивност – той винаги предпочита активното действие.

Поетическите образи, които препращат към философията на даоизма, изцяло кореспондират с цялостното философско творчество на Бонди, където източните философски идеи играят значима роля. Със своя интерес към „източните неща“ той остава в контекста на чешкия ъндър-

граунд самотен пионер, тъй като общността на ъндърграунда от седемдесетте години е ориентирана преди всичко към християнството. След 1969 г. в Чехословакия не са издавани преводи на даоистка, будистка и хиндуистка литература. Както и на Запад, така и в ЧССР младото поколение бунтари търси нови и непознати за него до този момент духовни хоризонти. И тук, разбира се, макар и със значително закъснение, вследствие на влиянието на т. нар. New Age даоизмът и дзенбудизмът стават все по-популярни.

4. Егон Бонди – „гуру“ на чешкия ъндърграунд от 70-те и 80-те години

4.1 *Подемът на чешкия ъндърграунд*

В периода след потушаването на Пражката пролет, тоест в периода на т. нар. нормализация, в чехословашкото общество започва постепенно да се изгражда независима културна общност, която със своя мащаб далеч изпреварва привържениците на субкултурата от предходното десетилетие. Център на тази ъндърграунд общност от самото начало се явява рок формацията „Пластик Пийпъл“.

На бунтуващата се срещу ценностната система на по-старото поколение младеж импонира светът на рок музиката, повлияна предимно от англосаксонската култура зад Желязната завеса. Подемът на чешката рок сцена е спрял от танковете на Варшавския договор. Обществено-политическото възстановяване на режима в страната неминуемо се отразява и в сферата на културата. Рок групите, които отказват да се подчинят на директивите на КСЧ, се озовават в „рокподземието“ и по западен образец започват да се самоопределят като ъндърграунд. В общността на ъндърграунда, формираща се около рок групата „Пластик Пийпъл“, Егон Бонди е въведен от Иван Мартин Ироус, а „Пластик Пийпъл“ композират свои песни по стихотворения на Бонди от 50-те и 70-те години.

Ъндърграунд общността се превръща за Бонди в импулс и вдъхновение на неговите литературни текстове (и то не само в прозата, но и в областта на поезията). От друга страна, привържениците на общността са значително повлияни от поетиката на поезията му и Бонди се оказва „поетически гуру“ на редица млади начинаещи поети. „Веселото гето“ на чешкия ъндърграунд се изгражда през 70-те години като една все затворена общност, събираща се в запушеното от цигарения дим пространство на долнопробни пражки кръчми. Освен нелегалните концерти, фестивали и изложби главна опора на дейността на ъндърграунда става самиздат. От 1975 г. в самиздата излизат редица сборници⁹, където публикува и Егон Бонди¹⁰.

В стиховете на чешките ъндърграунд поети от периода на нормализацията рефлектира усещането за аутсайдерското им място в обществото, стремежът към автентичност и суровост на поетическите им откровения, за което допринася нецензурираната естетика на вулгарността и сексуалността. В такъв ракурс стихотворенията на Бонди от този период се отграничават от поетическите му записки, отразяващи ежедневието

⁹ Вж. списъка на самиздати от ъндърграунда, който съставя Мартин Маховец: <http://www.ustrcr.cz/data/pdf/projekty/underground/underground-samizdat-sborniky.pdf>

¹⁰ Вж. библиографията на Егон Бонди: http://www.libpro.cz/docs/bibliografie-egona-bondyho_2014_1408367166.pdf

то. Бонди не пише за сексуалната свобода, по-скоро излага на показ съвестта на остаряващия усамотен мъдрец.

Заедно с това започват да се появяват стихотворения, отразяващи духовното пространство на ъндърграунда. Стихотворенията на Бонди от този период може да бъдат характеризирани като изповедна поезия, адресирана към публиката на ъндърграунда. Лирическият герой чрез поетическия си дневник, чрез записките на своите мисли, чрез коментарите за общественото положение, но също така посредством една прозрачна поетическа образност оголва душата си пред ограничената читателска аудитория на ъндърграунда. Някои от стихотворенията са изцяло в духа на сюрреалистичния дебют на Бонди: нецензурираният автоматизъм, извиращ от подсъзнанието на поета, подсилен още от алкохол и най-различни медикаменти, е близък до сюрреалистичния отказ от всякаква автоцензура в изкуството.¹¹ В определени моменти поетическата изповед се доближава до метода на тоталния реализъм.

Хората от общността на ъндърграунда като едно немногобройно социокултурно гето изживяват много драматично загубата на починалите си другари. Имаме предвид преди всичко трагическата гибел на поета Милан Кох и не по-малко болезнената смърт на съпругата му Мирка. Скръбта на Бонди по загубата на близките му приятели е отразена в редица от неговите художествени текстове. Есхатологичните литературни пътешествия към „светците на ъндърграунда“ често са придружавани от атрибути, свързани с топоса на долнопробни кръчми и евтини заведения. До есхатологичните пространства проникват впрочем и героите от прозаическите текстове на Бонди (напр. повестта *Afghánistán*). В редица от текстовете това са тайнствени кътчета, които представляват рай за избраните и които са изобразени като междинни пространства, свързващи отвъдното и света на литературната фикция с реалния живот на общността на ъндърграунда. Проникването в тези междинни пространства е в повечето случаи придружено от фантастични образи: напр. магическата лодка в романа *Братя и сестри инвалиди (Invalidní sourozenci)* или тайнственото дърво в романа *Шаман (Šaman)*.

Антиутопичната фикция на романа *Братя и сестри инвалиди* и на други прозаически творби е една мащабна метафора на хората, които се стремят да творят и да живеят другояче, бунтувайки се срещу обществото – макар тяхната съпротива да е пасивна. Тази художествена рефлексия на бунта на младото поколение е характерен аспект на поезията му от периода на нормализацията. Бонди обаче понякога, за да остане верен

¹¹ Тези, които обвиняват Егон Бонди в сътрудничеството с ДС, ще възразят, че автоцензурата не е безусловна, но Бонди, от друга страна, напр. не скрива това, че служители от ДС непрекъснато го посещават: „Изморен съм от пиенето/изморен съм от безсънието/изморен съм от обществото в което живея/изморен съм от посещенията на ДС“ (Бонди 2015: 565).

на революционния марксизъм, поставя субкултурата на дългокосите младежи, които се съпротивляват срещу консервативните принципи, в контекста на революционната класова борба. Въпреки това стихотворенията на Бонди от 50-те и 70-те години са възторжено приети от формирация се ъндърграунд, суровостта и автентичността на тези стихотворения мощно въздействат върху младите бунтари.

Пъстрият живот на ъндърграунда през годините на нормализацията е истински импулс и вдъхновение за Бонди. Като антипод на чистите, морално неопетнени младежи бунтари той поставя колабориращите интелектуалци. Поетът романтично идеализира общността на ъндърграунда и в идеологически план – като израз на класовата борба на революционния марксизъм, което обаче в средата на политически индиферентния и идеологически колоритния ъндърграунд няма отзвук. Ето защо някои от стихотворенията на Бонди звучат ударно като поетически манифест. Представителите на „другата култура“ се идентифицират изцяло с известния цитат на Марсел Дюшан, че „великият художник на бъдещето ще отиде в ъндърграунда“ (Ироус 1999). Чешкият музикален и литературен ъндърграунд намира убежище по кръчмите, в частни апартаменти и в т. нар. „бараки“ – селски къщи, по подобие на западните контракултурни комуни. Чешкият ъндърграунд от 70-те години се формира не само като алтернатива на унифицираната официална култура, но също и като алтернатива на дисидентските среди, макар че след 1976 г. и двете основни течения на неофициалната култура (дисидентство и ъндърграунд) започват все повече се преплитат.

4.2 Бонди като „подземен“ драматург

В края на шестдесетте години Егон Бонди се запознава с Радим Вашинка – художествен директор на неконвенционалния пражки театър „Орфей“. Като резултат от това сътрудничество се появяват 14 сценични текста, два от които не са запазени (Юнгманова 2007: 290). Ленка Юнгманова типологично разпределя пиесите на Бонди в четири жанрово-тематични тенденции: 1) сатири (пиесите *Nic jsem si nemyslel*, *Otec v restauraci*, *Ministryně výživy*); 2) гротески, в които се разгръща постапокалиптичната тема (пиесите *Návštěva expertů*, *Kdykoliv v současnosti*, *Na dvoře Ludvíka XVI.*, *Jednoho odpoledne*, *Jednou v noci*); 3) екзистенциални пиеси (*Devatenáct set padesát*, *Pozvání k večeři*); 4) неприличен фарс (*První večer s maminkou*) (пак там: 285 – 289).

Пиесата *Госпожа министърът на продоволствията* (*Ministryně výživy*) е обществено-политическа сатира с елементи на антиутопия и научна фантастика. Действието се развива в неназована тоталитарна държава, чиито реалии напомнят както на латиноамериканските леви-чарски диктатури, така и на Чехословакия. Повечето от сполучливите намеци и хиперболи препращат към негативни и абсурдни явления на така наречените „развити“ страни, които се гордеят със своя научно-технически прогрес. Някои крилати фрази звучат в регистъра на „плудковската“¹² диалектика от *Градинско увеселение* на Вацлав Хавел. Пиесата *Госпожа министърът на продоволствията* е сатира на модерното общество, което поради огромния демографски ръст търси по-ефикасно осигуряване на прехраната за населението. Ирационалното управление на министерствата и аксиологическото изопачаване на значенията на прилагателните „хуманен“ и „човешки“ водят до абсурдни политически и икономически решения, интригуващо и въздействащо пресъздадени от саркастичния драматургичен език на Бонди.

Другата пиеса, която заслужава внимание, е *Работно посещение* (*Návštěva expertů*). Действието се разгръща в неназована държава от развиващите се страни. Двама европейски специалисти са изпратени от своите правителства в изследователския отдел на тамошното Министерство на вътрешните работи, където е работено върху най-ефективните методи на мъчения. Жестоката имагинация на Бонди за това на какво човек е способен, за да удовлетвори деструктивната си воля за власт или пък атавистичните си инстинкти, не е само един предупредителен сигнал, а свидетелства за неговото убеждение, че човечеството благодарение на развитието на науката е способно да създаде за себе си приживе ад, който е толкова страшен, колкото и християнската представа за есхатологичния ад.

¹² Хуго Плудек е главният герой в *Градинско увеселение*. – Б. ред.

Последната пиеса на Бонди, върху която ще обърнем специално внимание, е общественно-политическата сатира *Нямах нищо предвид* (*Nic jsem si nemyslel*) от есента на 1968 г. Поетиката на тази сатирична пиеса е емблематична преди всичко с морбидния си хумор, породен от контраста между напълно несъпоставими езикови и семантични елементи. Умишлената игра с емоционалното подсъзнание има за цел да въздейства върху сетивата на зрителя и да събуди у него неприятни асоциации. С пиесата *Нямах нищо предвид* Егон Бонди фактически поставя началото на една устойчива в творчеството си тема, свързана с официалните културни среди, включително и с дисидентството.

Криминалната интрига в цитираната пиеса от самото начало се превръща във фарс, изпълнен с черен хумор и сатирични намеци за тогавашната политическа действителност. В сюжета е закодирана далеч по-глобална проблематика, гравитираща около идеята за свободата на личността в целокупната история на човечеството – идея, основна доминанта в прозата на Егон Бонди от 70-те и 80-те години на миналия век (особено в романа *Братя Рамазови*). Симптоматично за драматургията на Бонди е отсъствието на положителни герои, поради което неговите образи се доближават до персонажи от типа на Фердинанд Ванек – основен протоганист в едноактната пиеса на Вацлав Хавел *Аудиенция* (*Audience*, 1976). Персонажният тип на Бонди въплъщава идеята за тоталната власт на безчовечната машинерия на системата, от която човек може да се предпази само ако ѝ се подчини. Героите му се явяват илюстрация на мисълта на Карл Ясперс от *Духовната ситуация на времето*: индивидът, катерещ се по стълбата на държавния апарат, е принуден да се откаже от човешката си същност и затова не допуска друг да я съхрани. Полковникът от *Работно посещение* отдавна е изгубил всякакъв човешки образ и не му остава нищо друго, освен да лишава от човешки образ и своите жертви.

Пиесите на Бонди въздействат не само върху логическото и абстрактното мислене, но и върху човешките сетива и инстинкти и с това до голяма степен напомнят на театралната концепция на френския писател и художник на авангардизма Антонен Арто, която той прилага като актьор, режисьор и теоретик в своя *Театър на жестокостта*. Арто е искал да въздейства върху нервите и сърцето на публиката чрез художествения език на крясъците, звуковете и светлината; театърът е трябвало да предизвиква такива сънища и представи у зрителите, в които се изливат на повърхността техните злокобни намерения, еротична мания и жестокост (Арто 2010: 66).

Както вече бе отбелязано, всички драматургични текстове на Бонди са написани специално за малкия полуофициален (бихме могли да кажем ъндърграунд) театър „Орфей“. В този театър обаче е поставена само една от пиесите му – *Нямах нищо предвид*. Освен това в „Орфей“ е

рецитирана поезия на Бонди (*Zbytky eposu*, някои стихове от *Velká kniha* както и *Naivita*). Самият факт, че посочените едноактни пиеси на Бонди са написани именно за такъв нонконформен театър, затруднява тяхната инсценация. Независимо от това те имат своята висока литературна стойност не само като отражение на конкретно историческо време, но и като тревожен знак за нечовешката природа на човешката същност.

4.3 Енвиронментални аспекти в литературното творчество на Егон Бонди

Не само във философските си съчинения, но също и в литературното си творчество Егон Бонди показва значимостта на енвиронменталната проблематика за него. В своята философска книга *Въпросите на Юлия* (*Juliiny otázky*, 1970), където пресъздава концепцията за себепреодоляването на човека, откъсването му от ограничаващите го биологични принципи и създаването на по-висша форма на съществуване в лицето на т.нар. артифициални същества, Бонди изцяло се отграничава от антропоцентризма. Във връзка с еманципирането на човека от неговата биологична природа, което Бонди коментира още в книгата си *Утешението на онтологията* (*Útěcha z ontologie*, 1962), се извеждат проблеми на енвиронменталната етика. „Също както е трябвало да разберем, че Земята не е център на Вселената, трябва и сега да приемем, че човекът не е център на онтологичното“ (Бонди 2007b: 90). Бонди конфронтира антропоцентризма в културната традиция на Запада не само от позициите на собствените си онтологични възгледи, но и на будистките и даоистките учения.

Антропоцентризмът по принцип води до отчуждението на човека от естествената му околна среда и в комбинация с религиозния скептицизъм – до цялостно екзистенциално отчуждение. До подобни изводи стига Егон Бонди в есето си *Кръгозор* (*Výhledy*, 1986). Той смята отказа от антропоцентризма за единственото аксиологично правилно решение, което неизбежно поражда преосмисляне на човешкото отношение към животните и природата. Предпоставената теза, че човекът не е последната брънка във веригата на развитието на онтологичната реалност, разколебава наложените антропоцентрични ценности. Бонди тематизира тези проблеми в стихосбирката си *Записки от началото на седемдесетте години*, поставяйки енвиронментализма в центъра на собствената си онтологична концепция, която се базира върху човешкото себепреодоляване, тъй като с преминаване към по-високия, постбиологичен стадий на организация на живота неизбежно ще отпадне необходимостта от осигуряване на продоволствия чрез убийство на животни.

Унищожаването на природата се явява за Бонди поредният етичен аргумент против антропоцентризма, който според него трябва да бъде заменен с онтоцентризма – концепция, според която човекът вече не трябва да бъде възприеман като господар на всичко живо, а само като съставна част от целостта на онтологичната реалност. Така от гледна точка на етиката онтоцентризмът се оказва далеч по-приемлив от наложения в културното съзнание антропоцентризъм с всичките му ужасяващи прояви. Единствено чрез онтоцентризма човекът може да бъде адекватно поставен в контекста на всеобхващащата цялост на битието. Както вече отбелязахме, тази концепция се доближава до източните фи-

лософии (преди всичко до даоизма и будизма). Именно в даоизма енвайронментализмът е значително застъпен. Както е известно, Егон Бонди е дълбоко повлиян от философията на Лао Дзъ – и то преди всичко от заложения в нея несубстанционален принцип. Модерният човек с егоцентрична надменност не се задоволява с хармонично използване на природата, той иска да я преобразува, управлява и заробва (Лао Дзъ – Кребсова 1997: 17). В даоизма представата за човека като господар на природата е абсолютно немислима, защото етични принципи на даоизма са скромността и отказът от всичко, което е излишък.

През втората половина на 70-те години в поезията на Бонди започват да се появяват стихотворения, които биха могли да се определят като „праисторическа“ пейзажна лирика (именно тогава Бонди започва да пише една от ключовите си прозаически творби – *Шаман*), което ще се отрази върху поетиката му от този период. В последната част от стихосбирката *Мирка* (*Mirka*) лирическият герой се отдава на всеобхващащите обятия на праисторическата природа. Лирическата рефлексия на природата обаче е съпроводжана от атрибути на смъртта и неизбежния край. Постапокалиптичните видения за човешкото самоунищожение и опустошение на околната среда се явяват поетически аналог на основните образни внушения в прозаическите текстове на Бонди (*Invalidní sourozenci, Afghánistán*) – мрачни пророчески видения за последствията от човешкото унищожаване на природата. Енвайронменталната естетика е заявена и в поемата *Дневник на момичето, което търси Егон Бонди* (1971). Тук човечеството злоупотребява с даденото му дарение – интелекта, и безотговорно унищожаване планетата в името на егоистичните си интереси. Заради гибелния антропоцентризъм човечеството като цяло забравя за истинската същност на битието, изразена чрез даоистката идея за пътя на вселената.

Енвайронменталните мотиви присъстват и в прозаическите произведения на Бонди, където отново се характеризират с постапокалиптични черти, показвайки опустошена и умираща околна среда. В романа *Братя и сестри инвалиди* това е например постоянно покачващото се равнище на вонящата застояла вода по последната останала суша на планетата. Значеща функция в романа има и мотивът за производството на синтетична храна, която още повече засилва изолацията на човека от последните останки на автентичната природа. Другият пример, базиран върху мрачното видение за унищожение на природата, е повестта *Афганистан* (*Afghanistan*, 1980), където околната среда на човека е унищожена по време на военен конфликт. Човекът в творчеството на Бонди заради научно и технологично развитие все повече се отдалечава от истинската си същност, която до този момент се е основавала върху естественото му и смирено участие в пътя на вселената.

4.4 *„Веселото гето“ на „братята и сестрите инвалиди“: ъндърграунд прозата на Бонди като мегатекст*

Прозаическото творчество на Егон Бонди в периода на нормализацията¹³, когато се превръща във водеща фигура на чешкия ъндърграунд, придобива нови качествени измерения. Неговите прозаически произведения са предназначени за една затворена общност и нравоучително убеждават читателите, че животът в ъндърграунда е за тях възможно най-добрият избор. Идейната и образната им кохерентност дава основание да бъдат четени като един цялостен мегатекст. В почти всяко от тях може да разпознаем реални фигури от общността на ъндърграунда, включително и самия автор. Нещо повече, те създават мрежа от интертекстуални връзки, които препращат както към творчеството на други писатели (Пастернак, Достоевски, Хашек, Кокто), така и към извънлитературни текстове (устни предания и легенди от ъндърграунда). Симптоматично за прозата на Бонди е и включването на легендарни фигури на пражкия ъндърграунд (Винцент Венера, Фанда Панек). Когато читателят не е запознат с тези извънлитературни алюзии, актът на четенето губи много важно измерение, което допълнително свидетелства за това, че тези художествени текстове са предназначени преди всичко за членовете на „веселото гето“ на чешкия ъндърграунд. Белетристичното творчество на Бонди носи знаците на палимпсест и може да бъде подложено на т.нар. двойно четене. Става дума за текст, който се крие под повърхността на друг текст, а при Бонди скритият текст е именно разказът за общността на ъндърграунда. Аксиологичното измерение на скрития текст е разбираемо само за посветения читател, който е част от общността. При един непосветен читател актът на четенето не може да бъде цялостен, именно затова е изненадващо, че творчеството на Бонди запазва устойчива актуалност. В контекста на чешкия ъндърграунд актът на четенето придобива специфична димензия, самото четене се превръща в инициация, за което допринасят и външни фактори (напр. самиздат). Егон Бонди осъзнава тази специфична ситуация относно принципа „ъндърграунд за ъндърграунд“, което се проявява не само в избора на темата, но и в сюжетната структура и характера на главните герои. Тази линия на наратива, свързана с общността на конкретни хора – често близки приятели на Бонди, се преплита с фикционалния наратив. Освен това съществува и трети план, който е сравнително по-амбициозен и съдържа цели философски, политически и религиозни трактати. Плурализъм на светогледни концепции е въплътен например в отделни литературни ге-

¹³ Прозата 2000 от началото на 50-те години е уникална за времето, в което възниква. Прозаическите текстове, написани след 1989 г., в този дисертационен труд не са включени.

рои на псевдоисторическите новели *Монахът (Mnišek)* и *Излятото нощно гърне (Vylitý počník)*, което създава динамичен сблъсък на различни философски концепции. Както беше споменато, възприемането на литературния разказ има два аспекта: 1) вътрешен (текстът е възприеман от читателя, който е част от общността на ъндърграунда, той познава лично някои герои, места – преди всичко кръчмите, и той самият изпитва същите чувства като тези на литературните герои); 2) външен (читателят възприема текста като класически разказ и е лишен от извънтекстовите асоциации).

Ключов стълб на чешкия литературен ъндърграунд от 70-те години се явява разказването за инвалидизираните пенсионери А. и Б., които проникват в прозите *Братя и сестри инвалиди*, *Афганистан* и *Безименната*. Докато първият роман е шеговито интригуващ и отразява началния ентузиазъм на тъкмо формиращия се ъндърграунд от първата половина на 70-те години, то мрачната атмосфера на другите две произведения издава, че са писани в по-късен период, когато репресивният натиск върху общността на ъндърграунда е значително по-силен. Арести, разпити, принудително напускане на страната в рамките на тайната акция на ДС „Асанацие“ – всичко това дава отражение върху мрачната атмосфера в прозата на Бонди от този период. Докато в *Братя и сестри инвалиди* надеждата за съществуване на една паралелна независима култура в духа на манифеста на Ироус *Известие за третото чешко музикално възраждане* все още съществува, от средата на седемдесетте години вече е ясно, че тоталитарният режим на Густав Хусак няма да търпи никакви алтернативи, което се проявява в нарасналия скептицизъм на Бонди и във все по-настоятелното поставяне на философските въпроси, търсещи смисъла на човешкото съществуване.

4.5 Псевдоисторическата проза като литературен палимпсест на ъндърграунда

Прозаическите текстове на Егон Бонди *Монахът* (написан през 1974 – 1975 г.), *Новият век* (*Nový věk*, 1982), *Шаман* (1976) и в известен смисъл също *Излятото нощно гърне* (1979) можем да определим като псевдоисторическа проза. Докато за историческа проза в съвременния литературен дискурс се приема текст, който се стреми към вярно пресъздаване на историческите епохи, псевдоисторическата проза само използва исторически събития като кулиси, за да изобрази съвременното. А именно тази функция в посочените текстове на Бонди с историческа тематика се явява доминантна. Резултатите от идейната интерпретация на текстовете до известна степен зависят от това дали читателят принадлежи към общността на ъндърграунда, или не, тъй като от гледна точка на чешкия ъндърграунд нормализацията след събитията от 1968 г. е възприемана като поредната тъмна епоха. Сюжетите на псевдоисторическите прози на Бонди включват автентични фигури, места и събития, но тяхното предназначение е да поставят всеобщи екзистенциални проблеми.

Мартин Маховец забелязва, че Бонди ситуира историческите си разкази в мрачни исторически епохи, в периоди на преход, белязани от знака на несигурност и политическа криза (Маховец 1990: 244). Обща характеристика на тези произведения е перспективата на разказвача и на главните герои, които са обикновено аутсайдери идеалисти, търсещи екзистенциален смисъл в своите нищожни животи. Основен идеен акцент в псевдоисторическата проза на Бонди е сложен върху изгубените илюзии в един свят, управляван от безогледна и арогантна власт.

Историята е интерпретирана през призмата на тоталитарния режим от времето на т. нар. нормализация и е разкрита нейната манипулирана от обществено-политическия код на съвременния дискурс същност. Повестта *Монахът* функционализира историческата тема, за да изобрази типа интелектуалец, който се отказва да служи на обществото и избира тоталното усамотение. Наративната структура на *Монахът*, *Новият век*, *Шаман* и *Излятото нощно гърне* придобива специфично измерение чрез прилагане на принципите на постмодернизма, който в контекста на чешката псевдоисторическа проза от въпросния период няма еквивалент. Чрез персонажите на Магид Лайбловиц (*Новият век*), Шаманът (*Шаман*) и Брадатия (*Монахът*) писателят заявява своята идеологически ангажирана контрапозиция, насочена срещу установените обществено-политически структури, които, макар и да са изградени по силата на художествената фикция, се явяват аналог на социалистическото общество. Последователно и убедително прокараната идея в тези произведения е, че по силата на своята свободна воля човек трябва да живее и твори извън репресивната система. Историческият сюжет носи познати за читателя

елементи, чиято разпознаваемост е пряко свързана с това доколко реципиентът на текста се самоидентифицира като аутсайдер, мачкан от механизмите на голямата история. В случая с повестта *Монахът* такъв разпознаваем аспект е универсалният екзистенциален модел на интелектуалеца солитер. Стариият мъдрец, живеещ в малка колиба извън обществото, се отказва да играе каквато и да е роля сред „нормалните хора“. Обвинението на Брадатия срещу хората, търсещи само моментния си интерес, прави алюзия за колаборацията на социалистическия човек със системата. Напускането му на манастира, който за средновековната епоха (действието се развива през IX век) е основен център на книжовността, би могло да се тълкува като метафоричен акт на „слизане“ в ъндърграунда.

Усамотяването се явява важен мотив и в повестта *Шаман*, където главният герой, търсейки спасение от тайната полиция, бяга в ледена планина. Мотивът за ледената планина или айсберга е симптоматичен за старата даоистка традиция, в която мъдрецът съзнателно се самоизолира от света. Поетическият образ на айсберга или на ледената планина е типичен също и за поезията на Бонди (напр. за т.нар. философски стихотворения).

Очевидни алюзии с периода на нормализацията предлага и псевдоисторическата повест *Новият век*, чието действие се развива по времето на фалшивия еврейски месия Шабтай Цви (1625 – 1676). Надеждата за безкрайно щастливо бъдеще, която идва с появата на месията, се разпада още с първото по-сериозно изпитание, което създава недвусмислена аналогия с комунистическата идеология и с политическото развитие на Чехословакия. Религиозната конверсия на Шабтай Цви и непосредствената промяна на курса на неговите верни последователи – равини, възвани да последват постъпката му (тоест да сътрудничат на властта), напомня например на принудителното подписване на т.нар. Московски протокол от членовете на политбюро на КСЧ през август 1968 г.

Тъкмо в момента, когато Шабтай Цви под смъртна заплаха приема исляма, ярко се променя стилистиката на наратива, все повече в нея навлизат чуждородни изрази на комунистическия жаргон, което препраща към актуалната ситуация на реалния социализъм. *Новият век* акцентира върху универсалността на човешкия прагматизъм и готовността на човека да се откаже от своите идеали, за да си осигури добър и безопасен живот. Псевдоисторическите текстове на Бонди не функционират като херметичен текст, напротив, те се характеризират със своята откритост, процесуалност и относителност. Аксиологическата корелация между литературния текст, текста на културата и текста на света ни позволява да проникнем в ценностната система на ъндърграунда. Ценностните контракултурни аксиоми на ъндърграунда са пренесени до далечните във времето и пространството литературни светове, което подчертава тяхната универсална валидност. Поколенческият конфликт между бащите ловци и синовете им в романа *Шаман*, които организират в гората заб-

ранени ритуали, можем да тълкуваме като праисторическа травестия на нелегалните концерти на рок групата „Пластик Пийпъл“, консуматорският манталитет на бащите ловци пък напомня същия феномен в Чехословакия по време на нормализацията.

В това отношение псевдоисторическите прози *Монахът*, *Новият век*, *Шаман* и *Излялото нощно гърне* може да се определят като палимпсести. Под горния исторически слой прозира скритият текст, носещ видими препратки към чешкия ъндърграунд от 70-те и 80-те години на миналия век. Псевдоисторическият жанр служи на писателя като литературна платформа, върху която изобразява вечния конфликт между два аксиологични контрапункта: между света на мнозинството, управлявано от властта, и света на малцинството, което издига в най-висша ценност нравствената чистота, стремежа към автентичност, безусловната свобода и съвършеното познание.

4.6 *Шамановото отстъпление и вината на Иван Рамаз като авторово себеразкритие*

В тази част на дисертацията са разгледани изповедните авторелексии в романите на Бонди *Шаман* и *Братя Рамазови*, които са изградени като филипик срещу колаборацията с властта. Във фикционалните светове на литературата прониква субективното отразяване на действителността и по-конкретно общността на ъндърграунда като контрапункт на политическата система. И в двата романа литературните герои (Шаманът и Иван Рамаз) се конфронтират с едноизмерното и колабориращото с властта мнозинство, а в повествователната им структура участва жанрът на философския диалог: монументалните философски диспути са характерни и за други прозаически произведения на Бонди. В романа *Братя Рамазови* тези философски гласове изграждат полифония, което би могло да се приеме също така и като проява на интертекстуалното му взаимодействие с *Братя Карамазови* на Достоевски.

В повечето случаи героите са отчуждени от околния свят, често се борят със собствената си съвест, Шаманът и Иван Рамаз водят философски диалози с дявола и макар че притежават ярка духовна сила и впечатляват със своя интелект, не успяват в борбата срещу злото. Посочените романи могат да бъдат четени като изповед на грешника, като признание под воала на литературната фикция. Действието на *Шаман* е ситуирано в епохата на палеолита, но в него проникват реалии на социализма, включително и Държавна сигурност, пропагандата, доносничеството, измислените съдебни процеси, както и консуматорският стил на живот. Шаманът стои встрани от общността, но той е мъдрец, който може да говори с духовете – неговите магически способности са необходими за благо на общността, поради което той е материално издържан от нея. Първобитното общество в романа *Шаман* е изобразено реалистично и авторът проявява не само голяма ерудиция, но също и таланта си със средствата на комизма и сарказма да транспонира реалиите на социалистическа Чехословакия в света на праисторическата култура. Шаманите са представени като прослойка на интелигенцията, раздвоена между колаборационисти и тези, които остават непокорни. Главният герой се числи към втората група, но понякога под натиска на режима сътрудничи и дори става доносител. Ловците в романа са алегоричен образ на затъпялата маса от „едноизмерни“ работници, а синовете им се явяват представители на праисторическия ъндърграунд. От време на време младите хора се събират в гората и практикуват забранени ритуални танци и музика, а техен гуру е именно Шаманът, който композира и изпълнява песни за тях. Очевидната алюзия с участието на Бонди в кръга на рок бандата „Пластик Пийпъл“, както и други подобни моменти дават основание образът на Шамана да се интерпретира като автостилизиран образ на самия автор. Неговата конфронтация с властта се дължи не са-

мо на участието му в обредите на младите ловци, но преди всичко на неговите идеи, неприемащи официалните догми. Шаманът много добре знае, че обществената действителност е коренно различна от това, което древните шамани са учили за равенството, свободата и повсеместното благосъстояние. Екзистенциалната ситуация на отделната личност е безнадеждна дори и тогава, когато тя няма намерение да взема участие в политическата игра и иска да живее и да твори извън структурите на режима. Тази идея сама по себе си представлява атака срещу основите на режима, тъй като идеологизираната култура от периода на нормализацията не допуска съществуването на алтернативи.

Друг пример за себеразкритие на Бонди е литературната парафраза на *Братя Карамазови – Братя Рамазови*. Структурата на романа на Бонди остава в общи линии почти идентична с тази на романа на Достоевски. Драмата за отцеубийството е пренесена в съвременния социополитически контекст на Чехословакия. Би могло да се каже, че полифоничният характер на романа, така както го е формулирал Бахтин, е запазен. Докато повествователят в *Братя Карамазови* по принцип е безпристрастен наблюдател, този в романа на Егон Бонди откровено заявява своята позиция, нещо повече, чрез своето *алтер его* – Иван Рамаз, той се намесва директно в сюжетното действие.

Братя Рамазови и прозата *Шаман* в този смисъл напомнят „стъклената къща“ на Андре Брътон от романа *Надя* – очевидно обаче не може да става дума за проява на авторски ексхибиционизъм, тъй като това би предполагало да разкрие и положителните му страни. Посредством идентификацията си със своите герои Бонди излага на показ своите слабости и дори негативи. Именно към тази категория книги, „които авторите оставят като отворена врата, без да е нужен ключ за нея“ (Бретон 1996: 21), се отнасят *Братя Рамазови*, *Шаман*, както и разказът *Бета*. Освен с високата си художествена стойност горепосочените прозаически текстове се отличават и с автентичната изповед на своя автор – принцип, който е особено характерен за чешката ъндърграунд литература. Изповедният характер на романите *Шаман* и *Братя Рамазови* всъщност осцилира между себеобвинението и апологията на авторския субект. Макар Иван Рамаз да вярва, че злото може да бъде победено с усърдна интелектуална работа, накрая той отстъпва пред него. Шаманът пък жертва съвестта си в името на духовното познание, прави доноси срещу свои съграждани, което обаче го приближава към дявола, криещ се в неговото подсъзнание и чакащ своя шанс. Символичната граница между моралната чистота и колаборацията е толкова по-трудно доловима, колкото по-жестоката е тоталитарната власт. Интертекстуалните препратки към *Братя Карамазови* на Достоевски осветляват също така и проблема за цикличността и непреходността на човешкия стремеж към познанието.

Заклучение

Както официалната социалистическа култура (тоталитарна), така и масовата култура в условията на либералната западна демокрация предизвикват зараждането на контракултурни тенденции, чиято същност се изразява не само в презрително отрицание на масовата култура, но също така и в търсене на алтернативи, които да задоволят духовните потребности на малки творчески общности в техния стремеж към автентично себеизразяване и към утвърждаване на стойности, маргинализирани от официалната или масовата култура. В контекста на контракултурата възниква независима ъндърграунд култура, която се характеризира със следните тенденции: 1) съпротива срещу консуматорския манталитет и начин на живот; 2) ориентация към ортодоксалния марксизъм, революционния марксизъм и източните философски концепции на будизма, дзенбудизма и даоизма; 3) нонконформистко социално поведение, бунт срещу наложените социокултурни принципи на мнозинството и нежелание за каквото и да е участие в официалните обществени структури.

Във връзка с това за поезията на Егон Бонди са симптоматични даоистки алюзии, и то конкретно в т.нар. философски стихотворения от края на 50-те години, както и в стихосбирките от седемдесетте години *Записки от началото на седемдесетте години*, *Колекция (Sbírečka)* и *Стенен календар*. Философската му нагласа към източното мислене е в синхрон с концепцията на енвиронментализма, която в контекста на контракултурните течения изпълнява функцията на аксиологичен контрапункт спрямо юдео-християнския антропоцентризъм на евроатлантическата цивилизация. Енвиронментални аспекти откриваме в стихосбирките на Бонди *Записки от началото на седемдесетте години*, *Това са излишни стихове (To jsou zbytečné verše)*, *Втора колекция: Мои приятели! (Druhá sbírečka: Mí přátelé!)* и *Мирка*, а също и в прозаическите му текстове – можем да посочим *Братя и сестри инвалиди*, *Афганистан*, *Неразказ (Nepovídka)* и пиесата *Госпожа министърът на продоволствията*.

Лирическият герой в поезията на Бонди от 70-те години продължава да критикува консуматорския начин на живот, но вече в условията на нормализацията, когато чехословашката аналогия на унгарския „гулашов социализъм“ е трябвало да бъде скъпо заплатена с колаборация с властта. Антиконсуматорските тенденции са видими най-вече в поемата *Дневник на момичето, което търси Егон Бонди* от 1971 г., колаборацията, опортюнизмът и утилитаризмът на официалните артистични среди са теми, които се появяват още във философските стихотворения от края на 50-те години. Литературното и философското творчество на Бонди се вписва в общия контекст на контракултурата.

Специфичната ъндърграунд поетика на прозаическите текстове на Егон Бонди от периода на нормализацията изисква интерпретацията да отчита както особеностите на художествения език, така и тяхната идеология. През тази призма литературното творчество на Бонди, тематизиращо общността на ъндърграунда, би могло да се тълкува като един цялостен мегатекст. При това художествената и аксиологичната корелация между литературните текстове на Бонди не се изразява само в наличието на интертекстуални връзки между самите литературни текстове, но и в изграждането им като образен аналог на реалния свят на ъндърграунда. Тук ъндърграундът е разбран като автономен свят със специфични закони и аксиологични догми, които са проектирани в наративния план на литературния текст с функцията на ключов идеологически фактор.

Такива тенденции присъстват в псевдоисторическата проза на Бонди – *Монахът*, *Новият век*, *Излятото нощно гърне*, *Шаман*, и разбира се, в *Братя и сестри инвалиди*, *Афганистан*, *Безименната*, *677*, *Машиа* и *Бета*. В псевдоисторическите текстове е осъществено пренасяне на аксиологичните аксиоми на чешкия ъндърграунд в различни исторически епохи, с което се слага акцент върху тяхната универсална валидност. Подобен принцип е приложен и в антиутопичната проза с научнофантастични елементи – *Братя и сестри инвалиди*, *Афганистан*, *Безименната*, където микросветът на чешкия ъндърграунд е пренесен в постапокалиптични светове на далечното бъдеще. Преплитането на текстовите (литературна фикция) и извънтекстовите (обективна действителност) светове се явява симптоматичен знак на литературното творчество на Егон Бонди, в това число и на чешкия ъндърграунд.

САМОПРЕЦЕНКА НА ПРИНОСНИТЕ МОМЕНТИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- 1) В този дисертационен труд за първи път е направен опит чешкият ъндърграунд да бъде разгледан в съпоставителен план с оглед на проявленията на контракултурата във Великобритания, САЩ, СССР, Полша, Югославия и в други страни – и то не само в областта на литературата, но и в сферата на изобразителното и акционното изкуство, на пърформанса и на рок музиката.
- 2) Чешкият ъндърграунд е бил обект на изследователски интерес преди всичко като социокултурно явление, но особеностите на неговата поетика не са били систематизирано анализирани. В съществуващите малко на брой изследвания са маркирани само някои аспекти, без да бъдат осмислени в една цялостна парадигматична концепция.
- 3) В съвременната литературоведска бохемистика до настоящия момент липсва обстоен научен труд, посветен на цялостното творчество на Бонди в областта на поезията, прозата и драмата, и не е изследвана динамиката на устойчиви мотиви и художествени идеи, които преминават през различни в жанрово отношение текстове.
- 4) Приносен е и генеалогичният анализ на поетиката на Бонди с оглед на неговия афинитет към сюрреализма. В следвоенния период сюрреализмът вдъхновява редица поети нонконформисти в САЩ и Западна Европа най-вече с принципа на „автоматичното писане“, който игнорира каквато и да било автоцензура. Този проблем до настоящия момент не е разглеждан обстойно в литературната наука във връзка с чешкия ъндърграунд и поетиката на Бонди.
- 5) За първи път в чешкия литературоведски дискурс е акцентиран феноменът на енвайронментална естетика в поезията на Бонди. Към настоящия момент тя е била разглеждана само във връзка с прозаическите произведения на Егон Бонди, и то по-скоро само с оглед на неговата философия.
- 6) Акцентирани са литературните рефлексии на източните учения в поезията на Бонди и са осмислени както с оглед на неговите лични философски предпочитания, така и на генетичните връзки на чешкия ъндърграунд с битническия „turn to the east“ („обръщане към Изтока“), който представлява художествено-философско увлечение по будизма, дзенбудизма и даоизма.

7) В наличната научна литература липсват аналитични изследвания върху поетиката на прозата на Егон Бонди. В настоящата работа отделните прозаически произведения на Бонди са разглеждани като мащабен мегатекст на чешкия ъндърграунд и са изведени интертекстуалните връзки между тях. Специално внимание е отделено на интертекстуалните отношения на *Братя Рамазови* на Бонди с романа на Достоевски *Братя Карамазови*.

БИБЛИОГРАФИЯ

Алан 2001: ALAN, Josef. *Alternativní kultura jako sociologické téma*, IN: Alan, Josef. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.

Андреева – Биберган 2011: АНДРЕЕВА, Наталья – БИБЕРГАН, Екатерина. *Игры и тексты Владимира Сорокина*. Санкт-Петербург: Петрополис, 2011.

Арто 2010: ARTOUD, Antonin. *The Theatre and Its Double*. London: Oneworld Classics Ltd, 2010.

Бонди 2000: BONDY, Egon. 2000. In: *Revolver Revue*, č. 45. Praha: Sdružení na podporu vydávání č., 2000.

Бонди 2006а: BONDY, Egon. *Buddha*. Praha: DharmaGaia, 2006.

Бонди 2007б: BONDY, Egon. *Filosofické dílo sv. II. Juliiny otázky a další eseje*. Praha: DharmaGaia, 2007.

Бретон 1996: BRETON, André. *Nadja*. Praha: Dauphin, 1996.

Гожондек 2010: GORZĄDEK, Ewa. Koło Klipsa. *Culture.pl* [online]. 2010 [cit. 2016-05-06]. Dostupné z: <http://culture.pl/pl/tworca/kolo-klipsa>

Групинска – Вавжиняк 2011: GRUPIŃSKA, Anka – WAWRZINIAK, Joanna. *Buntownicy: Polskie lata 70. i 80*. Warszawa: Świat Książki, 2011.

Джаксън 1988: JACKSON, Carl. *The counterculture looks east: Beat writers and asian religion*. In: *American studies* 29, 1988, s. 51 – 70.

Енгелкинг 2001: ENGELKING, Leszek. *Surrealizm – underground – postmodernizm: szkice o literaturze czeskiej*. Łódź: Wydawn. Uniw. Łódzkiego, 2001.

Ироус 2008: JIROUS, Ivan M. *Zpráva o třetím českém hudebním obrození*. In: Machovec, Martin: *Pohledy zevnitř*. Vimperk: Pistorius & Olšanská, 2008.

Каталано 2008: CATALANO, Alessandro. *Rudá záře nad literaturou. Česká literatura mezi socialismem a undergroundem (1945 – 1959)*. Brno: Host, 2008.

Клер 2010: CLAIR, Jean. *O surrealismu*. Brno: Barrister & Principal, 2010.

Ковалски 2011: KOWALSKI, Grzegosz. *Plastyk v PRL*. In: Grupińska, Anka – Wawrziniak, Joanna. *Buntownicy: Polskie lata 70. i 80*. Warszawa: Świat Książki, 2011.

Кох 1992: KOCH, Milan. *Červená KarKULKA a jiné básně*. Praha: Vokno, 1992.

Лао Дзъ – Кребсова 1997: LAO-C`. Tao te t'ing (Překlad a komentáře: Berta Kребsová). Praha: DharmaGaia, 1997.

Лоулър 2005: LAWLOR, William. *Beat Culture: Icons, Lifestyles, and Impact*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2005.

Маховец 1990: MACHOVEC, Martin. *Bondyho trojí podobenství o marnosti a naději*. In: Bondy, Egon. Šaman – Mníšek – Nový věk. Praha: Panorama, 1990.

Маховец 2008: MACHOVEC, Martin. *Pohledy zevnitř*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2008.

Маховец 2007: MACHOVEC, Martin. *Židovská jména rediviva* [online]. In: [cit. 2016-02-13]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/51-52/zidovska-jmena-rediviva>

Мацура 1992: MACURA, Vladimír. *Šťastný věk: Symboly, emblémy a mýty 1948 – 1989*. Praha: Academia, 1992.

Маинкс 2007: MAINX, Oskar. *Poezie jako mýtus, svědectví a hra; Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Ostrava: Protimluv, 2007.

Миладинович 2003: МИЛАДИНОВИЋ, Иван. *1968: Tajna u opomena*. Београд: Izdavačka kuća „Draganič“, 2003.

Ницше 2009: NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. Praha: Nakladatelství XYZ, 2009.

Нутъл 1970: NUTTALL, Jeff. *Bomb Culture*. London: Paladin, 1970.

Пантович (недатирано): PANTOVIĆ, Marija. *Srpski druidi: Porodica bistrh potoka* [online]. [cit. 2016-02-13]. Dostupné z: <http://sumadijapress.co.rs/srpski-druidi-porodica-bistrh-potoka/>

Пиларж 2002: PILAŘ, Martin. *Underground: [Kapitoly o českém literárním undergroundu]*. Brno: Host, 2002.

Рошак 1969: ROZSAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture*. New York: Anchor Books/Doubleday & Company, 1969.

Сапгир (недатирано): САПГИР, Генрих. *Лианозово и другие (группы и кружки конца 50-х)* [online]. [cit. 2016-02-13]. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/arion/1997/3/sabgir.html>

Тодоров 2000: TODOROV, Cvetan. *Poetika prózy*. Praha: Tridáda, 2000.

Уотс 1959: WATTS, Alan. *Beat Zen, Square Zen, and Zen*. San Francisco: City Lights, 1959.

Уейерс 2006: WEYERS, Frank. *Dalí*. Bratislava: Slovart (ČR), 2006.

Хийт – Потър 2012: HEATH, Joseph – POTTER, Andrew. *Kup si svojí revoltu*. Praha: Rybka Publishers, 2012.

Цанд 2002: ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie*. Brno: Host, 2002.

Юнгманова 2007: JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Bondyho cesta do Národního*. In: Bondy, Egon. *Hry*. Praha: Akropolis, 2007

Явловска 1975: JAWŁOWSKA, Aldona. *Drogi Kontrkultury*. Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1975.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

1. Mikulecký, J. Proč se v bulharské literatuře neobjevil underground, IN: sb. Křížovatky slovanů. Praha, 2015. ISBN 978-80-7465-135-9
2. Микулецки, Я. Романът на Егон Бонди „Братя Рамазови“ – интертекстуални аспекти. In: Словото – традиции и модерност. Сб. с доклади от XVII национална конференция за студенти и докторанти, Пловдив, 2015 г. Пловдив, 2016. ISBN 978-619-202-137-5
3. Микулецки, Я. Драматургията на Егон Бонди в контекста на чешката литература. „Славянски диалози“ – списание за славянски езици, литература и култури, година XI, книжка 15. Пловдив, 2014. ISSN 1312-5346
4. Микулецки, Я. Егон Бонди – няколко бележки към поетиката на тоталния реализъм. (Сб. от Международната научна конференция „Паисиеви четения“, 2015), под печат.
5. Mikulecký, J. Taoistické aluze v poezii Egona Bondyho. (Сб. от Тринадесетите международни славистични четения „Мултикултурализъм и многоезичие“ 2016 г.), под печат.
6. Mikulecký, J. Nonkonformismus, bohéma a podzemí v kontextu české literatury; předchůdci undergroundu. Сб. от Петата национална среща на бохемистите, Пловдив, 2014 г. под печат.