

“DEFENSE MECHANISMS” IN CONTEMPORARY SLOVAK POETRY⁹³

Dr. Irena Dimova-Gencheva, Assist. Prof

Department of Bulgarian Language and Literature,

Burgas State University “Prof. Dr. Asen Zlatarov”

Tel.: 0896782196

E-mail: irdimova@yahoo.com

Abstract: *At the end of the twentieth century, a group of women poets emerged in Slovak literature who were later described by critics as the ANesthetic Generation. The work of Nora Ružičková and Mária Ferenčuhová, however, has also been interpreted through other frameworks and associated with broader contemporary tendencies. Their poetry has been discussed in the context of experimental–deconstructive and anesthetic writing, as well as within debates on neo-feminism. Despite the variety of labels, one feature remains constant: their distinctive engagement with language. The emphasis on textuality has led critics to draw parallels between their work and that of the so-called Text Generation, another post-critical formation. A shared affinity for poetica coolness produces similar artistic strategies in the poetry of both groups. What the Text Generation has characterized as sterile – texts emotionally detached, rooted in banality and “invalidated” linguistic expression, resembling poems only graphically – reappears in the terminology adopted by these women poets, albeit under different names. This article focuses precisely on these terms, seeking to reveal the “defense mechanisms” of the writing subject embedded in specific creative approaches.*

Keywords: *Slovak women’s poetry, ANesthetic Generation, Text Generation, poetica coolness; anesthesia; homeostasis, language and textuality, neo-feminism, defense mechanisms in writing.*

ВЪВЕДЕНИЕ

В края на миналия век в словашката литература дебютират поетеси, които по-късно литературната критика ще обедини под името ANesthetic Generation (Rebro, 2006: 73). Творчеството на Нора Ружичкова, Катарина Куцбелова и Мария Ференчухова обаче търпи и други категоризации и включвания в определени съвременни тенденции. Имената им се срещат при говоренето за експериментално-деконструктивна и анестетична поезия, както и в дискурса върху неофеминизма. При голямото разнообразие от определения една черта на поезията им остава устойчива и неизменна – особеното отношение към езика. Акцентът върху текстовостта кара литературната критика да сравнява произведенията на трите посочени авторки с тези на представителите на т. нар. текстова генерация (Text Generation)⁹⁴ – също пост-критическо образуване. Споделеният афинитет към явлението „poetica coolness“ (Passia, Taranenková, 2014: 119) води до сходни художествени решения в поезията на авторите, спадащи към двете творчески формации. Това, което представителите на текстовата генерация означават като стерили – текстове, които са „емоционално неангажирани“, базират се на баналното и „инвалидизирано“ езиково изразяване и само графично напомнят на стихотворението (Macsovszky, 2003: 76), се метастазира в терминологичния апарат на жените автори и приема различни наименования. Точно върху тях ще се спрем тук, опитвайки се да открием зад определени творчески подходи „защитни механизми“ на пишещия субект.

ИЗЛОЖЕНИЕ

Женското писане в края на 20-ти век

⁹³ Докладът е представен пред секция „Езикознание, литературознание, история и философия“ на 64-тата научна конференция на Русенския университет „Ангел Кънчев“ и Съюза на учените-Русе на 17 октомври 2025 година с оригинално заглавие на български език: ЗАЩИТНИ МЕХАНИЗМИ В СЪВРЕМЕННАТА СЛОВАШКА ПОЕЗИЯ. Текстът е част от проекта „Езикът на войната – функционални и концептуални подходи“ (НИХ-524/2025).

⁹⁴ Наименованието се появява за първи път през 2000 г. в статията „Poème fatal (Text generation – изменници на смисъла)“ на Ярослав Шранк (Šrank 2000).

Идеята за смъртта на субекта противоречи и на желанието на жените да наложат своите гласове.
(Licheva, 2002: 43)

Контекстът на 90-те години на миналия век в словашката литература е сходен с този на останалите бивши социалистически републики. В полето на художественото писане се отварят възможности за свободно изразяване. Това води до засилена експерименталност както в поезията, така и в прозата. Свободата засяга не само художествените творби, но и начина на заявяването на авторите на литературната сцена. Забелязва се по-често насочване към манифестно и изобщо металитературно говорене от страна на авторите. Поети като Петер Мачовски и Михал Хабай стигат дори до въвеждането на нови термини за означаване на творбите си. Те говорят за „стерили“ и „катастрофи“, като и двете наименования са свързани с обръщането на творците към проблемите на текста и съответното дистанциране от емоционалността. Жените автори, от друга страна, няма как да не бъдат повлияни от появяващите се в края на миналия век в словашките философия и литературознание феминистични концепции. Тяхното разпространение се случва главно чрез словашкото сп. „Аспект“, чиито броеве са посветени на жената, женското тяло и женското писане. Теоретичната част на изданието се допълва от художествени произведения, словашки и преводни, писани от жени. Сред тях най-често се срещат имената на Мила Хаугова и Нора Ружичкова (Hostová, 2024: 263). Именно втората ще ни интересува тук поради няколко причини. Първо, както стана ясно, нейната творческа дейност е задвижващ фактор в съвременната словашка поезия, второ – тъкмо нея литературните критици включват както към текстовата генерация, така и към ANesthetic Genderation. С други думи, поезията ѝ върви по линията на експериментално-деконструктивисткото, но и остава в рамките на *écriture féminine*.

Всъщност се оказва, че експерименталността при жените автори няма съвсем сходни реализации с тази при мъжете. Докато при автори като Мачовски и Хабай субектът в текстовете сякаш изчезва, негиран е, при поетесите той се запазва. Не просто остава – а тъкмо той се превръща в център на създавания художествен свят. При все това творбите им се включват категорично към експерименталния характер на поезията от края на 20. и началото на 21. век. Тук сме избрали две представителки на ANesthetic Genderation – вече упоменатата Ружичкова и Мария Ференчухова. И двете се занимават професионално с изкуство. Ружичкова е доктор към Академията за изящни изкуства и дизайн в Братислава, а Ференчухова преподава филмова история. Професионалната им реализация се оказва ключов фактор в творческите им жестове, някои от които ще разгледаме по-подробно, тъй като считаме, че се явяват своеобразни „защитни механизми“ в поезията им.

Защитните механизми

Причината, поради която решихме да означим конкретни стратегии в творчеството на Ружичкова и Ференчухова като „защитни механизми“ се крие не само в самата дефиниция на понятията, с които те си служат, но и в природата на женското писане от края на миналия век. При основни представителки на словашката поезия, като например споменатата Хаугова, но още Ева Лука, Катарина Куцбелова и др., се разчита особено отношение към субекта, произтичащо от засиленото възприемане на телесността и тялото в процеса на писане. Иначе казано, тялото се запазва, но то приема метаморфози, метастазира се. Субектът предприема излизания от него и това е сякаш основната тема в повечето текстове, писани от жени. Особено удачно ни се струва описанието на Мери Джакоубс – „Когато пишем за жена, няма място за нищо“. Изместването, а не йерархията, става общоприето положение. Тези множествени измествания – от една личност в друга, от мъжко в женско, от биография в автобиография, от читателка в писателка, съставляват „безгрижните промени“ на писателската неидентичност или другост, които правят невъзможно както завършването (кулминации и заключения), така и сигурността (истината)“ (Jacobus, 1997: 240 – 241). Несигурност на телесността – така можем да опишем характера на поезията на Ружичкова и Ференчухова. Тази нестабилност и неувереност води до нуждата от защита. Телесността⁹⁵ е разколебана и субектът трябва да си създаде механизми за собственото спасение.

⁹⁵ Тук се водим от дефинирането на телесността в литературата, което предлага Ленка Шафранова. Художествената литература според нея изобразява тялото като симптоматично, докато популярната – като притегателно. Първият вид

Анестезия

Дебютната книга на Ружичкова се появява в словашката литература тъкмо в края на века със заявка за промяна. „Микронавти“ („Miktonauti“, 1998) е силно експериментална книга, която е „различна“ както графично, така и чисто текстово. Кориците на всички копия от първия тираж на стихосбирката включват ръчно лепен от поетесата елемент. Най-отпред, между името на авторката и заглавието стои кръгло изрязана снимка – автопортрет на Ружичкова, сниман в конвексно огледало. Самите фотографии върху кориците на отделните бройки не са сходни, тъй като поетесата е използвала над петнадесет различни кадъра (Hostová, 2024: 269). Графична е и изходната точка за създаването на посланията в стихосбирката. Някои от текстовете вместо заглавие имат поставена черна точка. Това обаче, което е ключово в нашето четене на Ружичкова, не е формата, а съдържанието.

*Избрах обездвиженост
с леко потрепване
любов към анестезиолога
в мен прониква тържествено
най-тясното сребърно огледало
умирам много тихо
без емоции⁹⁶*

„Ще се появиш“ – една от първите творби в „Микронавти“ – успява да зададе кода за четенето изобщо на дебютната книга на Ружичкова. Идеята за „анестезията“⁹⁷ се прокарва устойчиво в критическите рефлексии върху стихосбирката. Стиховете ѝ „наблюдават и „анестезират“, за да обездвижат и направят възможно детайлното изследване“, пише Ярослав Шранк (Šrank, 2000: 29). Ленка Шафранова също извежда този процес като основен не само за поезията на Ружичкова, но и изобщо за женското писане от края на века. Тя вписва „анестезията“ в диадата обект – субект. Основната концепция на литературоведката е следната: „Ако не съществува отстояние между субект и обект (представен от същата ентита), т.е. предмет на изследването, не съществува и разстояние между „гледната точка“ на говорещия субект и на този, който е изобразяван, изследван. Единствената дистанция се корени в способността на субекта да възприема себе си като „обект“ – предмет на изследването. Под отстояние разбираме анестетичния подход на субекта към себе си. Чрез собственото опредметяване се постига „умъртвяване“ на каквито и да било емоции. В текста в същото време се получава парадоксална ситуация. Докато текстът става тяло – оживява, тялото става текст (субект – полето се разлива в него, отгоре на което е обект на изследването) – може да се говори за специфична форма на неговото „умъртвяване“, опредметяване на органичното. Субектът обаче може да постигне емоционално дистанциране от себе си и едновременно с това да се слее с текста

представяне на телесността е свързано с представянето на тялото като „друго“, деформирано, анормално, гротескно, необичайно, необикновено (Šafranová, 2013: 61). Деформацията го превръща в проблемно, като симптомът не трябва винаги да е външен, може да е и вътрешен, скрит за простото око.

⁹⁶ Rozhodla som sa pre nehybnosť
s jemným chvením
pre lásku k anestéziológovi
preniká do mňa slávnostne strieborné
najúžšie zrkadlo
zomieram veľmi тихо
bez emócií
(Ružičková 1998: 16).

⁹⁷ Тук прилагаме и речниковото значение на термина: „Загуба на чувствителност на цялото тяло или на част от него. Анестезия на част от тялото може да настъпи като резултат от нараняване или заболяване на нерв, например при проказа. Най-често терминът се прилага за медицински прийоми за намаляване или премахване усещането за болка у индивида, за да се осигури изпълняването на някои хирургични манипулации. Това се постига чрез прилагане на лекарствени препарати или чрез други методи, например акупунктура или хипноза“ (Оксфордски медицински енциклопедичен речник 1996: 33).

така, че да се подложи на „самоанестезия“ (Šafranová, 2015: 4). Както става ясно от приведения откъс, при Ружичкова ключово е и виждането, разбрано като изхождащо неизменно от тялото и затова невъзможно да се отдели от него – като онова, което Мерло-Понти определя като „нулева точка“ (Nullpunkt (Merleau-Ponty, 1968: 249).

Но всъщност какво е анестезирането при Ружичкова? „Обезчувствяването“, позволявайки си опростяване на понятието чрез този му превод, се случва на няколко нива. Първо, то се изразява в отношението към писането изобщо. Женското „анестезиране“ по този начин се вписва в целенасочената стерилизация в поезията на мъжките представители на текстовата генерация. То е емоционално дистанциране от текста, или както го упоменава Мачовски в манифеста си: „Театрално въвеждане в процеса на стерилизация на текста, на емоциите, на мистично-митичните екстази и на логическите конструкции на традицията“ (Macsovszky, 1994: 5). В тази връзка трябва да се изведе дефиницията на изкованото отново от поета понятие „стерил“ – „емоционално неангажирани“ текстове, които се базират на баналното и „инвалидизирано“ езиково изразяване, като графично напомнят на стихотворението (Macsovszky, 2003: 76). Терминът веднага се адаптира от литературната критика и от литературознанието. От критически статии като „Стерил“ на сцената“ (Rédey, 1994: 47) до включването му в различните панорамни прегледи на литературата след 1989 г. (Chmel a kol., 2006, Marčok a kol., 2004), „стерилът“ се оказва работещо понятие.

Подобна е и ситуацията с „анестезията“. Тя се превръща във функционално означение за стиховете на Ружичкова, но изобщо и на поетесите нейни съвременници. Както при стерилата, и при нея става въпрос за опит за емоционално отдалечаване от текста. Така стиховете се базират главно на дистанцирано от чувствата на пишещия субект изреждане. Текстовете често имат облика на акумулативно натрупване на всекидневни образи. Това важи и за стиховете на Ружичкова. Съдържателно обаче нейното анестезиране се оразличава от стерилата. То не изключва субекта, тъкмо обратното – вкоренява се в него. В поезията на жените от разглеждания период корелацията субект – обект остава ключова. Затова анестезирането прераства в самоанестезиране.

Вторият вид анестезия е вътрешната, случващата се в рамките на вече изградения от текста художествен свят. Тя се корени в отношението на субекта към себе си, и по-конкретно – към различните му метастази. Женското търсене на себе си в поезията на Ружичкова е устойчиво поместено в образа на огледалото. Затова, както вече отбелязахме, от основно значение е виждането. Лирическият субект на поетесата гледа отразяващите повърхности, както за да види себе си, така и за да се отдалечи от образа си. В този процес се изразяват стремежите към себедистанциране, което обаче не е избягване от себе си, а тъкмо обратното – вглеждане в собствения аз. А от обратната страна, или в огледалото, стои другостта. Така отдалечаването води до сблъсък с Другия, който е едно от лицата на собствения аз. След сблъсъка с другостта си, лирическият аз прибъгва отново към самоанестезия. Този път тя се изразява в отказ от говорене – от език. Невъзможността за проговаряне е свързана с невъзможното пълно разбиране и осмисляне, както и изразяване на интерсубективния опит (между двете страни на аза).

Третият аспект на понятието се отнася чисто до самата му терминологична природа. Още на биологично ниво женският организъм се влияе от анестезията по начин, който не е сходен с мъжкия (Diego 2023). Усвояването на анестетиците, когато се вливат в жената, се повлиява от повече фактори, отколкото при приемането им от мъжа. Предпоставките за отражението им върху организма на жената са тясно свързани с пола на пациента. Интересното е, че при процедурата ключов фактор е и менструалният цикъл. Това присъствие на разлика в чисто физическия, биологически предзададен ефект на венозното обезболяване сякаш се отразява върху начина, по който жените автори адаптират в творчеството си идеята за стерилизацията на текста. Те я трансформират, запазвайки интимно-изповедния характер на произведенията си, съхранявайки по този начин и лирическият аз, който в творбите на мъжете деконструктивисти изчезва, negliжиран е, целенасочено неизползван.

Хомеостаза

Хомеостаза – физиологични процеси, чрез които вътрешните системи на организма (кръвно налягане, телесна температура, алкално-киселинен баланс и пр.) поддържат постоянно равновесие независимо от условията на външната среда.

Така изглежда речниковата дефиниция на термина (Concise Medical Dictionary, 1996, 674). Него използва за заглавие на един от текстовете в дебютната си книга Ференчухова. В „Скрити субтитри“ („Skryté titulky“, 2003) средищна позиция заемат следните стихове:

Хомеостаза

*Справедливостта не се утаява в зеленото и жълтото,
но понякога ѝ се приписват от гняв.
Времето понякога рязко притиска лицето, устните
се подуavat, и вече не е възможно да се отскочи
от нежеланата естествена гримаса.
Отвращението: винаги се измерва спрямо оста на тялото. Ако отклонението
на посоката на стъпките е по-малко от 45°, говорим
само за изкривяване. Ако го надмине,
то се превръща в девиация.
За подути устни днес вече съществуват ефективни мехлеми.
За известно време помагат, за известно време изравняват
възможностите на външната и вътрешната среда.⁹⁸*

„Хомеостаза“ продължава основната тематична линия на дебюта на поетесата – за отношението между вътрешно и външно. Тъкмо двудомността на нещата търси лирическата героиня в „Скрити субтитри“. Дуалните лутания са зададени още от заглавието на стихосбирката – скритите субтитри в случая са антипод на субтитрите. Първите са предназначение за хората със слухова загуба, като възможно най-точно предават съдържанието на репликите на персонажите, както и звуците, шумовете и елементите от невербалната реч. По подобен начин стиховете на Ференчухова представляват визуално предаване на действия и движения, като тази тяхна страна може да се чете в смисъла на анестетичната поезия. В същото време обаче добавената им стойност – „невербалната реч“ – е търсенето на собственото лице, което предприема азът на поетесата. Още в първата творба, съставена от пет части – „в града на кучетата“ („v meste psů“) (Ferenčuhová, 2003: 7 – 11) – е поставена идеята за поглеждането към различните метастази на аза и съответното проговаряне за тях. Както при Ружичкова, и при Ференчухова виждането и говоренето са ключови процеси, рефлексията върху които изгражда автотекстуалността на творбите. Азът в „Скрити субтитри“ търси своите проекции във времето, разпростира се между миналото, сегашното и бъдещето. Крайната цел на себенамирането не е достигане на изходна точка, някакво примирение със съществуването или логично обяснение на вътрешните катаклизми. Ако трябва да се търси „разрешение“ на поставената от стихосбирката проблематичност, то отговорът навярно се крие в хомеостазата. В края на

⁹⁸ **Homeostáza**

Spravodlivosť sa neusádza v zelenej a žltej,
no niekedy sú jej prisúdené zo zlosti.
Čas niekedy prudko tlačí na tvár, opuchne
z neho pera, a nie je viac možné uskočiť od
nechceného prirodzenou grimasou.
Nechuť: sa meria vždy od osi tela. Ak vychýli
smerovanie krokov o menej ako 45°, hovoríme
iba o vytočenosti. Ak ich presiahne, stáva sa
deviáciou.
Na opuchy pery dnes už existujú účinné masti.
Na čas pomôžu, na čas vyrovnajú možnosti
vonkajšieho a vnútorného prostredia.
(Ferenčuhová, 2003, 56–57).

себетърсенето стои оцеляването, а то се случва чрез запазване на вътрешния свят въпреки траекториите, по които поема външният.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Стиховете на Нора Ружичкова и Мария Ференчухова сближава както линията на женското писане в съвременната словашка поезия, така и по-тясно – сходният експериментален характер на текстовете им. Оригиналността на поезията им стига до придаването ѝ на металитературност. Употребените в текстовете им термини анестезия и хомеостаза се утвърждават в критическите статии върху творчеството им. Те придобиват облика на художествени подходи към писането и по този начин дори се сдобиват със самостоятелност при функционирането си – освен за означаване на стиховете на конкретните две поетеси, започват да се използват при говоренето изобщо за женското писане от края на миналия и началото на този век в словашки контекст.

REFERENCES

- Chmel, R. (ed.) (2006). *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava: Kalligram, 2006.
- Concise Medical Dictionary. Sofia: Oxford University Press, Petar Beron Publishing, 1996 (**Оригинално заглавие:** Оксфордски медицински енциклопедичен речник. София: Oxford University Press, изд. „Петър Берон“, 1996.)
- Hostová, I. (2024). Pre lásku lacanovskú (a básnickú): Feminizmy, psychoanalýza a básnický výskum subjektu a tela v debute Nóry Ružičkovej Mikronauti. *Slovenská literatúra*, 3 (71), 261 – 277.
- Jacobus, M. (1997). The Woman Reading Woman. In: Damyanova, P. (eds.). (1997) *The Time of Women*. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 217–243 (**Оригинално заглавие:** Джакоубъс, М., 1997. Жената, която чете жената (която чете). В: Дамянова, П. и кол. (съст.). Времето на жените. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 217 – 243.)
- Licheva, A. (2002). Histories of the Voice. Sofia: Figura (**Оригинално заглавие:** Личева, А., 2002. Истории на гласа. София: Фигура.)
- Macsovszky, P. (1994). MANITEXTO. *Dotyky*, 6–7 (6), 5.
- Macsovszky, P. (2003). Toto veru nie je fajka. No a čo? Ad: Marián Milčák: Niekoľko poznámok o pragmatizme kritiky. *Romboid*, 3 (38), 76.
- Marčok, V. a kol. (2004). *Dejiny slovenskej literatúry III. Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2006.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible*. Evanston. IL: Northwestern University Press.
- Passia, R., Taranenková, I. (eds.) (2014). *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. storočia*. Bratislava: LIC, 2014.
- Rebro, D. (2006). Za zdvihnutou oponou. *Romboid*. 7 (41), 73 – 74.
- Rédey, Z. (1994). „Steril“ na scéne. *Dotyky*, 6 – 7 (6), 46–47.
- Ružičková, N. (1998). *Mikronauti*. Banská Bystrica: Drewo a srd., 1998.
- Šafranová, L. (2013). Každým pohybom iná. – In Šafranová, L. a kol. (2013) *K funkcii subjektu v slovenskej poézii ženských autoriek*. Prešov: Filozofická fakulta, 53 – 81.
- Šafranová, L. (2015). „Interpretácia textu – tkaniny/tkaniva N. Ružičkovej“. In *10. študentská vedecká a umelecká konferencia FF PU. Zborník plných príspevkov*, Prešov: Prešovská univerzita, Fakulta filozofická, 369 – 374.
- Šrank, J. (2000). Poéme fatal (Text generation – zvodcovia zmyslu). *Romboid*, 6 (XXV), 19–30.