

УТОПИЧНОТО ПРОСТРАНСТВО НА КУНСТКАМЕРАТА

Ива Стефанова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

THE UTOPIAN SPACE OF THE KUNSTKAMMER

Iva Stefanova
Sofia University “St. Kliment Ohridski”

The current paper aims to compare the cabinet of curiosities as a space with the utopian space as it is examined by Foucault. The *Kunstkammer* is interpreted as a text, a compendium of the Universe that recounts the totality of the world. The paper draws connections between the collections, the Renaissance utopia and science fiction based on the way they examine the collecting and organising of the knowledge about nature and its anomalies, and the way the subject of creating new alternative worlds is present in them.

Keywords: cabinet of curiosities, utopia, Foucault, fiction, worldbuilding, Renaissance, monsters, science fiction, Borges

В края на XVI век пътешественикът Уолтър Коуп се прочува из цяла Англия със своята колекция от редки и необичайни предмети. Кабинетът му се превръща в задължителна спирка за учени и пътешественици, а част от нещата, които могат да бъдат разгледани в него, са: „африкански наниз от зъби, индианска брадвичка, балсамирано детенце, струнен инструмент само с една струна, звънчетата на клоуна на Хенри VIII, опашка от единорог, изписан папирус от кора, майсторски изработена китайска кутийка, екзотични видове риба, мухи, които светят през нощта във Вирджиния, тъй като там понякога повече от месец не настъпва ден, печата на кралица Елизабет, Мадоната, направена от индиански пера, огледало, което отразява и уголемява предметите, морско свинче (*mus marinus*), индианско кану, което, висейки под тавана, като че увенчава цялата сбирка с чудеса (*fremden Sachen*)“ (Марковски/Markovski 2006: 14).

Този каталог на предмети би могъл да бъде обхванат от таксономия, подобна на небезизвестната такава, която Борхес открива в „някаква китайска енциклопедия“. Според нея „животните се делят на: а) принадлежащи на Императора; б) балсамирани; в) дресирани; г) прасенца сукалчета; д) сирени; е) митични; ж) скитащи кучета; з) зак-

лючени в настоящата класификация; и) буйстващи като обезумели; к) неизброими; л) нарисувани със съвсем тънка четка от камилски косъм; м) и други; н) току-що счупили ваза; о) наподобяващи отдалече мухи“ (Борхес/Borhes 2018: 139). Фуко коментира тази „уродливост“ в предговора си към „Думите и нещата“, като за него особен интерес представлява общото пространство, което на практика не може да съществува другаде, освен в езика. „Разполагайки ги, той [Борхес, бел. моя, И. С.] разкрива едно немислимо пространство“ (Фуко/Fuko 1992: 27).

Този текст на първо място ще разгледа утопията в нейното значение на не-място, на проект, лишен от местоположение, който може да бъде конструиран единствено посредством езика. Тази нейна особеност от своя страна предоставя възможността в пространството на утопията да се поместят въображаемото и фикционалното, които са част от пълнотата на света. Утопията е място разказ.

Като хетеротопия, акумулираща време, Фуко разглежда пространството на музея, чиято основна задача е да събере на едно място „всички времена, всички форми, всички вкусове, идеята да се конструира място на всички времена, като самото то е извън времето и е защитено от него“ (Фуко/ Fuko 2003: 12). Времето не присъства обаче по същия начин в предшественика на музея – кунсткамерата. Кабинетът с редки предмети не репрезентира времето, а пространството. В качеството си на лична колекция той предполага субективност в съдържанието си и е преди всичко израз на личните интереси на своя притежател. Следователно не може да става дума за някаква хронологическа обусловеност или стремеж към систематизиране на вещите и поставянето им по оста на времето. Не може да става дума и за някакъв общ принцип на класификация на обектите, събрани в колекцията. Появата на кунсткамерата е в тясна връзка с проявлението на определен тип любопитство, при което желанието за знание е комбинирано с конструирането на някакъв особен разказ за света през неговите аномалии. Ако за момент се върнем към цитирания по-горе списък на съдържанието на една такава колекция и го използваме като илюстрация на характера на колекцията, то можем да кажем, че самата тя представлява „огледало, което отразява и уголемява“ света през предметите. Тези предмети не са резултат от целенасочен подбор, вследствие на което са отдалечени едни спрямо други, а в празнините между тях се намества (и ги запълва) спойката на някакъв тип разказ, отчасти фикционален, за пълнотата и многообразието на света. В този ред на мисли кабинетът с редки предмети също е място разказ.

Установяването на функцията му на място разказ, което съществува единствено в езика, не бива да отмества фокуса от това, че все пак предметите имат и физическо наличие в пространството. Те са съвсем реални, поместени в рамките на реалното пространство на кабинета¹. Като вещи с материално измерение обаче те отбелязват наличието на нещо друго, препращат някъде другаде в пространството. Те са видимите белези на това, което е невидимо – не присъства в дадения момент или е изконно невидимо. Този семиотичен аспект на вещите от колекциите е разгледан от Кшищоф Помиан в „От светите мощи до модерното изкуство“, където той отбелязва: „Тази красота и рядкост на съдовете на свой ред отпращат към съзидателната сила на Бога или на природата. Те доказват, че във всемира има невидими, духовни сили“ (Помиан/Pomian 2008: 166). Тези предмети, в контекста на музея, служат като посредници между минало и настояще, репрезентират времевата отдалеченост. В кунсткамерата обаче функционират като свързващо звено между далечното и близкото в чисто пространствено отношение.

По подобен начин Козелек съпоставя ренесансовата и просвещенската утопия. В по-ранните текстове алтернативните светове са локализирани, могат да бъдат достигнати по море, все още съществува възможността да бъдат открити и посочени на картата или пък в небето – на Слънцето или на Луната². През Просвещението, времето на музея и „Енциклопедията“, идеята за каквато и да било утопия излиза от пространството и заема място във времето. Алтернативният свят престава да бъде част от фикционалната карта на света и се превръща в проект за бъдещето, а „сигналите за реалността на неговата фикция вече не са в наличното днес пространство, а в съзнанието на автора“ (Козелек/Kozelek 2002: 168). С това се осъществява преходът на утопията през пространството към времето. „Цялата утопия за бъдещето се крепи на връзки не с фиктивното, а с емпирично реалното настояще“ (Козелек/Kozelek 2002: 169), към което отвежда още и ню-просвещенският стремеж познанието не просто да се събира, но и да се систематизира, като може би най-ясните свидетелства за това са тридесет и петте тома

¹ Самият кабинет първоначално представлява мебел, а по-късно цяла стая, предназначена за колекцията на собственика си.

² „Човек на Луната“ от Франсис Годуин, епископ на Ландаф и Херефорд, излиза през 1638 г. В текста, който често е посочван като ранен представител на фантастичната литература, се усеща силното присъствие на научните трудове на Коперник и Кеплер.

на „Енциклопедията“ и появата на музея в съвременната му форма. С това любопитството, чийто продукт е кунсткамерата³, окончателно поема по друг път. Според М. П. Марковски „се стига до цялостна преработка на полето на съвременната култура: в момента, в който изчезват кабинетите с рядкости и се появяват първите музеи или колекции, основани на единен тематичен критерий, организационният принцип на първите (по-скоро липсата на принцип) се запазва в друга сфера на културата“ (Марковски/Markovski 2006: 26). И също: „с една дума: културата на любопитството не изчезва с появяването на музеите, а се пренася – бягайки от изтикващия я Разум – във вестниците, в критиката, в литературата“ (Марковски/Markovski 2006: 27).

Това успоредяване на ренесансовата утопия и кунсткамерата, от една страна, и просвещенската утопия и музея, от друга, поставя пред нас възможността за търсене на допълнителни точки на сближаване между първите две. Хаотичният и неподчинен на ясен критерий подбор, осъществен в рамките на колекцията, все пак има конкретна цел – представянето на света в неговата цялост, създаването на своеобразен компендиум на Вселената. Утопиите от епохата на Ренесанса откриват възможния път към организацията на съвършено устроено общество именно в събирането и натрупването на артефактите на познанието. Кампанела строи около своя Град на слънцето седем стени с изображения, маркиращи всички сфери на човешкото знание, изкуствата и занаятите. Върху външната част на първата стена има панорама на земята, а вътрешната ѝ част е посветена на „всички математически фигури, които са много повече на брой, отколкото са открили Архимед и Евклид“ (Кампанела/Campanella 1984: 148). И така последователно върху седемте стени преминават всички водни басейни, всички видове скъпоценни камъни и минерали, всички животни и растения (реални и фантастични), атмосферни явления, небесни обекти, всички видове занаяти и инструменти, „всички изобретатели на науки и на оръжие и всички законодатели“ (Кампанела/Campanella 1984: 149). В сърцевината се намира храмът на Хох⁴. Освен че са средство, чрез което най-младите граждани се обучават, стените правят Града непревземаем. Седемте кръга заключват

³ Марковски разглежда кабинетите с редки предмети като част от по-голяма група ренесансови и късноренесансови културни реалии, продукт на любопитството, каквито са интересът към тайните науки, Елизабетинският театър и пътешествията, от които настоящият текст ще се интересува най-вече.

⁴ Първоначално Кампанела използва латинското Сол, но впоследствие се спира на измислената дума, която има същото значение – „Слънце“.

в себе си един изпълнен със смисъл и съдържание съвършен свят. Изображенията показват природата и всички видими неща, а най-вътрешната част, тази на храма, е посветена на божественото, на изконно невидимото, което, изглежда, увенчава всички форми на познанието. „Преди всичко е необходимо да владеят метафизиката и богословието, да познават корените, основите и доказателствата на всички изкуства и науки. Сходствата и различията на елементите, необходимостта, съдбата и хармонията на света, мощта, мъдростта и любовта към света и към бога, степените на съществуващото и съответствията му с небесните, земните и морските неща и с първообразите в името на бога, доколкото простосмъртните могат да знаят“ (Кампанела/Kampanela 1984: 155). Седемте стени и четирите порти, гледащи към четирите посоки на света, капсулират цялата вселена в пределите на един самодостатъчен град, в който „небесните, земните и морските неща“ са в единна цялост.

По подобен начин в „Новата Атлантида“ на Франсис Бейкън функционира институцията на Соломоновия дом, чиято основна цел е да открива и прилага законите на битието, като по този начин максимално разширява хоризонтите на човешките възможности. Според разказвача на Бейкън „целта на нашето общество е постигане на познание за причините и тайните движения на всички неща и разширяване на границите на човешката власт върху колкото е възможно повече неща“ (Бейкън/Beukan 2008: 68). Бейкън изброява най-различни механични изобретения, непознати извън пределите на утопичния град Бенсалем, които откриват пред човека нови полета за изследване и оцелостяват представата за света, както правят дадените за пример „стъкла и уреди, с помощта на които виждаме напълно ясно формите и цветовете на мушичките и червейчетата, на семенцата, на драскотините по скъпоценните камъни“ (Бейкън/Beukan 2008: 70). Технологиите, познати в Бенсалем, подобряват слуха и зрението, способни са да палят вечно горящ огън, да накарат човека да лети, да имитира и контролира различни животни – имат едно почти фантастично измерение, което надгражда усвоените до съвършенство закони на битието.

В по-общ план утопиите през Ренесанса до голяма степен следват една и съща схема. На първо място се осъществява пътешествие до далечна и непозната страна (в най-разпространения случай остров), а след достигането ѝ следва разказ за начина на живот на обитателите ѝ, техните религиозни практики, социалните им отношения. Разказът за пътуването до далечната, екзотична земя е нейната реконструкция, тя придобива нов живот през езика. Текстовете на ренесансовите утопии не разчитат на сюжет, изпълнен с действие и обрати, а на описанията. Ка-

бинетите с редки и необичайни предмети също работят чрез изброяването. Повечето от тях са съпътствани от дълги, прилежно съставени инвентарни списъци, които включват всяка вещ, спадаща към колекцията. Пример за такъв опис е този на херцог Дьо Бери, който съдържа „рог на еднорог, годежния пръстен на свети Йосиф, кокосови орехи, китови зъби, раковини от седемте морета [...] седемстотин картини, препариран слон, хидра, василиск, яйце, което един абат намерил в сърцевината на друго яйце, и манна небесна, паднала по време на глад“ (Еко/Еко 2018: 35). В този случай кунсткамерата е текст в съвсем буквален смисъл. Принципът на създаване на кабинета е този на създаването на разказ за далечното и недостижимото, набавянето на тези предмети е своеобразно събиране на парчета от света, реален или фикционален, и свързването им в цялостен разказ за него. В Града на Кампанела един от въпросите, по които гражданите често размишляват, е този за създаването на света, като за някои от тях той е продукт на „развалините от други светове“ (Кампанела/Kampanela 1984: 197), той е реконструкция, която има възможността да се превърне в по-добра, свършена дори, версия на руините, от които се издига, посредством пълното овладяване на тайните на естествената история, науките и изкуствата.

Фуко открива „първата форма на историята, която е възникнала“, в лицето на естествената история. „Защото, продължава той, за своето изграждане тя не се нуждае от нищо друго освен от думи, приложени без посредник към самите неща. Документите на тази нова история не са други думи, текстове или архиви, а ясно очертани пространства, в които нещата се съпоставят едно с друго; хербарии, колекции, градини. [...] Това, което се промъква [...], не е стремежът към познание, а някакъв нов начин за свързване на нещата едновременно с погледа и с речта. Един нов начин за правене на история“ (Фуко/Fuko 1992: 194). Начинът, по който ренесансовата утопия и кабинетът с редки предмети прилагат естествената история, не представлява класификация на реалността сама по себе си, а на знанието относно нея, което води до създаването на нова, алтернативна, утопична реалност. Такава, която е извън времето и пространството и се съдържа единствено в разказа за самата себе си.

Редом с яйцата от екзотични птици, скъпоценните камъни, раковините и вкаменелостите⁵, в кунсткамерата можем да разгледаме и

⁵ Според „Учениците от Саиз“ „Възвишеното винаги изглежда вкаменено“ (Новалис/Novalis 1980: 38). В текста на Новалис безименният учител е обхванат от копнеж по природата и странстването „и навсякъде откриваше вече познатото, само че

скелетите на животни и хора, с белезите на всякакви аномалии, но също така и признаци на чудовищното в най-прекия смисъл – люспи от дракон, рог от еднорог, василиски, всякакви части на тялото, с чудовищна принадлежност. В контекста на кабинета те не представляват невъзможност, а рядкост. В изобилната на илюстрации *Monstrorum Historia* на Алдрованди (вж. Aldrovandi/Алдрованди 2002), своеобразна кунсткамера, пренесена върху страниците на книга, между растенията, минералите и фосилите са поместени кентаври, циклопи, двуглави русалки, триръки сатири, морски монаси⁶ и плеяда други зверове, забелязани от мореплаватели и пътешественици. Някои колекционери съсредоточават вниманието си изцяло върху тази фантастична, фикционална сфера на порядъка. За да бъде цялостна репрезентацията на света, то тя трябва непременно да включва и този въображаем аспект.

Една такава „насипна“ енциклопедия, каквато е кунсткамерата, е надзъртане в един многообразен свят, който не претендира, че е реален, а че е възможен. Предметите, които го съставляват, са извадени от своя контекст и прегрупирани⁷ (не са систематизирани така, както в „Енциклопедията“) по такъв начин, че реалността е разколебана до степен, в която под наблюдението ни се формира алтернативен свят.

В мистификацията си „Глъон, Укбар и Orbis Tertius“, която започва от „едно огледало“⁸ и една енциклопедия“, умножаващи световите, Борхес става свидетел на „една обширна, методично изложена част от цялостната история на една непозната планета, с нейната устроеност и нейната хаотичност, с ужаса на нейните митологии и звуковете на нейните езици, с нейните властелини и нейните морета, с нейните минерали, птици и риби, с нейната алгебра и нейния огън, с нейните богословски и метафизически спорове“ (Борхес/Borhes 2010: 16). Създателите на brave new worlds, както Борхес ги нарича, според него са „по всяка вероятност [...] тайно общество от астрономи, биолози, инженери, метафизици, поети, химици, алгебристи, моралисти, художници, геометри... ръководени от някой неизвестен гений“ (Бор-

разбъркано по странен начин, съединено по двойки и вследствие на това често в него сами се подреждаха причудливи неща“ (Новалис/Novalis 1980: 18).

⁶ Легендарен вид риба, за първи път забелязан на датския бряг през 1546. Прилича на монах с ръце, разтворени за прегръдка.

⁷ А много често и фалшифицирани.

⁸ Тук можем да се върнем за момент към „За другите пространства“, където Фуко разглежда интересната двойствена функция на огледалото като едновременна хетеротопия и утопия, тъй като прави реално мястото на отражението, на виртуалния образ.

хес/Borhes 2010: 17). Покриването на всички области на познанието позволява да бъдат надхвърлени границите на реалността, докато се стигне дотам, че „метафизиците на Тълън не търсят истинното, или поне правдоподобното – търсят удивителното. Според тях метафизиката е дял от фантастичната литература“ (Борхес/Borhes 2010: 21).

Проектът на Тълън предлага различни погледи върху реалността и предметите, през които се осъществява разказът за нея, аржентинският библиотекар се позовава на Ханс Файхингер, според когото научните и философските понятия са по същността си фикционални, и на Майнонг, който смята, че идеалните предмети, тези в съзнанието, са далеч повече от тези, съставляващи реалността.

Тънка е границата между реалност и фикция, когато става дума за създаването на светове. В *Orbis Tertius*, обществото от интелектуалци, заело се с тази нелека задача, неизпълнима в рамките на едно поколение, проличава поривът на фантастичната литература да умножава световите. Този порив напомня Конструкторския подход на научната фантастика, „богоподобният жест“ такъв, какъвто Николчина го разглежда в „Човекът-утопия“: „Научната фантастика играе на Конструктор: тя предлага оня вид опредметяване, който Конструкторът, чиято мисия е да превръща хартиените светове в действителни, е призван да преодолее. Тя подкопава патетичната сериозност на конструкторската позиция и я осъществява не като божествен жест, в който словото е дело, езикът и действието са неразличими, а като чисто човешко усилие за сътворяване на смисъл“ (Николчина/Nikolchina 1992: 29).

С тази стъпка към фантастичната литература позицията на кабинета с редки предмети като място текст е затвърдена. Утопично е пространство между предметите, от които кабинетът е съставен. Липсващите звена заемат мястото си в езика, запълват се от разказ за света в неговата многоизмерност, свързват видимото и невидимото. Светът е оцелостен и размножен в много светове, той е един, сбор от всичките си възможни проявления, и същевременно е своето собствено алтернативно отражение. Светът е не-място, място на всички места, а кунсткамерата е неговото опредметяване.

БИБЛИОГРАФИЯ

Бейкън/Beukan 2008: Бейкън, Ф. *Новата Атлантида*. Прев. Светослав Малинов. София: Сиела, 2008. [Beukan, F. *Novata Atlantida*. Prev. Svetoslav Malinov. Sofia: Siela, 2008.]

Борхес/Borhes 2010: Борхес, Х. Л. Тълън, Укбар, *Orbis Tertius*. //Измислици. Прев. Анна Златкова. София: Колибри, 2010. [Borhes, H. L.

- Tluyon, Ukbar, OrbisTertius. // *Izmislitsi*. Прев. Анна Златкова. София: Kolibri, 2010.]
- Борхес/Borhes 2018:** Борхес, Х. Л. Аналитичният език на Джон Уилкинс. // *Нови разследвани* Прев. Анна Златкова. София: Колибри, 2018. [Borhes, H. L. Analitichniyat ezik na Dzhon Uilkins. // *Novi razsledvaniya*. Прев. Анна Златкова. София: Kolibri, 2018.]
- Еко/Еко 2018:** Еко, У. Средновековната естетическа чувствителност. // *Средновековното мислене*. Прев. Ина Кирякова. София: Изток-Запад, 2018. [Eko, U. Srednovekovното mislene. Прев. Ina Kiryakova. Sofia: Iztok-Zapad, 2018.]
- Кампанела/Kampanela 1984:** Кампанела, Т. Градът на слънцето. // *Утопия, Градът на слънцето*. Прев. Любомир Б. Павлов. София: Народна култура, 1984. [Kampanela, T. Gradat na slantseto. // *Utopiya, Gradat na slantseto*. Прев. Lyubomir B. Pavlov. Sofia: Narodna kultura, 1984.]
- Козелек/Kozelek 2002:** Козелек, Р. *Пластовете на времето*. Прев. Христо Тодоров. София: Дом на науките за човека и обществото, 2002. [Kozelek, R. *Plastovete na vremeto*. Прев. Hristo Todorov. Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto, 2002.]
- Марковски/Markovski 2006:** Марковски, М. П. *История на любопитството*. Прев. Правда Спасова. София: СОНМ, 2006. [Markovski, M. P. *Istoriya na lyubopitstvoto*. Прев. Pravda Spasova. Sofia: SONM, 2006.]
- Николчина/Nikolchina 1992:** Николчина, М. *Човекът-утопия*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1992. [Nikolchina, M. *Chovekat-utopiya*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski“, 1992.]
- Новалис/Novalis 1980:** Новалис. *Учениците от Сауз*. Прев. Федя Филкова. // *Немски романтици*. София: Народна култура, 1980. [Novalis. *Uchenitsite ot Saiz*. Прев. Fedya Filkova. // *Nemski romantitsi*. Sofia: Narodna kultura, 1980.]
- Помиан/Pomian 2008:** Помиан, К. *От светите мощи до модерното изкуство. Венеция – Чикаго XIII – XX век*. Прев. Красимир Петров, София: Агата – А, 2008. [Pomian, K. *Ot svetite moshti do modernoto izkustvo. Venetsiya – Chikago XIII – XX*. Прев. Krasimir Petrov. Sofia: Agata – A, 2008.]
- Фуко/Fuko 1992:** Фуко, М. *Думите и нещата*, прев. Веселин Цветков, София: Наука и изкуство, 1992. [Fuko, M. *Dumite i neshtata*, прев. Veselin Tsvetkov. Sofia: Nauka i izkustvo, 1992.]
- Фуко/Fuko 2003:** Фуко, М. За другите пространства. // *Литературен вестник*, прев. Б. Станчев, бр. 13, 02.04.2003. [Fuko, M. *Za drugite prostranstva*. // *Literaturen vestnik*, прев. B. Stanchev, br. 13, 2.04.2003.]