

МИТКО МАРКОВ*
ИДЕОЛОГИИ ЗА ТЯЛОТО И ПОЛА ВЪВ ФИЛОСОФСКАТА
ЕСТЕТИКА И КУЛТУРА ПРЕЗ ХХ ВЕК¹

Abstract: The aim of this paper is to show the continuation of the problem related to male nudity (in the form that Western civilization inherits the topic from the Ancient Greeks) during the development of the political and philosophical thought and the aesthetic perception of the same in the 20th century. The modern ‘canon’ concerning the male body is the result of many factors that precede and succeed the rise and fall of the totalitarian fascist regimes, the foundation of modern sports and the rise of gay liberation movement.

Keywords: Body; Gender; Ideology; Pop culture; Fascism; Gay-culture; Sports; Bodybuilding; History; Photography; Muscle beach; Avant-garde; Politics; Film; Masculinity; Athletic Model Guild; Otto Weininger; Hendrik Christian Andersen; Leni Riefenstahl; Arno Breker; Bob Mizer; Steve Reeves; Eugen Sandow; Robert Mapplethorpe; Jared French; Paul Cadmus; Calvin Klein; Adolf Hitler; Bruce Weber; Camille Paglia.

След Зигмунд Фройд философията на тялото и пола започва да се психологизира. Срещу тази тенденция застава открито австрийският философ Ото Вайнингер. Философски погледнато, Вайнингер не говори открито за тялото. Основният акцент на фундаменталната му книга, която издава преди да се самоубие, „Пол и характер“ (1903 г.), и която пробужда младия Лудвиг Витгенщайн към философско размишление, постулира, че „мъжът и жената трябва да се разбират само като типове“ (Вайнингер 1991: 5). Според Вайнингер философията на пола е преди всичко философия на мъжествеността, която припознава и опознава себе си в своята противоположност, а именно женствеността (пак там: 10). Вайнингер е интелектуален маргинал, който не може да се впише в определена философска традиция, въпреки че в „Пол и характер“ се придържа към една по-скоро кантианска светогледна рамка. Неговото философско направление – „характерологията“, е признато като псевдонаука след 1930 г. Най-близката парадигма за творчеството на Вайнингер следователно остава кантианството. Темите на Вайнингер спрямо философията на тялото могат да се извлекат косвено от философстването за пола. За него полът е преди всичко самото битие на човека (пак там: 64). Мъжкният пол е отличен като по-достоеен от двата пола, защото единствен е разумен и ценностно полагащ (пак там: 74). Жената е лише-

* Преподавател по философия в 138-о СУЗИЕ „Проф. Васил Златарски“. Email: mitko_markoff@yahoo.com

¹ Предложената тук статия е продължение на текста „Голото мъжко тяло в Древна Гърция: естетика и(ли) метафизика?“ на Митко Марков, публикувана в брой 1/2020 г. на списанието.

на от трансцендентни стремежи по природа. „Абсолютната жена е лишена от всякакво Аз“, пише той (пак там: 63). Жената жадува да има до себе си решителен мъж, който да я доминира интелектуално и морално, защото тя чувства липсата на ценностна система в себе си. Затова приемам, че за Вайнингер обективната мъжественост следва да проявява в тялото красотата на своята морална природа. „Който няма мускули, той няма и склонност да оказва съпротива“. Женските черти се изразяват изключително през половия нагон. Женствените мъже са извънредно сексуални, с което се уподобяват на жените (пак там: 14). „Душата е половият признак, който жената изисква от мъжа, също така и за същата цел, за която ѝ е нужна мускулната сила и гъделичкащите мустаци... Най-силно от всичко върху жената действа мъжката воля“ (пак там: 77). Жената е лишена от трансцендентална красота, особено когато е гола (Вайнингер 1991: 93). Голотата е символ на вътрешния опит и екхибиционисткият акт на мъжкото, за който по-рано призоваваше Шопенхауер, сега се преосмисля съгласно практическата философия на Кант. Голото мъжко тяло не може да води до безнравственост, защото мъжествеността в своята същина е лишена от сексуален характер (пак там: 91). „Колкото по-еротичен е човек, толкова по-малко го гнети сексуалността“ (пак там: 92). Жената е привлечена от мъжа, защото е лишена от мъжество (в контекста на Вайнингеровата философия това означава „човечност“). Единственото условие, в което женският пол може да придобие мъжественост, е през коитуса (пак там: 87). Обективно мъжественият мъж не чувства никаква нужда от сексуално удовлетворение. Смятам, че според Вайнингер е невъзможно да се изпита сексуално влечение към абсолютната идея. „Чистата, възвишената, безстрастна любов на Платон и Бруно би трябвало също така да се нарече трансцендентална идея, значението на която като идея никак не би се намалило поради отсъствието ѝ от сферата на опита“ (пак там: 93).

Тук мога да обобщя, че Вайнингер е привърженик на обективацията на историческия опит с оглед на субективното, но философията му е отражение на съвсем независими социални парадигми. „Изкуството създава природата, а не природата – изкуството“ (Вайнингер 1991: 99). През ХХ в. се утвърждават известни форми на хомоеротично изкуство в публичното пространство, елементи на които смятам, че може да бъдат открити в „Пол и характер“. За Вайнингер любовта е исторически обусловена нужда на сърцето. Исторически обусловено е и мъжкото господство (пак там: 97). Приемам, че голото тяло при Вайнингер е полово характеризирано: то не е сексуализирано или опорнографено, но напротив, възвисено е като чиста интелектуална репрезентация. „Във всяка любов мъжът обича само себе си“ (пак там: 97). Красотата е недосегаема и неприкосновена, както самата мъжественост е идентична с добродетелта. „Всяка красота е сама по себе си проекция, еманация на потребността от любов“ (пак там: 95). Затова според него е метафизически оправдано любовта да намира отражение само в един асексуален субективизиран обект: голото мъжко тяло. Преклонението пред

мъжките черти е отражение на трансценденталните добродетели. Етическата редукция на голотата я хомоеротизира. Способни да обичат са само мъжете и те обичат най-много трансценденталните добродетели на своите тела. Сам той пише, че мнозина негови съвременници „спорят върху това може ли женският пол да се счита за по-красив от мъжкия; мнозина даже са въставали против определението му с думата прекрасен“ (пак там: 93). Допускам, че през Вайнингер се наблюдава критика спрямо Винкелман и Шопенхауер, които са убедени, че в природата не съществува абсолютна обективация на красивото тяло. Те твърдят, че древногръцките скулптури, към които се позовават като отправна точка в обективирането, съчленяват многобройни обективно красиви части в една метафизична картина. Вайнингер и неговите съвременници вече размислят, че в действителност съществуват абсолютно обективни красиви тела. „По-доброто разпределение на психическите данни у мъжа съответства на по-голямата изразителност в построението на тялото и чертите на лицето му. Съвършено обратно – слабото разпределение на психическите данни у жената съответства на нежността, закръглеността и неяснотата в женската фигура и физиономия“ (пак там: 23). Именно голото тяло отразява през своята естетическа репрезентация наличието на трансценденталните добродетели. Но допускам, че това размиване на границите между метафизическо и физическо не е уникална черта на Вайнингеровото творчество, а отражение на редица социални вълнения, които в средата на ХХ в. превръщат обективацията на тялото в държавна доктрина.

До 40-те години на ХХ в. обективираното мъжко тяло от философските размишления се популяризира като безусловен нормативен идеал в изкуството и политиката. Философията на тялото и пола обаче била заглушена от философията на историята и тоталитарната пропаганда. Държавната просвета утвърдила социалното инженерство (Ангелова-Игова 2017: 21). Философското наследство по темата било почти забравено до реабилитацията му от феминистическата философия в края на века. Новите идеолози на историко-телесното единство били художниците и спортистите. Обективираното красиво тяло през ХХ в. следва да се разглежда като нормативно тяло на държавния властови апарат.

Модерният спорт, възникнал през ХІХ в., се откроявал като класова привилегия. Представлявал своеобразно игрово занимание за високата буржоазия и аристокрацията. Не утвърждавал естетическа нормативност. В него не присъствали правила, защото се спортувало (играело) за удоволствие, съгласно приетите класови разбирания за достойнство (Ангелова-Игова 2017: 70). Съвсем различна била неговата имитация сред пролетариата. Там спортът бил мръсен, кървав и опасен. В пролетарския спорт, напр. бокса, играчите наистина се наранявали, претърпявали тежки телесни повреди, които понякога били фатални (пак там: 73). Спортната игра се обособила като самостоятелна категория след 1896 г., когато барон Пиер дьо Кубертен възродил олимпийската идея. „Философията“ на Кубертен била твърде „невинна“

спрямо всичко, което последвало от нея. Олимпийските игри не притежавали състезателен характер. Важното при тях било участието и социалното съприкосновение, но не и победата. До 1924 г. олимпийските игри представлявали любителско занимание: „хоби“ (Ангелова-Игова 2017: 73) Идеята за професионален спортист била немислима, защото уважаваните капиталисти не могли да се определят през начина, по който прекарвали свободното си време. Да се каже, че някой си спортува професионално през 20-те години, се възприемало като че ли професионалната квалификация се състояла в това да се ходи на пикник или да се колекционират монети. Когато се появили първите спортни правилници, висшата класа била отблъсната от идеята, че можело да съществува нормативен ограничител на удоволствието от свободното време (пак там: 70). На английски език думата „спорт“ се използва и до днес като синоним за непринуденост. Всичко се променило след обществения дебат, предизвикан от поведението на атлет в игрите в Париж през 1924 г., когато Харолд Ейбрахамс победил на 100 м. спринт, благодарение на услугите на специализиран ментор (пак там: 73). Станало ясно, че Ейбрахамс се подготвял с месеци, което го отличавало от повечето участници и акцентирало върху последствията от подобна предизвикателна демонстрация спрямо олимпийската етика. За да бъде победен Ейбрахамс и страната, която представлявал, неговите съиграчи се превърнали в опоненти.

Олимпийските игри на Кубертен били световен пример за идеологическата „експлоатация“ от страна на модерното мислене спрямо старогръцката култура. По-късно именно гръцкото начало щяло да обвърже спорта и естетиката, но в началото тази връзка не била водеща. Идеализацията на древна Гърция служела просто като оправдание да се обвърже с традиция едно ново, тепърва прохождащо модерно явление, каквото представлявал спортът. С изострянето на социалното напрежение олимпийските игри се превърнали по своему в арена на националистическа борба. Подготовката на Ейбрахамс наложила нова тенденция в спортната игра. В професионалния спорт на XX в. всичко започнало да се свежда до победата, а не до естетиката и забавлението (Ангелова-Игова 2017: 89). Основен момент било преминаването от класическите стандарти за хармонично развито тяло към специализираното да побеждава, предварително тренирано тяло на участниците (пак там: 90). Необходимите социални предпоставки, които утвърдили естетизацията на спортната телесна култура, били фашистките режими. През 1933 г. Марилуизе Флайсер констатирал: „Телата трябва да се възпитават, да се представят „по-големи“ и по-здрави. Такова следва да е и италианското изкуство, да подчертава човешките телесни качества. Колкото сме по-твърди към себе си, колкото по-здрави и по-големи са телата ни, толкова сме способни да надвием враговете“ (пак там: 128). Обективно красивото тяло се естетизирало през държавния идеал. То се превърнало в нормативна реалност, в която красиви не били мускулите или атлетизмът сами по себе си, а силата, издръжливостта и предаността от страна на деперсонализираното

колективно множество, отразено в изкуството, спрямо фашизма. Спортистите в тоталитарните общества се превърнали в бойни машини, които трябвало да докажат чрез успехите си благонадеждността на държавния канон пред света. Спортните играчи били известни по онова време, но липсвали изображения на конкретни личности (пак там: 131). Това отразявало отношението на фашизма спрямо нормативното тяло и новата физикалност, която не била обект на естетическо съзерцание, ако не съвместявала в себе си ценностите на националната идеология. Красива можела да бъде само държавата. Във фашистка Италия се издигнала величествената украса в *Stadio dei Marmi* (1931), която представлявала множество от идеализирани тела на спортисти в привидно гръцки маниер. Въпреки това техен образец бил не гръцкото изкуство, а титаничното тяло в изкуството на Микеланджело. За Винкелман в творчеството на Микеланджело Буонароти не присъствало нищо класическо. Според него Микеланджело изобразявал телата като „долна“ и „простолюдна“ фантазия на една „необузdana“ душевност (Винкелман 2016: 432, 435). Микеланджело също като Кубертен присвоил класицизма като средство за легитимация. Старогръцката естетика нямала нищо общо с нормативното тяло на модерността. Негов естетически идеолог бил Микеланджело Буонароти.

Нормативното тяло на фашизма било възможно само като представа на модерността. Норвежкият буржоазен художник Хендрик Християн Андерсен (1872–1940) припознал новата дясна политика като условие за разгръщане на студентската си мечта за световна естетическа империя. Макар и по-скоро шилерианец, отколкото фашист, Андерсен не намирал за необходимо да работи за фашизма, за да създава фашизоидно изкуство. Припознавал самия фашизъм като благодатна почва, която би могла да разгръне идейния му проект, макар и да не срещнал политическа подкрепа от Бенито Мусолини. Андерсен бил хомосексуален, както е отразено в картината на Андреас М. Андерсен от 1894 г., изобразяваща Хендрик и любовника му. Голото тяло за Хендрик Х. Андерсен, така както внушава монументалната му скулптура, изразявало идеята, че именно изкуството можело да спаси света. Според него бъдещето принадлежало на една „световна“ столица като деификация на буржоазната култура и капитализма, обградена от скулптури на красиви тела, които щели да възвисят и облагородят човешкия дух. В известен смисъл Хендрик Х. Андерсен е предшественик на популярната рекламна кампания като принцип. Телата на статуите му били твърде визионерски (мускулатурата им била невъзможна за подражание чак до навлизането на синтетичната химия в спортната индустрия), а философията му била вулгарна, буржоазна и капитално насочена, с други думи, била твърде модерна. Въпреки това Андерсен уловил нещо извънредно класическо в целостта на проекта си. Сякаш наистина непрекъснатото съзерцание на идеята през визуалните изкуства е способна да промени човешкия дух. Дали за подобро е въпрос на дебат, защото най-чудовищната експресия на фашизма, т.е. националсоциализма, която била и най-рафинирана фашистка партия,

разчитала точно на подобен методологически подход за своето утвърждаване.

Фашизмът субординирал изкуството в полза на държавата и по този начин я естетизирал. Националсоциализмът обаче синхронизирал партийната доктрина с естетиката на късния романтизъм, като се превърнал в нейно органично подразделение (Sontag 1980). През 1933 г. д-р Йозеф Гьобелс определил нацизма като изкуство и твърдял, че „ние, които формираме модерната немска политика, се чувстваме като творци. Целите на твореца са да формира здравите и да отдели болните за благо на крепките“ (Ibid.). Изкуството при националсоциализма се отличава от утопичния морал на другите тоталитарни държави. „Нацисткото изкуство изобразявало утопична естетика – тази на телесното съвършенство“ (Ibid.). Още Адолф Хитлер пише в „Моята борба“, че националното държавно образование трябва да формира идеална визия не само като идеология, но и като перцепция. „В нашата народническа държава училището трябва да отдели несравнимо повече време за физическото възпитание... Ние трябва да поставим нещата така, че всеки младеж да посвещава ежедневно минимум един час преди обед и един вечер на всевъзможни видове спорт и гимнастика. (...) Нашата държава вижда своя идеал не в „уважаемия“ еснаф и не в добродетелната стара мома; нашият идеал за мъж е олицетворението на мъжествена сила“ (Хитлер 2016: 370–71). Сам националсоциализмът прокаравал идеята за живота като изкуство и култа към мъжката красота като водеща държавна политика (Sontag 1980). Нормативното тяло според нацизма било голо, мускулесто и по своята същност все още трансцендентално. Хомоеротизацията на мъжествеността по линията на Х. Андерсен и Вайнингер достигнала своята върхова точка, която лесно можела да бъде прекрачена в обратната посока. „Естетическото представяне на голотата през националсоциализма била като тази от списание „Physique“, техните очертания били на сексуални обекти, които съвместявали лицемерна набожност и символична порнография, защото на тях принадлежало съвършенството на една фантазия“ (Sontag 1980) Формата на съвършено обективизираното асексуално тяло била завършена; трябвало само да минат няколко години, за да се „оплоди“ през пола, т.е. да се сексуализира. Докато другите фашистки режими прилагали изкуството към партията, нацизмът синхронизирал партията с визията на изкуството. „Дрехата също трябва да служи на делото за възпитанието на младежта“, пише Хитлер. „Онзи млад момък, който през лятото ходи с дълги панталони, увит до шията, вече само с това нанася вреда на своята физическа закалка. Необходимо ни е да възпитаваме младежта и в известно самолюбие и дори направо – да не се страхуваме да наричаме нещата с истинските им имена – известно тщеславие. (...) Ако благодарение на глупашки моди въпросът за красивото тяло сега не беше изтласкван на последно място, то кривокраките изхабени еврейчета не биха могли да отклонят от правия път стоотици немски девойки. Нацията е заинтересувана в брак да встъпват хора с красиви тела, тъй като само това може да осигури на народа

ни действително красиво потомство“ (Хитлер 2016: 373). Историята и нейната материална култура също били нагодени към нуждите на арийските мъже. Нацистите били първите идеолози от Просвещението насетне, които пропагандират историко-телесното единство. Камий Палия пише, че само „утопичните либерали могат да се изненадат от положението, че нацистите били поклонници на изкуството“ (Палия 2001: 29). Идеята на Х. Андерсен за „световен“ град на красотата, която той предлага на много държави да приемат присърце, най-накрая намерила своята почва. „Утопичната естетика, която се изразявала във физическото съвършенство като биологична даденост, предполагала и идеалистичен еротизъм. Фашистката идея била да трансформира сексуалната енергия в духовна сила за благо на обществото“ (Sontag 1980). Именно нацизмът естетизирал спорта пред световната културна сцена. Нормативното тяло било обработка на спортната игра. „Необходимо е само човек да се възгордява не от това, че се е сдобил с хубави дрехи, каквито другите не могат да си купят, а от това, че има красиво тяло, с каквото, ако има желание, може да се сдобие всеки“ (Хитлер 2016: 373).

След като определила себе си като художествено произведение, партията на националсоциалистите си послужила с всички достижения на визуалните изкуства, за да легитимира идеологията си. През Лени Рифенщал (1902–2003) се изобретили много иновации за тази им мисия, които по-късно навлизат в художествения канон и се използват и до днес. Нормативното тяло през преработката на нацизма придобива почти окончателен вид, за да бъде предадено като абсолютна обективация на чувствеността на ХХI в. Творците, които го обезсмъртяват за поколенията, са Арно Брекер (1900–1991), официалният скулптор на Райха, и режисьорката Лени Рифенщал. Брекер и Рифенщал представлявали безпрецедентни таланти. Брекер, когото Салвадор Дали определя като пророк на красотата, възплътил в монументалната си скулптура идеалите на арийското тяло. Той съумял да изобрази новата представа за мъжествеността, която представлявала преработка на гръцкия канон от времето на Винкелман. „Новите гърци“ на Брекер се различавали от идиличните, наивни и спокойни образи, които Винкелман описва. Гърците на фашизма и националсоциализма били агресивни и обременени. Това били „новите гърци“ на Фридрих Ницше и Якоб Буркхарт. Телата им изобразявали неудържимо движение, породено от могъща емоционалност, която се изразявала в намръщените им чела. Арийските герои, или новите елини в скулптурата на Арно Брекер, притежавали неистова воля за живот, която била резултат от метафизическата кулминация да доминират по-слабите и да утвърждават културата си по света (Хитлер 2016: 266). Техните тела трябвало да бъдат красиви, но красотата била оръжие и сила по пътя на обективацията на вътрешния опит. Идеалите за Хитлер били единственият алманах за разбирането на природата, който не бил породен от знанието на частните науки, а бил заложен в „света на усещанията и чувствата, или както е прието да се изразяваме сега, в света на вътрешните

преживявания“ (пак там: 265). Филмите на Рифенщал прочее и особено „Олимпия – фестивал на народите и фестивал на красотата“ (1938 г.) изграждали френетично новото нормативно тяло. Най-устойчивата нацистка идея спрямо тялото във филмите била и продължава да бъде за мнозина днес, че тялото следва да се естетизира през спорта и че истинската красота е сила. Никога в изкуството преди това не се е обвързвала красотата с физическата сила и никога спортът не е представлявал естетическа цел сама по себе си. Преди фашизма в изкуството красивото тяло, макар и атлетично, е представлявало духовна регалия. Тялото е било форма на душата. „Парис като пастир“ (1787 г.) на Демаре (1756–1813) олицетворявал това мислене. Неговото тяло, макар и мускулесто, било само една представа за Венерината красота (Кожевал). Красивият мъж бил статичен, пасторален и благовиден. В творчеството на Арно Брекер и Лени Рифенщал, напротив, той е деен строител на световния прогрес. Нормативното тяло не можело да бъде статично, защото непрестанно се усъвършенствало. То се изобразявало през спортния канон, а никой спорт не е статичен. Свързващото фоново звено бил старогръцкият канон, но в действителност модерното тяло било продукт на фашизма. Лени Рифенщал разполагала с почти неограничен финансов ресурс, за да го покаже. Много от нейните кинематографични похвати се превърнали в стандартна практика и в известен смисъл модерното визуално изкуство укрепнало и се модернизирало успоредно с модерното тяло. Голото тяло било първият проект на новото кино и бъдещата телевизия. Рифенщал твърдяла в едно интервю от 1993 г., че Адолф Хитлер не искал политическа пропаганда, а художествен филм, което било и нейното оправдание след 1945 г., като казвала до смъртта си: „кой творец е отговорен за последствията от изкуството си?“.

Силата на нормативното тяло през неговата красота била еротична, но не хедонизирана. Със сигурност обаче нацизмът бил „по-секси от комунизма“ (Sontag 1980). След края на войната асексуалната му хомоеротика бързо се трансформирала. Едно нещо останало и това било неговата форма. Последната половина на ХХ в. променяла единствено смислите, но не и формата. В масовата култура образът на обективизираната голота останал и продължава да бъде фашистки. Най-голям принос към хедонизирането на нормативното тяло оказали художниците от най-безнравствената маргинална общност. „Защо нацистка Германия, която толкова потискала сексуалността, се еротизирала? Как е възможно режим, който преследвал хомосексуалните, днес да ги надървя?“ (Ibid.).

През 30-те години на ХХ в. вдъхновеният от Рифенщал Елио Лъоксардо (1908–1969) пренесъл монументалната скулптура на фашизма в обектива на фотографията и засилил обективацията на тялото в творчеството си. Прехода от нормативната естетика към хедонизирана той осъществил като акцентирал снимките си върху отделните мускулни групи и изрязвал лицата на моделите си. Тази идея вероятно почерпил от дълбоката си fascинация от спорта. „Спортистите създавали нови представи, нов език и символи“ (Ан-

гелова-Игова 2017: 24), които същевременно формирали новите представи за телесността. „Ако в древността тренираното тяло е било всестранно развито, упражненията са развивали цялата му мускулатура, то със специализацията в спорта се оказало, че определени мускулни групи са по-важни от други за специфичните постижения и акцентът се поставял единствено върху тяхното развитие“ (пак там: 87). Вдъхновен от спортната тренировъчна селекция, Льоксардо поставял в центъра на своите снимки мускулатурата – било то тренираният гръб, прасец, гърди и т.н. Лицата, когато изобщо ги имало, били затъмнявани или скривани с ръка. Решаващата стъпка към хедонизираното тяло била неговата деперсонализация. Въобще буржоазният спорт и буржоазното изкуство от онова време били силно обременени от фашизма и отразявали кризата в буржоазното общество. Фотографиите на Льоксардо не били политически, а телата на моделите му не били нормативни. Снимките му изобразявали обективирани телесни части. След като моделите му нямали персона или лице, техните тела били ничия собственост и позволявали свободния полет на фантазията. Льоксардо си играл с публиката, като че ли бил поставил парче сладкиш, което всеки можел да докосне, но никой не смеел да направи това заради очакването, че в последния момент отнякъде щял да се появи собственикът, т.е. личността. Безличното тяло обаче било завършена обективация или предмет, която можела да бъде употребена от зрителя както намери за добре. В процеса на засилената обективация след войната интересите на публиката се насочвали към самите модели като към своеобразни самобитни творци. Съществувало едно спортно движение, което обаче не било спорт в същинския смисъл на думата и което предоставяло неизчерпаем материал за вдъхновение.

Бодибилдингът се родил като идея в края на XIX в. като част от силовата подготовка и публичната програма на родения в Кьонигсберг Евгени Сандов (1867–1925). Сандов бил хилав младеж, който мечтаел да преобрази своето тяло. Силните мъже на неговото време били едри „шкембести здравеняци“, които прекарвали времето си в пиене на бира, борба и вдигане на тежки предмети като част от циркови програми (Шварценегер 2017: 3). Сандов започнал да тренира с контролирани тежести, за разлика от „професионалните здравеняци“, чиято цел била да вдигат максимално голямо тегло. В резултат на своите упражнения Евгени Сандов успял да развие изчистена и релефна мускулатура, която го превърнала в „суперзвездата във физическата култура на своето столетие“ (пак там: 3). Сандов бил екхибиционист и първи представил обективираният тяло на пазара като средство за печелене на капитал. „Сандов пътувал по цяла Европа, правел демонстрации, участвал в състезания и конкурси, изнасял беседи“ (Джананов 1985: 23), получил звание от Джордж V като „професор по физическо развитие“, бил популяризиран от Флоренц Зигфелд като „най-силния човек в света“ и „печелел хиляди долари на седмица“, създавайки цяла индустрия около себе си (Шварценегер 2017: 4–5). Бодибилдингът (букв. „телостроене“, по името на книгата на Сандов) представлявал „шоупрограма“, не бил замесен

с художествените изкуства и нямал нищо общо с идеализираните тела, които Х. Андерсен и фашизмът изобретили. Той спадал към развлекателната култура и оправдавал себе си през някаква загриженост за общото здравословно състояние на буржоазията в края на Викторианската епоха, но в действителност бил силно персонализиран начин за печелене на пари от формата на тялото. Бодибилдингът демократизирал и капитализирал телесната култура. Създавал условията за лична изгода от собственото тяло, което превърнал в капитал. Той в действителност засилил тенденцията към хедонизация. Разбира се, в програмата на Сандов нямало нищо естетическо. Според Винкелман „на второ място след изучаването на красотата у художника трябвало да се обърне внимание и на израза и действието (...), защото една фигура може да изглежда хубава благодарение на действието, но когато то е погрешно, тя никога не може да мине за красива“ (Винкелман 2006: 431). Следователно самостоятелното позиране на атлетизма нямало общо с естетическите конотации за красота. Особена митологема на бодибилдинга се очертавала в нуждата му от историческа легитимация. Такава, разбира се, не съществувала, защото той е изцяло модерен. Бодибилдингът дълго време останал изолиран като капитализирано вложение в буржоазните среди и като средство за своеобразна сегрегация на базата на външността. През 50-те години на XX в. в САЩ бодибилдингът представлявал огромен интерес за неориентираните професионално младежи, които търсели по-добри условия за живот. Капитализмът отворил пазарна ниша за обективацията на мъжкото тяло, а с това и за класовото изкупление на професията на моделите. Моделите все по-малко се насочвали към художниците и все повече се обособявали като самостоятелна пролетарска гилдия, която работела през визуалната репрезентация на тялото. Пролетариатът на моделите се естетизирал и се различавал коренно от всички останали пролетарски съсловия, защото бил на основата на младостта, силата и очарованието от телата на младежите. Преходът от пролетариата към буржоазията бил изключително бърз в Калифорния, където се създал т.нар. „мускулен плаж“, или онази част от плажа в Санта Моника, където бодибилдъри, акробати, циркови актьори и неуспели спортисти се събирали и се организирали в публични тренировки и самобитни естетически конкурси. „Мускулният плаж“ бил невестна културна атракция, в която участвали бедни пролетарчета със стегнати задни части, които филмовата индустрия държала под око. Ако бивали забелязани, те се издигали финансово и участвали във филми, които често били на антична тематика. Епохата на „мускулния плаж“ предшества непосредствено употребата на синтетична химия в спорта и в някои редки случаи момчетата придобивали класическа визия заради споменатия от Винкелман „правилен израз“. Тази им особеност подпомогнала историческата легитимация на бодибилдинга пред обществото, но била свършено загубена след 60-те години на XX в. Сякаш най-успешното антично „въплъщение“ в бодибилдинга през 50-те бил Стив Рийвс (1926–2000). Рийвс бил „красив, представителен и имал великолепа физика. Ветераните от

ерата на т.нар. Мускулен плаж си спомняли как цели тълпи следвали Рийвс, когато той се разхождал по плажа, и как хората, които не знаели нищо за него, просто се спирали и го гледали смаяни“ (Шварценегер 2017: 14). Цялото излъчване на Рийвс – с изключение на прическата, която носил, когато бил на двадесет години, – било антично. Много други обаче не притежавали античен ореол и разчитали единствено на младостта си, за да бъдат „трудоспособни“ модели. Огромна роля в популяризацията на моделите и хедонизирането на тялото през бодибилдинга изиграло мъжкото хомосексуално движение.

Краят на ХХ в. бележи социалното обособяване на хомосексуалността, позната чрез акронима „ЛГБТ“². Въпреки редица граждански постижения ЛГБТ движението било отражение на изострящата се криза в капиталистическия Запад. То представлявало и продължава да представлява декаданс на либерализма. Като модерно движение ЛГБТ се опитало да присвои историческите културни заслуги на мъжката хомосексуална общност, които често били несъвместими с другите нетрадиционни сексуални парадигми. Важна предпоставка във философията на тялото и пола е да разграничава мъжката хомосексуалност, която единствена има принос за класическата европейска култура от либералните псевдоинтелектуални сексуални парадигми на лесбийки и трансжендъри. Мъжката хомосексуалност била пряко свързана с хетеросексуалните културни среди до степен, в която единствено мъжката хомосексуалност можела да се определи от културна гледна точка, наред с хетеросексуалността, като „традиционна“ за европейската цивилизация. „Мъжката хомосексуалност е великият ковач на абсолютистката западна идентичност“ (Палия 2001: 20). Нещо повече, „мъжката хомосексуалност, проявена в независимо коя да е социална класа, е съхранила култа към мъжествеността, който благодарение на нея никога няма да изгуби естетическата си легитимация в модерното общество. Пиковите цивилизационни моменти в западната култура били придружавани от разпространена мъжка хомосексуалност, напр. в класическа Атина или ренесансова Флоренция и Лондон. Групирането на мъжете от културна гледна точка е себегенериращ се и себеподдържащ се процес, който води до върховните постижения на аполониевата концептуализация“ (пак там: 20). Камий Палия, подобно на Вайнингер, виждала същината на всеки мъж като хомоеротична. За мъжете жената си оставала винаги чужда и единственият начин, по който можели да я „познаят“, бил, като я естетизират. Хетеросексуалната култура била резултат от непрестанното естетическо социализиране на женския образ, а мъжката хомосексуална култура била отрицание на женската естетизация. И двата модела в своята същност били хомоеротични. „Мъжете се опитват да коригират жената, като създават култа към нейната красота“ (Палия 2001: 30). Разбира се, красотата е понятие, съвместимо само с мъжката проекция за света (Вайнингер 1991: 93). Красотата при жените била културно обусловена и наложена като категория от мъжете. Мъжете от своя страна

² LGBT от англ. „лесбийки; гей; бисексуални и трансжендър“.

всякога „културирали“ своето тяло. През бодибилдинга придали на западната буржоазна куртоазна мъжественост органична форма. Рицарските доспехи от Средновековието и Ренесанса били превърнати в мускулна маса. Пословичен е изразът „man of steel“, (от англ. „мъж от стомана“), който отразявал този преход. „Оръжията и доспехите не са продукт на занаятчийството, а на изкуството. Те носят символичния товар, олицетворяващ западната индивидуалност“ (Паляя 2001: 30). Ето защо младите мъже от пролетарските семейства в САЩ били привлечени от бодибилдинга. Докато модерните „доспехи“ и „рицарски брони“, които се изразявали в скъпите коли и дрехи, били достъпни за малцина, то атлетичната външност и развитата мускулатура егалитаризирали условията за достъп до висшите социални кръгове и всъщност била превърната в биологичен капитал, своеобразен символ на просперитет. Пролетариатът от атлетичната гилдия на моделите поставил тялото пред личността на пазара и именно през тялото личността „откупувала“ своето социално положение. Мъжката хомосексуална култура припознала фашистката проекция на тялото в бодибилдинга. През него фашистката култура придобила телесно олицетворение. Представителното тяло в скулптурата на Х. Андерсен вече било съвсем онагледено.

През 1945 г. Боб Мизър (1922–1992) основал Атлетична моделска гилдия (АМГ) в Калифорния, САЩ, и заедно със списание „Physique Pictorial“ били концентрирани върху голата мъжка фотография. Мизър не бил новатор като фотограф, но идеята му да каталогизира атлетичните тела на младежите от плажа предпоставила бъдещата капиталистическа кариера на хедонизираното тяло. Повечето от моделите във фотографиите на „Physique Pictorial“ били хетеросексуални и получавали подслон и прехрана в задния двор на Мизър. Цялото му семейство било ангажирано в списанието, като дори майка му изработвала оскъдните препаски за слабините на моделите. Фотографиите на Боб Мизер повдигнали отново въпроса, който Лени Рифенщал задавала до края на живота си, а именно: отговорно ли е изкуството за последиците, които предизвиквало? Наказанието за голо любителско изкуство в САЩ през 50-те години на ХХ в. било по-жестоко от предвиденото такова при извършване на убийство или грабеж. Творчеството на Мизър превърнало пропадналите и неуспешни момчета и мъже от плажа в естетически модели на подражание. Мизер бил отразил цялата красота на атлетичното тяло в късометражни филми и стотици хиляди фотографии, които обаче били прекалено вулгарни, за да бъдат представени като изкуство. Много от композициите му се превърнали в класически сюжетни линии в мъжката хомосексуална порнография. Боб Мизер хедонизирал фашистката естетика. Да приложим като пример следните снимки, в които моделите Лари Фарел и Анди Козак се биели голи от 1948 г., или подобната тематика с моделите Дон Силвис и Хауърд Стийли от 1949 г. Според Сюзан Зонтаг „садомазохистичната фантазия и практика се среща сред хетеросексуалните и хомосексуалните, но именно при хомосексуалните мъже еротизирането на нацизма е най-видимо (...). Между садомазохизма и фашизма съществува

органична връзка. „Фашизмът е театрално представление“, казва Генет, и същото се отнася до садомазохистичната сексуалност“ (Sontag 1980). Сякаш поради „вродения“ художествен интерес от страна на повечето хомосексуални мъже е било много по-лесно да разпознаят себе си в мъжествените парадни шествия на фашистите. „Онези, които практикуват садомазохистичен секс, са експерти в костюмите и хореографията, както и в „пърформансите“, т.е. в драмата, която е вълнуваща, защото е забранена за ординарните хора“ (Ibid.). Хедонизирането на фашистката представа за тялото от страна на творци като Боб Мизър представлявало театрализиране на сексуалността, която се превърнала във вкусово усещане особено след сексуалната либерализация. Колкото по-достъпна била сексуалността в капиталистическото общество, толкова повече се тривиализирала. Колкото повече личността отстъпвала пред вкусовете на тялото, толкова повече тялото се естетизирало. „Не бива да се чудим, че към нея напоследък присламчили нацистката регалия. Никога преди отношенията между господаря и роба не били толкова съзнателно естетизирани“ (Ibid.). Въпреки всичко творчеството на Мизър било културен експеримент. Той бил свързващото звено между високата хомосексуална буржоазна живопис на Поул Кадмус (1904–1999) и Джаред Френч (1905–1988) и високата хомосексуална буржоазна фотография на Робърт Мейпелтроп (1964–1984) и Брус Вебер (1946 г.) в култа на нахедонизираното тяло.

Кадмус и Френч били любовници от студентските си години в щата Ню Йорк през 30-те. От самото начало Кадмус бил фасциниран от мъжкото тяло и посветил времето си на неговото изучаване. Ранните му скици били отражение на свършен оптимизъм и радост от тържеството на мъжката фигура, както се вижда в трите композиции на упражняващи се балетисти от 1939 г. Джаред Френч съумял да го насочи към високата живопис и от 1930 г. нататък творчеството му преминало под лозунга на реализма. Картините на Кадмус били социално ангажирани и отразявали позицията на обективизираното тяло в задълбочаващата се криза на капитализма (сравни: „Playground“ от 1948 г. и „Venus and Adonis“ от 1936 г.). Джаред Френч от своя страна бил воден от преклонението си пред древногръцките куриси и юнгианската метафизика. Неговото творчество било символно обременено и не отразявало експлицитно социална критика както при Кадмус (сравни: „Music“ и „Crew“). Високата живопис на Кадмус и Френч не била провокирана от вулгарната естетика на бодибилдърите и публикациите на Боб Мизър, с които, безспорно, били запознати. Напротив, Кадмус и Френч се придържали към академичната живопис, която патронизирала асексуалната трансцендентална еротика. Робърт Мейпелтроп бил първият популяризатор на синтеза между вулгарната обективация на тялото и висшата академична представа за мъжка красота. Фотографиите му били изчистени и силно естетизирани, но представлявали своеобразна социална провокация спрямо избора на модели и пози. Хомоеротичната тематика в творчеството на Мейпелтроп предизвикала редица обществени дебати и вълнения. Цялост-

ната визия на атлетичните тела Мейпелтроп конструирал изключително семпло и елинизирано. Въпреки очертания класицизъм моделите били поставени в модерен контекст, а новото при Мейпелтроп било, че отразил не само тялото, но и неговия полов характер (сравни: „Man in a Polyester Suit“ от 1980 г. и „Cock and Jeans“ от 1978 г.). Но най-значимата визуална обективация на хедонизираното тяло в капитализма била рекламната кампания на Келвин Клайн (Calvin Klein) от 1982 г., когато за първи път след войната в публичното пространство на Запад се откроявала визуалната доминация на голо мъжко тяло. Рекламната фотография била поставена като билборд на Таймс Скуеър, Ню Йорк, и изобразявала почти гол олимпийски атлет, сниман отдолу нагоре (в асоциативно еротико-орална поза) на фона на бяла стена от гръцкия остров Санторини. Според очевидци в момента на откриването му движението и трафикът замръзнали. Идеята била на водещия съвременен фотограф на хедонизираното тяло Брус Вебер. До този момент капитализмът предоставял известни ниши за обективацията на тялото, но никога рекламните кампании не си позволявали да отразяват съвършена мъжка обективация, която била запазена предимно за женските тела. Вебер компрометирал табуираната и недосегаема буржоазна репрезентация на мъжествеността, която вече подлежала на вкусово предпочитание от страна на потребителите. Ако бодибилдингът и хомосексуалното изкуство предизвикали социалноестетическа трансформация в почти култово затворени маргинални общности, то визията на Вебер за мъжественост превърнала мъжката обективация в пазарен стандарт. Творчеството на Брус Вебер отразявало кулминационната точка в обективацията на мъжкото тяло, като го капитализирало и по този начин популяризирило в модерната пазарна икономика. Обективираното тяло не притежавало персонален характер. Голото мъжко тяло се наложило като козметичен предмет на продуктовото позициониране. След 1982 г. формалното тяло било преобразено през масовата култура в самодостатъчна онтологическа субстанция. Хедонистичното тяло в края на ХХ и началото ХХІ в. е чист наглед на лишеното от надматериален смисъл капиталистическо общество. То се е превърнало в изящно оформена плът, пропита от представата за удоволствие: чиста представа и красив капитал.

ЛИТЕРАТУРА

- Александров, Г. Ф., Биховски, Б. Е. и др. 1941. *История на философията*.
София: Българска книжнина А.Д.³
- Ангелова-Игова, Б. 2017. *Изобретяването на човека-машина. Тялото на спортиста*. София: Критика и хуманизъм.
- Батаклиев, Г. 1985. *Антична митология. Справочник*. София: ДИ „Д-р Петър Берон“.
- Вайнингер, О. 1991. *Пол и характер*. София: Изд. Ренесанс.

³ Този, както и много други включени от автора в литературата източници, не се цитира в текста а е приложен само като свързан с темата (бел ред.)

- Винкелман, Й. 2006. *История на изкуството на древността*. София: Изд. „Захарий-Стоянов“.
- Гусдорф, Ж. 2016. Интелектуалното съзнание. // *Мит и философия* (Здравко Попов, съставител). София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Гьоте, Й., В. 1971. *Лирика, драма, проза*. София: Народна култура.
- Делчев, Кр. 2016. *Философия на историята XVIII–XX век*. София: Изд. „Изток-Запад“.
- Джананов, Ат. 1985. *Културизъм за всички*. София: Медицина и физкултура.
- Дилтай, В. 1978. *Философия на светогледите*. София: ЛИК.
- Каласо, Р. 2017. *Сватбата на Кадъм и Хармония*. София: Изд. „Панорама“.
- Лосев, Ал. 2016. Античният символизъм. // *Мит и философия* (Здравко Попов, съставител). София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Лосев, Ал. 1962. *Омир*. София: Народна просвета.
- Лосев, Ал. 1991. Специфики на античната култура. // *Мит и философия* (Здравко Попов, съставител). София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Ман, Т. 1940. Шопенхауер. // *Шопенхауер, представен от Томас Ман*. София: Библиотека „Безсмъртни мисли“.
- Нанси, Ж. Л. 2003. *Corpus*. София: ЛИК.
- Нестле, В. 2016. Мит и логос. // *Мит и философия* (Здравко Попов, съставител). София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Омир. 1971. *Илиада*. София: Народна култура.
- Ото, Р. 2016. Идеята за свящото. // *Мит и философия* (Здравко Попов, съставител). София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Палатинска антология*. 2019. (Стефан Гечев, съставител.) София: Рива.
- Попов, З. 2016. (За)Връщане към началото на философията. // *Мит и философия* (Здравко Попов, съставител). София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Радев, Р. 1988. *Антична философия – Антология*. София: ДИ „Наука и изкуство“.
- Радев, Р. 1994. *Антична философия. Стара Загора*: Изд. „Идея“.
- Сад дьо, Д. 2018. *Философия в будоара*. София: Сиела Норма АД.
- Съвременна буржоазна философия*. 1977. София: Изд. Наука и изкуство.
- Тахо-Годи, А. 2016. Древногръцкото разбиране на личността. // *Мит и философия* (Здравко Попов, съставител). София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Фуко, М. 2016. *Генеалогия на модерността*. София: Изд. „Изток-Запад“.
- Хайдегер, М. 2016. Какво е това философията? // *Мит и философия* (Здравко Попов, съставител). София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Хегел, Г. В. Фр. 2016. Началото на философията в Древна Гърция. // *Мит и философия* (Здравко Попов, съставител). София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Хитлер, А. 2016. *Моята борба*. София: ИК. „Веси“.

- Шварценегер, А. 2017. *Пълна енциклопедия на съвременния бодибилдинг*. София: ИК „Скорпио“.
- Шопенхауер, А. 2008. *Светът като воля и представа – том I*. София: Изд. „Захарий Стоянов“.
- Щенцел, Ю. Дотеоретична метафизика. // *Мит и философия* (Здравко Попов, съставител). София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Aristotle. 2003. *Metaphysics*. // *The Philosophy of Aristotle*. (Renford Bambrough, съставител). New York: First Signet Classics Printing, Penguin Group (USA).
- Coignard, J. 2013. L'art au masculin. (Interview with Cogeval, Guy). // *Connaissance des arts*, № 718, September, SFPA, 69–75.
- Hamilton, E. 2011. *Mythology*. NY: Grand Central Publishing.
- Hoving, T. 1999. *Art for Dummies*. Wiley Publishing, Inc., Indianapolis, Indiana.
- Laertius, Diogenes. *Lives of Eminent Philosophers*. Цит. по: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0258>
- Murray, L., Murray, P. 1976. *A Dictionary of Art and Artists*. England: Penguin Books., Harmondsworth, Middlesex.
- Nietzsche, F. 1984. *The Philosophy of Nietzsche*. ((Ed. Geoffry Clive)) New York: Signet, Signet Classic, First Meridian Classic Printing, New American Library.
- Paglia, C. 2001. *The Sexual Personae*. London and New Heaven: Yale University Press.
- Russell, B. 1961. *History of Western Philosophy*. Kent: George Allen & Unwin Ltd.
- Sontag, S. 1980. *Fascinating Fascism*. New York: Republished in: Under the Sign of Saturn, 73–105.

ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Aleksandrov, G. F., Bihovski, B. E. i dr. 1941. *Istoria na filosofiyata*. Sofia: Balgarska knizhnina A.D.
- Angelova-Igova, B. 2017. *Izobretyavaneto na choveka-mashina. Tyaloto na sportista*. Sofia: Kritika i humanizam.
- Batakliiev, G. 1985. *Antichna mitologia*. Spravochnik. Sofia: DI „D-r Petar Beron“.
- Vayninger, O. 1991. *Pol i karakter*. Sofia: Izd. Renesans.
- Vinkelman, Y. 2006. *Istoria na izkustvoto na drevnostta*. Sofia: Izd. „Zahariy-Stoyanov“.
- Gusdorf, Zh. 2016. *Intelektualното saznanie*. // *Mit i filosofia* (Zdravko Popov, sastavitel). Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.
- Gyote, Y., V. 1971. *Lirika, drama, proza*. Sofia: Narodna kultura.
- Delchev, Kr. 2016. *Filosofia na istoriyata XVIII–XX vek*. Sofia: Izd. „Iztok-Zapad“.
- Dzhananov, At. 1985. *Kulturizam za vsichki*. Sofia: Meditsina i fizkultura.

- Diltay, V. 1978. *Filosofia na svetogledite*. Sofia: LIK.
- Kalaso, R. 2017. *Svatbata na Kadam i Harmonia*. Sofia: Izd. „Panorama“.
- Losev, Al. 2016. *Antichniyat simbolizam*. // *Mit i filosofia* (Zdravko Popov, sastavitel). Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.
- Losev, Al. 1962. *Omir*. Sofia: Narodna prosveta.
- Losev, Al. 1991. *Spetsifiki na antichnata kultura*. // *Mit i filosofia* (Zdravko Popov, sastavitel). Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.
- Man, T. 1940. *Shopenhauer*. // *Shopenhauer, predstaven ot Tomas Man*. Sofia: Biblioteka „Bezsmartni misli“.
- Nansi, Zh. L. 2003. *Corpus*. Sofia: LIK.
- Nestle, V. 2016. *Mit i logos*. // *Mit i filosofia* (Zdravko Popov, sastavitel). Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.
- Omir. 1971. *Iliada*. Sofia: Narodna kultura.
- Oto, R. 2016. *Ideyata za svyatoto*. // *Mit i filosofia* (Zdravko Popov, sastavitel). Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.
- Palatinska antologia. 2019. (Stefan Gechev, sastavitel.) Sofia: Izd. Riva.
- Popov, Z. 2016. *(Za)Vrashtane kam nachaloto na filosofiyata*. // *Mit i filosofia* (Zdravko Popov, sastavitel). Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.
- Radev, R. 1988. *Antichna filosofia – Antologia*. Sofia: DI „Nauka i izkustvo“.
- Radev, R. 1994. *Antichna filosofia*. Stara Zagora: Izd. „Ideya“.
- Sad dyo, D.. 2018. *Filosofia v budoara*. Sofia: Siela Norma AD.
- Savremenna burzhoazna filosofia*. 1977. Sofia: Izd. Nauka i izkustvo.
- Taho-Godi, A. 2016. *Drevnogratskoto razbirane na lichnostta*. // *Mit i filosofia* (Zdravko Popov, sastavitel). Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.
- Fuko, M. 2016. *Genealogia na modernostta*. Sofia: Izd. „Iztok-Zapad“.
- Haydeger, M. 2016. *Kakvo e tova filosofiyata?* // *Mit i filosofia* (Zdravko Popov, sastavitel). Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.
- Hegel, G. V. Fr. 2016. *Nachaloto na filosofiyata v Drevna Gartsia*. // *Mit i filosofia* (Zdravko Popov, sastavitel). Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.
- Hitler, A. 2016. *Moyata borba*. Sofia: IK. „Vesi“.
- Shvartseneger, A. 2017. *Palna entsiklopedia na savremennia bodibilding*. Sofia: IK „Skorpio“.
- Shopenhauer, A. 2008. *Svetat kato volya i predstava – tom 1*. Sofia: Izd. „Zahariy Stoyanov“.
- Shtentsel, Yu. *Doteoretichna metafizika*. // *Mit i filosofia* (Zdravko Popov, sastavitel). Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.