

ЛЮДМИЛА КОСТОВА
ОТВЪД ШОКОВИЯ ЕФЕКТ
РАЗМИСЛИ ВЪРХУ РОМАНА
НА Д.М.ТОМАС „БЕЛИЯТ
ХОТЕЛ“

chitanka.info

„Невинаги съм бил психотерапевт... и все още ми се вижда странно, че моите изследвания се четат като разкази и... не са белязани със знака на сериозната наука. Мога само да се утеша с мисълта, че това се дължи на спецификата на изследвания от мен феномен, а не на някакви мои лични предпочитания. Всъщност подробното описание на душевните процеси, подобно на онова, което сме свикнали да намираме в художествените творби на писателите, в съчетание с определени психологически формули ми позволява да придобия някаква представа за развитието на (хистерията).“^[1]

С тази „литературна“ изповед започва описанието на случая на „фройлайн Елизабет фон Р.“, включено в труда на Йозеф Бройер и Зигмунд Фройд „Изследвания върху хистерията“. Тя принадлежи на перото на по-младия (и впоследствие — по-известния) от двамата съкрушители на ужасната предимно женска (?!)^[2] душевна болест. Зигмунд Фройд, един от най-великите люде на модерната епоха, констатира наличието на „странна“ връзка между хистерията, художествената литература и новозараждащия се психотерапевтичен метод, на който той е един от откривателите — психоанализата. В процеса на лечението на пациент(к)ите си психоаналитикът се натъква на родените от хистерията им симптоми; той ги подлага на интерпретация и така сътворява „разказ“, подобен на „художествените творби на писателите“. Фройд е твърде далеч от литературната история, за да е в състояние да уточни, че има предвид „художествените творби“ на традиционния (или още „класически“) реализъм на деветнадесетото столетие. Сякаш следвайки извлечени от него литературни модели, психоаналитичното изследване цели да представи понятна и убедителна история, а повествователната форма, в която я „облича“ авторът, се характеризира с кохерентност, с липса на логически празноти и с непрекъснатост. Идеалната цел е всички озадачаващи елементи да изчезнат, да възтържествува Истината (която в повечето случаи е твърде неприятна), да се внуши на читателя (който

може да е колега психотерапевт, изучаващ конкретния случай, аматьор или в крайна сметка пациент) вярва във възможностите на науката (които обаче нямат претенцията да са неограничени).

Връзката между произведенията на традиционния реализъм и повествователните аспекти на психоаналитичното изследване в известна степен обяснява определена тенденция в западноевропейското и северноамериканско художествено творчество на 70-те и началото на 80-те години. Става дума за преосмислянето и пренаписването на текстове на Фройд със средствата на театъра, на киното или на „чистата“ литература като част от цялостна постмодернистка преоценка на социокултурните и идеологическите предпоставки на реализма от „класически“ тип^[3]. Въпросната тенденция се проявява в пиесата на френската феминистка писателка Елен Сиксу „Портрет на Дора“ (1975), във филма на американците Тиндъл, Маккол, Паячковска и Уайнстайн „Дора на Зигмунд Фройд“ (1979), както и в романа на британеца Д. М. Томас „Белият хотел“ (1980). Прочитът, който ще се опитаме да дадем на този роман тук, е донякъде породен от противоречивия характер на рецепцията му както непосредствено след написването му, така и днес. От мнозина „Белият хотел“ се схваща като антихуманистично, отричащо елементарните човешки ценности произведение, в което (на всичко отгоре!) битуват подчертано сензационни елементи, а шоковият ефект, който произвеждат отделни негови епизоди, е самоцел. Немалко обаче са и защитниците на романа. Те подчертават експерименталния му характер, илюстриран от богатата му интертекстовост, от съвместяването в него на най-различни гледни точки, от подриването на традиционната „удобна“ позиция на читателя като равностоен партньор на един автономен и авторитетен автор.

Както може да се очаква, ние си отреждаме (скромно!) място сред защитниците на романа. От многообразието на значими проблеми, които се третират в него, се ориентираме към проблема за градежа и организацията на текстови структури във/за литературата и историята. Надяваме се размислите ни по този въпрос да ни помогнат да стигнем отвъд онзи шок ефект, който накърнява художествените вкусове на противниците на „Белият хотел“.

Нека видим как се решава интересуващият ни проблем във вкоренения в социално-историческия си контекст традиционен

реалистичен роман. Най-общо казано, в него устойчивият „индивидуален или околлективен (типизиран) субект“^[4] се представя като витална сила както на романното действие, така и на историческото развитие. Изобразеният в повествованието живот на този субект протича във времето и има определено начало и край. Заедно със самосъзнанието му, което е единство на минало и настояще, животът му се схваща като средоточие на смисъла на романа. Като че ли по тази причина повествователната му структура се стреми към последователност и непрекъснатост, подобни на онези, които притежават животът и самосъзнанието на субекта.

Така описаният модел се субвертира в „Белият хотел“ — систематично и с много изобретателност. Героинята на романа Лиза Ердман е най-вече субект в етимологичния смисъл на думата: нека си припомним, че тя произхожда от латинското „jacere“ — „хвърлям“, „захвърлям“. Тази ни етимологична асоциация се потвърждава от подчертано необичайната ѝ съдба: тя е пациентка на Фройд, макар и за кратко време — „звезда“ в „Ла Скала“; отново за кратко време — съпруга на привилегирован деец на съветската култура; жертва на една от масовите екзекуции в Бабий Яр; посмъртна обитателка на странен лагер. Онова, което коренно я отличава от субекта на традиционния реалистичен роман, е тоталната ѝ онтологична неустойчивост и незавършеност. Тези черти са най-ярко илюстрирани от посмъртното ѝ „развитие“ в последната част на романа, но всъщност от самото му начало наблюдаваме противоречивия процес на ироничното сътворяване на героинята като социално, национално-етнически, психологически и сексуално детерминиран и самодетерминиращ се субект. Подобно пределно конкретизиране на субекта посредством широк диапазон от различни контексти и фактори е чуждо на традиционния реалистичен роман. В „Белият хотел“ то се извършва чрез съпоставянето и дори чрез сблъсъка на различни гледни точки, въплътени в различни текстови структури.

В някои от тях Лиза е уподобена на субекта на традиционния реалистичен роман. Затова ще си позволим да ги наречем квази реалистични. Например в III част тя е изцяло показана от гледната точка на Фройд, който я характеризира като „(невротичната) фрау Ана Г.“ и я прави „героиня“ на свое психоаналитично изследване. Освен това в тази част иронично ни се подхвърлят следи от типичния за

реалистичния роман митологичен субстрат: „фрау Ана Г.“ би могла да се възприеме като творение на Фройд, а в преименуването ѝ да се открие претенция за божественост (както и една „по-земна“ претенция за бащинство!).

В битката на Фройд срещу тежката душевна болест на неговата пациентка прозира и елемент на мита за типичния културен герой на западната цивилизация — упорития труженик, когото временният неуспех не може да сломи. Той признава, че му е трудно да открие корена на хистерията ѝ, но нито за момент не се съмнява, че в крайна сметка това е в границите на възможното. За да стане то реалност, пациентката трябва прилежно да се наблюдава и изследва, умело да се подтиква към саморазкрития и симптомите ѝ проникновено да се тълкуват, т.е. тя трябва — в известен смисъл и от позицията на една абсолютна добронамереност — да се манипулира и доминира от психоаналитика. Според него симптомите ѝ са свързани със събития от индивидуалното ѝ минало, но както събитията, тъй и миналото ѝ като цяло могат да бъдат представени през призмата на такива общи аналитични категории като едиповия комплекс, инстинкта към смъртта, либидото и пр. Тази универсализация се схваща от Фройд като необходима и важна фаза на сражението му с болестта, а също така и като доказателство за научния характер на работата му. Установяването на определени общи закономерности в развитието на човешката психика е също толкова важно за него, колкото и успешното лечение на пациентката „фрау Ана Г.“

В „Почивната станция“ и в „Спалният вагон“ Лиза също е представена от единична гледна точка. Повествованието е изцяло издържано в трето лице, като на моменти личи стремеж да се наложи социопсихологическа завършеност и устойчивост на образа на героинята. Не е трудно обаче да съзрем иронично-пародийния пълнеж на този стремеж.

Така например непосредствено преди частта за Бабий Яр, в която Лиза намира смъртта си, четем един дълбоко „прустовски“ епизод. В градината на бащината си къща героинята усеща мирис на бор и достига до утешителното прозрение, че нейното „Аз“ е единство на минало, настояще и бъдеще, като бъдещето дори включва и „безкрайното пространство отвъд смъртта“, т.е. тя придобива самосъзнание, иронично напомнящо за онова на субекта на

традиционния реалистичен роман. Развитието на действието в „Спалният вагон“ опровергава това й оптимистично виждане. Обаче в епилога на романа, след като вече се е преселила в „лагера“, Лиза отново усеща мирис на бор:

„... Не можеше да разбере откъде идва... Той я тревожеше по някакъв тайнствен начин, но също я караше да се чувства щастлива.“

Подтекстът явно е, че познатият ни от романите на „класическия“ реализъм устойчив субект може да съществува единствено в „безкрайното пространство отвъд смъртта“.

На квази реалистичните описания на Лиза се противопоставят интертекстовите елементи в романа, саморазкритията на героинята в поемата „Дон Жуан“, в гащайнския й „дневник“ и в писмата й, както и някои иронични аспекти на сюжетното развитие.

В представния свят на „Белият хотел“ са въввлечени елементи от много други текстове. Те поставят под въпрос традиционните представи за текстовата уникалност, оригиналност и автентичност, подчертават множествеността на гледните точки и условността на интерпретациите и описанията.

В романа, разбира се, битуват ред елементи, сочещи към произведенията на реалния Фройд. Любопитно е, че Фройд неколкократно го цитира буквално и че авторът не е счел за нужно по някакъв начин да привлече вниманието на читателите към това.

Препратките към Моцартовата опера „Дон Жуан“ са тематично обусловени от теорията на Фройд за Ерос и Танатос — както е известно, проблемите за любовната страст и смъртта са основни в тази музикална творба. Там героинята също така се нарича донна (фрау) Анна и действието включва отвличане в ада.

И в другия свързан с оперното изкуство интертекст „Евгений Онегин“ любовта е главна тема, но не просто като спонтанно емоционално-сексуално влечение, а като моделирано и опосредствано от различни текстове състояние, т.е. като социокултурен конструкт. Зад писмото на Татяна до Онегин стоят преживяванията й на „мечтателна читателка“ и в него тя се идентифицира с определени литературни

образци. Лиза е също склонна да се самопредставя през призмата на художествени творби. Епизодът, в който тя пренебрегва условностите на сценичното изпълнение и пеейки една от ариите на Татяна, не може да сдържи сълзите си, е ярък пример за тази ѝ склонност. Същото се отнася и за писмото ѝ до Виктор Беренщайн.

Но не всеки неин аналог е от сферата на „високото“ изкуство. Когато разказва на изследващия я Фройд за състоянието си след раздялата с А., Лиза описва как „започнала да броди по мостовете на Нева, като се питала дали да не сложи край на несгодите си“, т.е. тласкана от самосъжаление, тя си избира роля от сълзотворните сантиментални романчета, в които изоставената и лишена от чест героиня винаги се самоубива.

В многостранната интертекстова структура на „Белият хотел“ откриваме и препратки към документалния роман на Анатолий Кузнецов „Бабий Яр“. Самият Томас признава „дълга“ си към тази книга на страницата за авторско право на оригинала. Трябва да отбележим обаче, че подходът му към нея съвсем не може да се сведе до простото „заемане“ на исторически достоверна информация. Тук възниква и въпросът за това до каква степен „Бабий Яр“ на Кузнецов може изобщо да се разглежда като източник на такава информация. Авторът на романа постоянно подчертава неговия документален характер, достоверността на изложените в него факти, извлечени от разказа на очевидката Дина Проничева за бягството ѝ от Бабий Яр. Кузнецов твърди, че предава всичко „точно, както тя го разказа, без каквито и да било добавки“^[5]. Но той изобщо не взема под внимание конкретния контекст на нейния разказ (един проведен през 1946 г. процес срещу престъпници от войната), както и това, че Проничева възпроизвежда по памет потресаващо събитие, което вече е станало част от миналото ѝ. Съвършено пренебрегва и фактът, че самият той, Кузнецов, е вече третото опосредстващо звено между читателите на документалния роман „Бабий Яр“ и случилото се в околностите на Киев през 1941 г., нещо като „преводач“ на разказа на Дина. Томас, напротив, подчертава дистанцията, характеризираща опосредстваното ни възприятие на ужасите на Бабий Яр. Някои от епизодите във V част на „Белият хотел“ са действително почерпани от „Бабий Яр“ на Кузнецов, но те са умишлено видоизменени. В резултат — по думите на канадската изследователка Линда Хъчън — имаме чувството, че

четем втори „превод“ на един и същ „оригинал“^[6]. Това ясно проличава при сравнението на следните два пасажа:

„Изведнъж пристигна една отворена кола, в която имаше висок, добре сложен елегантен офицер с бич за езда в ръка. Придружаваше го преводач.“

(Кузнецов)^[7]

„Изведнъж се приближи една отворена кола: в нея седеше висок, добре сложен, елегантно облечен офицер с бич за езда в ръка. До него имаше руски военнопленник.“

(Томас)

Тази авторска стратегия цели да разколебае вярата ни в документалната достоверност на запечатаното в който и да било текст. Това не бива да се схваща просто като проява на nihilизъм. Всъщност в стратегията откриваме определено хуманистично зърно, долавяме предупреждение: нима са малко случаите в човешката история, в които хората са били подведени от вярата си в абсолютната истинност на това или онова изказване, на този или онзи документ? Не е нужно дълго да се търсят подходящи примери. Ако четящият тези редове си направи труда да се върне само с тридесетина страници назад, ще може да препрочете епизода, в който — с много страх, ала и с наивна (и до голяма степен самоналожена) вяра — жителите на Подол се стараят да открият добронамереност в изпращащата ги на заклание прокламация.

Преди да се насочим към взаимодействието на „подривните“ текстови структури с квази реалистичните, ще си позволим кратък излет в лоното на културно обусловените асоциации. Той ще ни помогне да схванем смисъла на определени аспекти на т.нар. първична психоаналитична сцена, в която лекарят и пациентката са главни действащи лица и която играе изключително важна роля в „Белият хотел“.

Показателно е, че още в пролога Фройд представя „автобиографичните“ съчиненията на „фрау Ана Г.“ за продукти на „мнимо раждане“. Това не означава, че той чисто и просто използва т.нар. родилна метафора, според която художественото произведение е духовна рожба на своя създател. Думите му по-скоро трябва да напомнят за жената, чието име неотклонно се свързва с раждането на психоанализата — Ана О. (Берта Папенхайм) и която ознаменува пренасянето си^[8] спрямо Бройер с „мнимо раждане“^[9]. Те имат отношение и към една специфична особеност на хистерията: при това заболяване душевната травма се конвертира в телесна болка. Това превръщане на нематериално-психическото в телесно е донякъде сравнимо с митологичното непорочно зачатие, което пък някои повлияни от психоанализата антрополози са изтъквали именно като „мнимо раждане“.

Така проследените от нас асоциации сочат към устойчивата и вкоренена в социокултурните традиции на нашата цивилизация идентификация на жената с „раждащата материално-телесна долница“. Описанията на хистеричните „мними раждания“, за които четем в изследванията на Фройд и други психоаналитици, всъщност показват колко дълбоко убедени са самите автори във валидността на тази идентификация. В тях хистеричката се представя като псевдо Гея, чийто изначален майчински инстинкт е толкова могъщ, че не пресеква дори и когато явно липсва баща оплодител. В първичната психоаналитична сцена мъжът притежава бащински характеристики, но строго се придържа към ролята на духовен наставник. Това пък трябва да ни напомни за една друга устойчива идентификация: идентификацията на мъжкото начало с духовното, с безтелесния „връх“.

Тези отъждествявания подчертано присъстват в ред изказвания на Фройд под формата на митологични препратки и специфични метафори. Така например той говори за символичната роля на едно от хтоничните олицетворения на женствеността в класическата митология, Медуза, в живота на Лиза. Освен това споменава корена на хистерията ѝ, който трябва да бъде открит и изваден наяве.

Най-важната страна на взаимоотношенията между представителката на материално-телесния „низ“ и представителя на духовния „връх“ в „Белият хотел“ се определя от бунта на „низа“

срещу „върха“. Негов израз са саморазкритията, които Лиза прави в „Дон Жуан“ и в „дневника“ си, както и многото ѝ корекции на изводите на Фройд в писмата ѝ до него. В поемата и в „дневника“ бунтът на „низа“ срещу „върха“ е както в плана на духа и тялото на героинята, така и в рамките на първичната психоаналитична сцена. В тези свои съчинения тя отхвърля сублимацията, дава свобода на „непристойните си мисли“ и се представя като главна участница в стихията на белязан от крайностите на сексуалната ѝ хистерия карнавал^[10]? Във въображаемите ѝ преживявания съзираме всички съставки на някогашните буйни празнични веселия, като се започне от пълното освобождаване на тялото и се свърши с постоянното присъствие на смъртта в качеството ѝ на „смешно страшилище“. Героинята погазва всички условности и — според една от ключовите метафори в текста — застава пред Фройд „без корсет“. По нейно собствено признание Ана Г. прави това най-вече защото иска да го „изпита“. Тя обаче не обяснява какъв смисъл влага в тази дума. Най-вероятно е да става дума за изпитание на неговата толерантност и човешко разбиране: в състояние ли е Фройд да съзре нещо от себе си във фантазиите и халюцинациите на пациентката си? Той преодолява това изпитание успешно и това се доказва от теорията му за вездесъщия характер на Ерос и Танатос.

Но „изпитам“ би могло да означава и „изкушавам“. Не се ли изправя Фройд в определен момент пред зловещата триада пациентка-дъщеря-любовница? И в крайна сметка в явлението, назовано „пренасяне“, не се ли включват и психоаналитикът, и анализираният? Тези догадки намират израз в едно от по-късните умопостроения на вече оздравялата (?) Лиза. С аналитичните средства на самия Фройд тя се опитва да изтълкува едно негово писмо като зов за помощ и за нежно (дори прекалено нежно!) приятелство. Така и не разбираме дали тази ѝ интерпретация е свършено безпочвена.

Съмненията ни относно валидността на методите на Фройд се засилват от някои иронични аспекти на сюжетното развитие. Както е известно, паметта играе основна роля в херменевтиката на психоанализата. В контекста на психоаналитичната интерпретация са значими дори и нейните пропуски. Счита се, че за да изчезнат болезнените симптоми на хистерика, трябва да се извърши реконструкция на определени събития от неговото минало. В случая на

Ана Г. става своеобразно „преобръщане“ на акта на припомнянето. В крайна сметка се оказва, че симптомите на героинята не са свързани само със събития от миналото ѝ, те също така (и то в много по-голяма степен) сочат към трагичната ѝ смърт в бъдещето. Следователно в тяхната интерпретация важна роля би трябвало да играе и ясновидството на Лиза, а не само паметта ѝ.

Освен това Фройд приема, че хистерията на Ана Г. е породена от проблематичния характер на нейната сексуалност, по-точно от изтласкания ѝ хомосексуализъм. В най-дългото от писмата си Лиза му показва, че коренът на заболяването ѝ би трябвало по-скоро да се търси в проблематичния характер на национално-етническата ѝ принадлежност, олицетворен от неяснотата около личността на баща ѝ. Корекцията, която героинята прави на диагнозата на Фройд, всъщност загатва за една критика, която често се отправя към традиционната психоанализа — а именно че в нея изобщо не се обръща внимание на ролята на социално-историческите и културно-етническите фактори за формирането на психиката на индивида. Знае се, че проблемите на Берта Папенхайм са били донякъде свързани с фактори от такова естество и че Бройер дори е унищожил онази част от бележките си, в които това е намерило отражение. Реакцията на Фройд в първото му писмо до Лиза е иронично подобие на този жест. Там Фройд тактично и деликатно упреква героинята, задето навремето не му е признала цялата истина, но изобщо не коментира онова, което тя сочи като действителна причина за изплъзванията си. Оказва се, че просветеният и просветляващ представител на духовния „връх“ също проявява склонност към „изплъзвания“ и че прикриването на някои истини съвсем не е присъщо само на представителките на тъмния телесен „низ“.

Ужасният край на Лиза и на много други хора в Бабий Яр може да се представи като крайно доказателство за важността на игнорираните от Фройд фактори. Там личностното, което е основният обект на неговите изследвания, е абсолютно потъпкано. Индивидът се малтретира и ликвидира не защото е пряко виновен за някакво конкретно престъпление, а поради една реална или приписана му национално-етническа принадлежност. Всяка една от жертвите в крайна сметка се свежда до неидентифициран труп, а труповете се сливат в нежива материална общност, която в края на V част дори се

използва като източник на блага. Ситуацията представлява зловещо ироничен коментар върху размислите на Фройд в III част за скръбта на всички живи същества за неорганичното състояние, от което са възникнали по някаква случайност. А отношението на палачите към тази маса от човешки трупове в мрачно пародиен план напомня за отношението на човека към неорганичната природа изобщо.

Споменава се още, че това отношение не се променя коренно след войната. Тогава на мястото на заколението се създава „зелено, застояло и вонящо на гнилоч езеро“. То по никакъв начин не може да се сравни с блестящото като смарагд езеро от гащайнския „дневник“ на Лиза, символизиращо „прииждането на либидното и ирационалното“ в психиката ѝ. Но и в създаването на второто езеро можем да съзрем символизъм, при това нелишен от иронична окраска. Той произтича от едно твърде известно изказване на реалния Фройд, според което психоаналитичната работа е „*културно дело, подобно на пресушаването* (курсивът мой — Л. К.) на Зюйдерзее“^[11]. Ако пресушаването на нежелани водни пространства се тълкува като цивилизаторски акт, извършен в името на културата, то безполезното наводняване на сушата (особено когато се прави в интерес на неведоми политически или социално-икономически причини) е, разбира се, отявлен акт на варварство. Последното е в пълна мяра приложимо и към другите споменати в романа действия, изразяващи нежеланието на живите да почетат паметта на мъртвите.

Епилогът на „Белият хотел“ би могъл да се схване като своеобразна литературна „компенсация“ за подобен род действия и в това отново трябва да открием хуманистично зърно. В него се пренасяме в един твърде необичаен лагер, където пак се срещаме с Лиза и някои от другите действащи лица. Действието в тази част на романа, изглежда, се развива в онова безвремие, което според Фройд е присъщо на несъзнаваните душевни процеси. Там героинята най-после си възвръща най-положителното от атмосферата на „белия хотел“ от поемата и гащайнския ѝ „дневник“ и приживе неразрешимите ѝ проблеми намират своето решение. Тя съумява дори да се срещне с мистериозната си майка и да разбере от нея истината за терзалите я цял живот преживявания от детството ѝ.

„Лагерът“ е в известен смисъл пародия на епилога на типичния викториански роман, в който всички герои се появяват отново за

окончателното разпределение на наградите и наказанията. Тук това се отнася дори и за котката Васка. А ужасни наказания няма, защото в тази част ни се представя една съвършено безвредна утопия (истинско чудо на чудесата!), в която има място за всички — от всеотдайния кръстоносец Ричард Лайънз (от нас се очаква да го свържем със средновековния английски крал и идеален рицар Ричард Лъвското сърце) до бившия масов убиец Кюртен. Не отказват достъп и на революционния лидер Алексей и дори му осигуряват пространство за социални експерименти в планините на Бетар, разбира се, след като първо са го подложили на специално лечение в болницата за закоравели престъпници в Емаус.

Също като в „белия хотел“ от някогашните фантазии на Лиза в лагера се отхвърлят всички форми на егоизма. Не се приемат и отвличените разсъждения за смисъла на човешкия живот. Утвърждава се единствено дейността в името на страдащия ближен. В момента, в който осъзнава последното, героинята усеща, че се е излекувала от измъчвалите я цял живот болки. И в това се състои щастливият завършек на „Белият хотел“.

[1] Цитирано по Mary Jacobus, „Reading Woman“, N.Y., 1986, с. 197. — Бел.авт. ↑

[2] Всъщност именно Фройд подчертава, че хистерията съвсем не е само женска болест, но това не изкоренява популярните представи за нея като такава. — Бел.авт. ↑

[3] Не трябва да забравяме, че този метод не си отива безвъзвратно в началото на настоящото столетие, а ред елементи на художествената му структура стават трайни характеристики на масовата литература. Дали не можем да свържем пренаписването на „реалистичните“ текстове на Фройд и с неспирната борба на „високото“ изкуство срещу „ниското“, която в контекста на постмодернизма се води с толкова остроумие и привлекателност? — Бел.авт. ↑

[4] Термините принадлежат на Дейвид Каръл; вж. *The Subject in Question*, N.Y., 1982, сс.19-20. — Бел.авт. ↑

[5] Anatoli Kuznetsov, „Babi Yar“, N.Y., 1970, с. 63. — Бел.авт. ↑

[6] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London, 1988, с. 171. — Бел.авт. ↑

[7] Kuznetsov, op. cit., с. 74. — Бел.авт. ↑

[8] Прехвърляне на чувства, изпитвани от пациента на по-ранна възраст (обикновено към родителите), върху психоаналитика. — Бел.авт. ↑

[9] Пациентка на Бройер, чийто случай се разглежда в „Изследвания върху хистерията“. Тя реагира по горепосочения начин, когато разбира, че Бройер е помолил свой колега да се заеме с лечението ѝ. — Бел.авт. ↑

[10] Изследвачите на по-късната съдба на карнавалната култура в западния свят Сталибрас и Уайт схващат хистерията като „изтласкан карнавал“; вж. Stallybrass and White, *The Politics and Poetics of Transgression*, N.Y., 1986. — Бел.авт. ↑

[11] Цит. по Томас Ман, „Литературна естетика“, т. II, С., с. 407. — Бел.авт. ↑

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.