

Съвременна българска емигрантска литература, или за трудния прочит на външното отвътре

Емануела Свиларова

Капка Касабова, „Улица без име“¹

Ружа Лазарова, „Мавзолей“²

Владислав Тодоров, „Цинкограф“³

Тези творби, публикувани през втората половина на първото десетилетие на ХХІ век, си приличат по това, че успехът и популярността им бяха огласени още преди или непосредствено с появата им на българския книжен пазар – преди, за първите две, които са преводни. И трите, заедно с други романи, се радваха на значителен интерес в медиите и бяха представени като „събития“ в българската съвременна литература. Като че ли специализираната журналистика отгатваше някаква отчетлива нова (друга) тенденция в съвременното българско литературно поле⁴, но тя до голяма степен си остава неизследвана.¹

Разбира се, нападки също не липсват. И в двата случая обаче се отчита, че тези автори не принадлежат на българската литература (два от романите са преведени впоследствие на български), което в крайна сметка съставлява и основният предмет на интерес. Независимо дали

¹ Капка Касабова, „Улица без име. Детство и други прекеждия в България“, изд. „Сиела“, София, 2008 г.

² Ружа Лазарова, „Мавзолей“, изд. „Сиела“, София, 2009 г.

³ Владислав Тодоров, „Цинкограф“, изд. „Фама“, София, 2010 г.

⁴ Използвам този термин в социологическия смисъл, вложен в него от Пиер Бурдийо в книгата му „Правилата на изкуството“, като пространство на икономически и символни отношения, притежаващо вътрешна свързаност и смисъл. В него участват автори, читатели, издатели; също така важни за конституирането му са литературните награди, мнението на известни личности относно произведенията; и не на последно място, стойността на произведенията не съответства на паричното измерение на търговската печалба от тях. Структурна особеност на литературното поле, която Бурдийо показва за френския литературен живот през ХІХ в., е че то само изгражда своята легитимност, като за това борави с различни символни определения. В настоящата статия се разглежда именно позицията на трите произведения в българското литературно поле и възможността за тяхната легитимност.

читателят отхвърля или приема гледната точка на своеобразния външен наблюдател, какъвто се явява авторът-емигрант, романът не заема отведнъж своето място сред останалите български художествени произведения; той бива приет „с уговорки“. Именно тези условности и парадоксите, които те пораждат, са предмет на настоящата статия.

Емигрантската литература и нейната рецепция в България съпътстват историята на българската литература още преди Освобождението. В статията си „Българската емигрантска литература: поглед от дома“⁵ Николай Аретов разглежда проблематичното и във всяка една епоха различно възприемане на емигрантската литература в България, както и условията, които го определят. За периода след 1989 г., както и за предишните исторически епохи, важен е не въпросът за легитимността на емигрантската литература като такава, а за конкретните рамки, в които отделните произведения черпят своята легитимност в едно или друго литературно пространство.

Проблематичната рецепция на романите от българска публика

Трите романа, цитирани в началото, предоставят богат материал за изследване на условията едно произведение да бъде наречено „българско“, доколкото утвърждават дистанцията на емигрантската литература спрямо случващото се в България. Вече казахме, че два от тях принадлежат „по произход“ към френското и английското литературно пространство, тъй като това са оригиналните им езици. Те са и до голяма степен автобиографични. Третият, „Цинкограф“, е написан на български, въз основа на филмов сценарий, по който по-късно е заснет и „Цветът на хамелеона“⁶.

И в трите романа действието се развива в България и проблематизира живеенето през епохите на тоталитарна власт и на преход. Героите са българи, като у някои от тях могат да се разпознаят черти на автора, но на този въпрос няма да се спираме сега. Инстанцията на повествователя остава външна за света, за който той разказва, независимо дали е герой или не на повествованието. Постоянна критичност струи от избрания модус на говорене, от избора и подредбата на специфичните факти, изграждащи романа. Спрямо тоталитарното наследство, до голяма степен отхвърлено като собствено минало, се поддържа безспорна дистанция. Тя се прехвърля и към двадесетгодишния период на „преход“ (с всички „но“, които отграничаването на този период предполага). Импли-

⁵ Публикация на сайта слово.бг, март 2009 г.: <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=38&WorkID=16629&Level=1#sdendnotelanc>.

⁶ Предстои да излезе по екраните през пролетта на 2013 г.

цитното събитие, което поражда и управлява разказа и в трите романа, е емигрирането от България, замислено и осъществено по различни причини. В „Улица без име“ на К. Касабова това става по решение на родителите на главната героиня, носеща същото име и фамилия; в „Мавзолей“ главната героиня Милена, връстница на авторката Ружа Лазарова, емигрира по свое решение. „Цинкограф“ не представлява биографичен разказ, но заявява своята силна дистанция към приелото го българско литературно поле на първо място чрез стила си, остро саркастичен, а също така и с радикалната теза, че разпространението на доносничеството по време на тоталитаризма, поощрявано от бившата Държавна сигурност, е процъфтявало поради принципната характерова слабост и податливост на влияние на амбициозния човек изобщо. Романът представя богата галерия от изтъкани от низки страсти персонажи и кара читателя да заключи, в логиката на пробуждащото се от време на време параноично митотворство, че структурите на Държавна сигурност не са били разпуснати, а продължават да контролират в голяма степен българския обществен живот. Успявайки да предизвика отвращение у своя читател, „Цинкограф“ заявява желание да бъде лакмус за тенденциите в българското общество, да предизвика циничен смях към общото „мръсно“ минало на своите читатели, което евентуално би доказало, че тоталитарното минало е загърбено, щом на него може да се гледа с насмешка. Този замисъл обаче не достига в своята пълнота до българския читател, най-малкото защото предполага у него отричане на собственото му минало, на болезнената, често съвсем съзнателна всекидневна жертва на духа и мисълта, за да оцеляваш заедно с ближните в условията на тоталитаризма чрез компромиса и автоцензурата. Красиво е звучало, и като че ли продължава да звучи, възмущението от българската склонност към овчедушие и еснафски рахатлък, но за повечето от нас е ясно, че за пренебрегване на „правилата“, експлицитни тезиси и имплицитно наложили се социални модели, чието спазване е било единственият начин за оцеляване, не е могло и да се мисли.

Тук не става въпрос да се реабилитират с положителен знак практики като доносничеството, домогването до висши постове с цел лична облага, още по-малко целият репресивен апарат, въведен отчасти официално, отчасти скришом от структурите на властта. Става въпрос за всички онези негласни компромиси, често изглеждащи нелогични, назаднали, белег на провинциализъм и егоистичен страх, които всеки „член“ на тоталитарното общество е трябвало да познава, за да се ориентира и пази в условия на тотален надзор. Осмиването на тези широко разпространени принципи на социално живеене през тоталитаризма (някои от които без никакво съмнение продължават да се смятат за валидни, макар и не за всеобхватни, в днешния социален живот в България) изгражда дистанцията на романа спрямо неговата публика в България. А това е един от големите проблеми на всяка творба: прочитът ѝ би трябвало да се основава на известни споделености

между вложеното от автора намерение и онова, което читателят е готов да приеме. Владислав Тодоров очевидно се опира на увереността си, че с романа „Цинкограф“ той би преместил хоризонта на очаквания на своите български читатели, като по този начин им „отвори очите“ за неща, които те са усетили и видели, но досега не са успели да осъзнаят, или които най-малкото не са прочели никъде. В крайна сметка обаче описанието на живеенето чрез компромиса, което и Цветан Тодоров определя като съчастническо „раздвояване“, а Вацлав Хавел нарича „живот в лъжа“, и неговото преекспониране в очите на читателя, го кара, усещайки болезнено абсурдността на живота си през тоталитаризма, да чувства омерзение от себе си поради факта, че е „преживял“, и необходимост да се оправдава постфактум.

Постмодерното отрицание

Най-схематично постановката, върху която се изгражда романът „Цинкограф“, може да се резюмира с думите на Мишел Фуко: когато структурите на властта се заемат с класифициране, вкарване в научни парадигми и следователно подчинение на сексуалния живот във всички негови измерения, тази власт става сластолюбива; „удоволствието се разпространява върху властта, която го преследва; властта закрепва удоволствието, което току-що е прогонила“⁷. Това обаче не е единствената теоретическа постановка в романа: от реплика на епизодична героиня разбираме, че подложените на следене групи хора четат „Фуко, Батай, Дерида, Лакан, Куропаткин...“⁸: все автори, свързвани със структурализма и с постмодернизма, и принизени със замах чрез асоциацията им с „Куропаткин“. Това е накратко и позицията спрямо постмодернизма, която прозира през целия роман: главният герой, Батко Стаменов, следва плътно в действията си някои от изводите на тези мислители: истина не съществува, както и справедливост; светът е изграден от относителности, от отношения на зависимост и влияние; те обаче могат да бъдат преодолен и контролирани, ако субектът придобие познание за тях и за начините да им се влияе. И действително светът, в който Батко живее, се оказва като че ли изграден по книга, по книгите именно на Фуко, Дерида, Бодрияр, Лакан, не на последно място Фройд, така че за него се оказва твърде лесна задача да приложи на практика методите на тотален контрол, описани от тях. И така, всред обществото на интелектуалци-дисиденти, белязани от мании и неврози, психически нестабилният младеж Батко Стаменов,

⁷ Мишел Фуко, „История на сексуалността“, т. 1: „Волята за знание“, изд. ЕА, Плевен, 1993 г., с. 63.

⁸ Владислав Тодоров, „Цинкограф“, изд. „Фама“, София, 2010 г., с. 91.

воден от множеството си комплекси, възприема с готовност амплото на доносник за Държавна сигурност, а по-късно не се поколебава да замисли и осъществи убийството на своята хазийка.

Главният геройⁱⁱ е определен в романа като „тежък мизантроп, социопат и женомразец“⁹; първата информация, която получаваме за неговите юношески години, е чрез устата на приемната му майка – „Онанизмът му закоравява“¹⁰. Тази склонност се смята от идеологизираната медицинска наука на тоталитаризма за вредна и причиняваща епилепсия. Майка му научава за това и се обръща към кварталния завеждащ детска педагогическа стая и така персонажът Батко Стаменов се типизира като клиничен случай. Отгледан от „лелята майка“¹¹, произходът му остава завинаги неясен, дори за самия него; собственото му име, „Батко“, символизиращо за родителите му уважението, което се дължи на по-голям брат. Самият Владислав Тодоров пояснява в свое интервю за „Тази сутрин“ на БНТ¹², че това е препратка към Големия брат на Оруел.

Читателят проследява по-нататъшните му прояви именно през лупата на психиатъра или в най-добрия случай на психоаналитика: героят заплашва майка си, че ще избяга от къщи, ако продължава да го командва. Първият сексуален контакт на Батко протича в условия на принуда и нарушение на казармените правила. Случайно срещнатата възрастна циганка му довежда младо момиче в знак на благодарност, че ѝ е позволил да събира плодове в забранена зона. Младата циганка обаче бива обхваната от епилептичен пристъп по време на акта. Батко остава белязан от случката: от една страна, става ясно, че властовите отношения са повсеместни, че всички отношения са от порядъка на размяната, а от друга страна, плаши подобие то между болестния гърч и желанието оргазъм. По-късно той преживява наново тази сцена като фантазъм:

Сцената с Алтъна епилептичката се въртеше в главата му като нескончаема кинолента, която въображението му монтираше и премонтираше, увеличаваше и смаляваше, късаше и лепеше, изопачаваше по напълно случаен за ума начин, защото този филм не обслужваше ума, а нещо друго, далеч по-силно и опасно¹³.

⁹ Цит. съч., с. 23.

¹⁰ Цит. съч., с. 31.

¹¹ В крайна сметка, след множество противоречиви истории за произхода му, при аутопсията на майка му става ясно, че тя е била девствена.

¹² Предаване от 03.05.2010 г.,

http://bnt.bg/bg/news/view/27838/ay_cinkograf_novijat_roman_na_vladislav_todorov.

¹³ Цит. съч., с. 43. Показателен е образът на автора, повтарящ изменената фамилия на Владислав Тодоров, и определението „невъзвращенец“.

Батко Стаменов обаче се оказва човек с практичен ум и в случая не просто превръща епилепсията в своя сексуална фантазия, а, научавайки метод за изкуствено предизвикване на епилептични гърчове, решава да я използва, за да бъде освободен от военна служба. По същия начин Батко Стаменов процедира и с останалите симптоми на своята невроза: превръща ги в двигатели на основното си занимание – работата си като агент на ДС.

Така виждаме как, въз основа на трайно изградилата се фиксация върху сексуалния акт, характерът на Батко се изражда и, отказал се да получи удовлетворение по този начин, той се обръща към воайорски практики и към схеми на таен контрол над околните. В крайна сметка, след излизането си от казармата, той бива вербуван от капитан Мляков да сътрудничи на Държавна сигурност при разбиването на група подривни интелектуалци, чиито идеи са подбудени от „романа-диверсия „Цинкограф“, написан от Фьодоров, руски невъзвращенец, покойник“¹⁴.

Батко се инфилтрира бързо и успешно в групата. Той превръща в свое най-силно оръжие един от основните носители на властта, а именно властовия дискурс, който съставлява също така една от водещите нишки на романа. Първата му проява, на която се натъкваме, е иносказателното изразяване, градящо типично поведение в тоталитарната власт. Батко умело завързва връзки с хората и се вклинява във взаимоотношенията им, използвайки граничния дискурс на дисидентството. Разпръсква недомлъвки и намеци, които на моменти се дължат на неопитност, но същевременно за разговарящия с него означават, че той знае повече, отколкото би желал да признае. Именно това е експерименталното поле на персонажа, който все по-уверено настъпва към установяването на властови отношения със своите подопечни наблюдавани.

При все това Батко не успява да доведе мисията си докрай, защото се оказва, че тя му е била поверена единствено, за да бъде проверен, и че цензурата над романа „Цинкограф“ е била снета още преди година в СССР. Причината дейността му за ДС да бъде прекратена обаче е съвсем друга: от поверените му две великденски яйца, които трябва да счупи съответно при падането на властта в СССР или при падането на властта в България, той счупва едното по погрешка. Батко остава дълбоко разочарован от прекратяването на сътрудничеството, но това не го обезсърчава и той решава да осъществи една от идеите, обсъждани на сбирките на подривната група – възможността за създаване на „частни ДС-та“¹⁵. Батко Стаменов присъства на следния пародиен диалог-отчет между четящите „Цинкограф“:

¹⁴ Цит. съч., с. 78.

¹⁵ Цит. съч., с. 97.

– Готвим том на българския самиздат. Казва се „Надзор и нищо“.
[...]

– Да започваме с анотацията на главите. Кой какво е свършил досега? Моята глава е „Страхът като дълг“. Постановката е следната: Държавна сигурност държи страната в сподавен страх, вмениявайки в граждански дълг да се донася и топи в името на народа.

– Аз пиша „Тайната като пета“ [...]. Тайната природа на надзора му дава неимоверна сила. Тя обаче е ахилесовата му пета. Тайната го прави колкото всемогъщ, толкова и уязвим. Тайните дела на ДС не подлежат на гражданска проверка, но затова пък подлежат на свободни имитации от страна на самодейни конспиратори.

– Аз пиша „Надзор и самодейност“ [...]. [...] слабостта на тайните служби идва от възможността да се имитира дейността им. Тук идвам аз да покажа как това може да стане в системата на самодейността. Напълно самодейно може да бъде изфабрикуван миниатюрен дубликат на Държавна сигурност, секретен отдел за лично ползване.

[...]

– Аз работя върху „Имитация и верификация“, но сега, като слушам Стела, ми идва наум, че може да превърнем в гражданска задача отварянето на частни ДС-та и да ги направим разногледни. Да им саботираме дейността, но не с героичен отказ да сътрудним, а като пуснем в оборот техни имитативни двойници.

– Богато! Трябва да проработи – отсеке вдъхновено Жана [...], – след като всеки може да се представи за таен агент без риск да бъде граждански проверен. Поддривни симулантти могат да започнат да вербуват нищо неподозиращи хора. Да набират и класифицират информация по собствен образец. Да си направят частни тайни органи... [...]

– Окей – отсеке Моряков. – Пишете и пращайте. Работното заглавие на втори том е „Надзор и гравитация: за отмирането на Държавна сигурност в условията на безтегловност при едно бъдещо завладяване на Космоса“¹⁶

Започвайки от заглавието на бъдещия труд – „Надзор и нищо“, препращащо към „Битие и нищо“ на Сартр, а оттам към „Битие и време“ на Хайдегер, както и към „Надзор и наказание“ на Фуко, не можем да не отчетем явния комичен ефект. Така сдвоеното заглавие би могло да означава или че освен надзор, в тоталитарния свят няма нищо друго, или че надзорът е заменил битието при неговото противопоставяне на небитието. Но най-важното в настоящия откъс е идеята за създаване на алтернативни звена на надзор, които евентуално да създадат нова властова йерархия в тоталитарна среда. Както става ясно обаче още в началото на романа, при наличието на официална структура за тотален надзор всички останали инициативи, подобни на извър-

¹⁶ Цит. съч., с. 96–97.

шваните от ДС, са обречени да бъдат причислени към нейните структури: действително, твърде невероятно е някой обикновен човек да е пожелал да дублира тази система и да е създал собствен таен отдел за надзор, за който офицерите на ДС да не са знаели.

И така, в последните години на тоталитаризма Батко поема по пътя на частната инициатива:

Работата му на официално документиран информатор, макар и несвоевременно приключила, го накара да осъзнае нещо много важно – слабостта на всяка секретна система за сигурност, на дейността на ведомствата на тайния надзор и политическата полиция, на вербуването и набирането на класифицирана информация, се таеше във възможността тя да бъде имитирана, да бъде фабрикуван неин също толкова таен дубликат, да се сътвори нейно правдоподобно подобие¹⁷.

В търсене на подходящ контингент, който да оплете с доноснически мрежи и по този начин да упражнява контрол над него и да оглави едно бъдещо „политическо противоборство“¹⁸, Батко Стаменов решава да се инфилтрира в средите на младите неформални творци, „уникален набор от интелектуални разнообразия, мъгляви и себични, податливи на четкане и обработка, на сапунисване“¹⁹. Дейността на избраната от него „група за експериментално общуване“²⁰ „Спекула“ подозрително напомня проекта на четящите „Цинкограф“: те разглеждат отношенията на пола с властта и целта им е

...изработването и прилагането на дискурсивни практики, които пургативно да разстройват дисциплинарните пространства на комунизма, там, където властта опекунства най-брутално, поддържайки режим на кастрираща все-под-надзорност²¹.

Горният цитат е пример за комичния дискурс на дисидентските групи, градящ ефекта си на едновременното им желание за реакция срещу режима и невъзможността да се откъснат от официално приетия жаргон. Този дискурс е второто равнище, на което романът разгръща идеите си за силата на езика. Това обаче не е ефикасното говорене на Батко, за да проникне в интелектуалните среди, а възможно най-неефикасното говорене, което се оплита в опитите си да бъде подривно. Тук не става въпрос просто за съжителство на два езика, както посочва Цветан Тодоров за говоренето през тоталитаризма:

¹⁷ Цит. съч., с. 117.

¹⁸ Цит. съч., с. 117.

¹⁹ Цит. съч., с. 117.

²⁰ Цит. съч., с. 121.

²¹ Цит. съч., с. 120.

Подложен на натиска на властта, отделният човек възприема стратегия на раздвояването. То се състои преди всичко в наличието на два алтернативни езика: единият – публичен, другият – частен. Публичният език се използва от телевизията, радиото, печата, политическите събрания; с него човек трябва да си служи във всички официални обстоятелства. Частният език се говори вкъщи, с приятели, или за неща, с които идеологията не се занимава открито, например спорта или риболова²².

Цветан Тодоров дава и определение за дисидентския дискурс. Докато Партията, „като привикне разума да не забелязва [противоречията] като такива, когато се отнасят до партийната политика“²³, би желала да запази горното статукво, дисидентите от своя страна „отстояват последователността на мислите си и разобличават противоречията в света, в който живеят“²⁴. Всичко това е преобърнато в „Цинкограф“ за целите на една пародия, представяща дискурса на дисидентите като шизофреничен, едновременно използващ и подкопаващ езика на властта: учредителната беседа на неформалната група „Спекула“ например преминава под наслова „Чревоугодното око: все-под-над-зор-ност“²⁵. А нейното мото е цитат, почерпен от Библията – идеалното средство за разстройване на партийния дискурс. Това изгражда цяла комична картина от представи, образи, послания и препратки.

Дейността на групата и нейните цели захранват комично-сатиричната визия на Владислав Тодоров към псевдонаучността на времето. В абсурдна зависимост членовете на групата навързват несъвместими предполагаеми факти и решават да изпратят един от членовете си с мисия да намери четвъртия гвоздей, изработен за приковаването на Христос на кръста, който обаче не бил употребен, понеже бил откраднат – и се намирал не другаде, а в Байконур, най-голямата космическа станция, „сърцето“ на съветската високотехнологична наука. Именно там е изпратен да се „внедри“ младият Алеко Полянски, в очакване самият Месия да се хване в заложения му космически „капан“. Намерението на групата да подмени една ценностна стълбица, едни символни стойности, система от добре познати жалони, с други, е представено като очевидно и ефикасно. Чамов – героят, който осъществява връзката между периода на учредяване на групата и късния преход, го определя по следния начин:

„Спекула“ се занимава с производството на дискурсивни вируси, с които инфектираме езика на комунизма, като назоваваме нещата възпалително²⁶.

²² Цветан Тодоров, „На чужда земя“, изд. „Отворено общество“, София, 1998, с. 39.

²³ Цит. съч., с. 41.

²⁴ Цит. съч., с. 41.

²⁵ Владислав Тодоров, Цит. съч., с. 117.

²⁶ Цит. съч., с. 136.

Метафорично казано, по подобие на първите компютърни вируси, изработени в България по това време въз основа на компютрите „Правец“, те самите ембаргова технология, наподобяваща IBM и Apple, групата „Спекула“ („Огледала“) цели преобръщането, или извращението на езика, който, подобно крив или обратен огледален образ, да противодейства на тоталния партийен дискурс. Но такова опълчване срещу съществуващия строй е най-малкото скудоумно.

Най-очевидно обаче политическият дискурс бива подменен с полов дискурс; те си приличат не само по първата си сричка. Политическата перверзност се транспонира в полова невротичност и по този начин се показва порочното функциониране на системата. На първо място можем да отбележим натрапчивото говорене за пола и да заключим заедно с Фуко:

Ако сексът е потискан, тоест обречен на забрана, несъществуване и немота, то самият факт, че се говори за него и при това се говори за неговото репресиране, се превръща в свободна трансгресия²⁷.

Тоталитарната система бива разглеждана от неформалните групи интелектуалци като система от сексуални отношения; всички ситуации всъщност наподобяват извратени сексуални фантазии. Воайорството, практикувано широко и от Батко, е основно поведение; от него следват всички останали – онанизъм, прелюбодеяние, хомо- и бисексуални експерименти и т.н. Една от участничките в „Спекула“ твърди, че всичко това е следствие от конституирането на субекта като сексуално извратен именно от погледа на официалната власт:

Скопофилията на властта е причина за онанизма и нимфоманията у зрелите хора. [...] Желанието да гледаш. Надзираващото око на властта е сладострастно. То привиква народа гол и онаниращ. [...] Вие, другарю лейтенант, [...] живеете с усещането, че ви опипват с поглед дори когато сте сам, родители и учители, богове и месии, патрони и матрони, всички те ви гледат и искат да се пипате пред тях²⁸.

По този начин Батко Стаменов се превръща в идеалния субект на тоталитарната власт, развил в действителност, и в значителна степен, невротата, типична за нейните поданици.

Целият текст на романа е огледална транспозиция на абсурда на тоталитаризма в измеренията на сексуалността, на комично-саркастичното и пародийното. Всичко е погледнато през призмата на „словоблудството“: говорене заради самото него, изопачено говорене,

²⁷ Мишел Фуко, „История на сексуалността“, том I, „Волята за знание“, изд. ЕА, Плевен, 1993 г., с. 12.

²⁸ Владислав Тодоров, Цит. съч., с. 138–139.

използване на езика за подмолни цели; езикът е и сексуален компонент, който блудства с хората, разваля ги, размива тяхната воля и праволинейност. А това може да се види и в езика, или по-скоро стила, използван почти навсякъде в романа. Той остава верен на стила на „Дзифт“, където също са безмилостно осмени отделни прояви на живота в тоталитарния режим. Впечатлението се поражда още от първото изречение, нелишено от известен психотичен заряд:

Пудра, усещане за обилно напудряне, давяща миризма на пудра, памучен тампон набива пудра в мазни пори, втрива пудра в скулите, носа, слепоочията, брадичката, ноздрите²⁹.

Следва също толкова богато на принизяващи определения саркастично описание на водещата на телевизионно предаване, след което и това на нейния гост. Така езикът на романа влияе пряко и върху читателя, градейки смисъл на второ ниво.

Дискурсивността на романа, едновременно като езикова свързаност и като „разговорност“, общуване чрез жива реч, в която се раждат всички перипетии, завързва се интригата на действието и в крайна сметка се разгръща самото то, генерира всякакви форми на езикова изразност. Оказва се, че нито едно измерение на езика не остава недосегнато от всепроникващия властови дискурс. Литературността като качество на определен текст също бива експлоатирана за целите на информативната дейност. Това допринася и за увеличаване на фикционалността на текста, чрез своеобразна *mise en abyme*: героите съчиняват за отдел „ПОЛ“ доклади, които всъщност са „творби-донесения“. Вербуването на един от членовете на „Спекула“ става именно чрез предложение към него да съчини „разказ, в който да претвориш дейността на вътрешните органи“. Батко дава насоки:

Донесението си е отделен, напълно независим жанр, жив дискурс. Подписваш се с предлог, а не с име. Всеки агент си има свой предлог, който отделя в докладите си, за да се знае кой какво е писал. Така се обозначава авторът за опитното око на водещия офицер. Ти ще си агентът „про-“. Като пишеш думата „проговори“, например, изписваш я по следния начин – про-тире-говори. [...] Ще донасяш в трето лице преизказно наклонение, по формулата „една жена била казала, че...“. Донасящият агент включва себе си сред тези, за които донася. Така не се разбира кой от присъстващите е донесъл, в случай че донесението попадне във вражески ръце³⁰.

²⁹ Цит. съч., с. 13.

³⁰ Цит. съч., с. 137.

От приведения в текста доклад на друга участничка, Радостина, разбираме какво представлява такъв тип текст. Нейният доклад е интересен с това, че засяга предсватбеното им пътешествие с Дъбов, бъдещия ѝ съпруг, и прислужница, на яхта. И така самата Радостина пише за себе си в трето лице и в преизказно наклонение, сякаш е разбрала цялата тази информация от прислужницата.

Донесението на Радостина е вид преобърнат за целите на разузнаването личен разказ. То обаче не е единственият пример за заиграване с литературно-фикционалните възможности на романовото писане: такъв е и дневникът на Гешефф, „строго секретен“ личен разказ, превърнал се в залог за истинността на исторически събития. Авторът му е литературен двойник на историческия Гешев, спецполицай и таен агент преди 9 септември, а, оказва се, и след това. Разкриването на авторството на дневника е умело разиграване на различни техники на литературната мистификация, които обаче в крайна сметка, по силата на непреодолимата уникалност на историческата съдба на персонажа, безспорно водят до Гешефф.

Дневникът опровергава официалната истина за някои събития от българската история в последния век. В него например фигурира „историческият“ разказ за подмяната на малкия цар Симеон с друго момче по време на отпътуването на царското семейство от България. Друг апокрифен разказ е този за подменения Тодор Живков от негов двойник още през 60-те години. Целият текст на дневника, приведен в корпуса на романа, напомня криминален роман, тълкуващ исторически събития по съвършено нов начин и установяващ в крайна сметка пределната привидност на официалната власт.

И така, „Цинкограф“ изгражда един свят на привидности, подмени и измама; под всяка повърхност, на пръв поглед обикновена и еднозначна, се крие цял свят от желания, скрити помисли, стремежи да се противостои на властовите отношения, но не за да бъде преобърната тази абсурдна ситуация, а за да може всеки участник в нея да се намести възможно най-удобно и да намери излаз за своето его. В този свят става невъзможно да се установи истинността на случващото се или на разказаното; не съществува първоначален реален свят, към който героите да се върнат, истината е конструктор на болни мозъци. Поради това фактите, записани в докладите на Държавна сигурност, изглеждат по-достоверни от действителността; именно този вид власт, способна да създава история и собствена истина, подмамва Батко Стаменов да основе своя лъжлив отдел, който в крайна сметка никога не бива разобличен като несъществуващ. Защото структурата на ДС е дотолкова оплетена в собственото си митотворчество, че в момента, в който в публичното пространство изниква досие на Чамов, носещо гриф Строго секретно и заведено от ПОЛ, единственият възможен ход за МВР и архивите на ДС е да признаят, че действително е имало такъв отдел.

Романът описва едно състояние на параноя: разпространява се и се мултиплицира дискурс, чиято истинност не подлежи на проверка, и който сам, като еманация на властови механизъм, генерира нови и нови примери за себе си.

Роман-автобиография и парадоксално говорене за миналото

В светлината на другите два романа всичко казано досега се вижда още по-ясно. Автобиографичността на „Улица без име“ и „Мавзолей“, лесно доловима за българския читател, както и вече споменатото разделяне на периодите от живота на „преди“ и „след“, задава четене на тези два романа като оправдателни речи за житейския избор. На първо място ще се спра на ефекта, който разказът за живота през тоталитарния период създава у западния читател, за когото той е предназначен: от една страна, запознаването с начина на живот на обществата от Източния блок предизвиква несъмнено съчувствие и съпричастност със съдбата на дълго време отделената част на Европа. От друга страна, разстоянието (пространствено и времево) бележи тези разкази с известна екзотика в очите на западния читател. Не трябва да се омаловажава фактът, че авторките умело дозират тази екзотичност, за да не се превърне техният разказ в един безкраен низ от любопитни факти; именно поради това са неизбежни известни „обяснителни“ елементи в романите, които да улеснят възприемането на разказа от английския или френския читател. Тази обяснителност, разбира се, няма място в текст, предназначен за четене от българска публика и в романното повествование изобщо (и именно това поставя под въпрос решението книгите да бъдат преведени на български език). Българският читател се оказва пред необходимостта непрестанно да излиза от собствената си позиция „тук и сега“ и да се поставя в твърде непривичната позиция на „а как ли би било възприето това от чужденеца“. Ефектът на отчуждение, както и при Владислав Тодоров, се получава от задаването на една априорна „външност“ на текста: аз, авторът, пиша от позицията си на външен на това общество, но и именно поради тази причина разказвам като за чужденци.

Несъмнено за всеки българин, четящ френски или английски, би било най-малкото любопитно да прехвърли романите на техния оригинален език; това е и единственият начин той да си създаде представа за това как тези текстове функционират в чуждото литературно поле. Но претенцията, че авторите по този начин популяризират някаква „истина“ за историята на България и живота през тоталитаризма, която и ние, живеещите в България, трябва да научим, е неуместна. В България впрочем излизат достатъчно много произведения, написани на български, които между фикция, достоверност и чиста документалност обзират случилото се и случващото се през

втората половина на XX век и първото десетилетие на XXI, за да се ослабяме единствено на външния поглед.

Така, след първоначалния „особен“, „друг“ разказ за тоталитаризма, западният читател лесно асимилира втората част на книгите, разказваща за времето на прехода и оправдаваща направения житейски избор да се емигрира. При Ружа Лазарова периодът на прехода представлява време на пълна морална деградация, в което подивелите от чувството на свобода и „всичко е разрешено“ млади хора не се свенят, вече открито, да се отдават на всякакви перверзни удоволствия или да ползват за целите на болните си амбиции безогледно всевъзможни средства. Нишката на разказа от началото продължава с това как пострадалото през тоталитарния период семейство въпреки всичко се бори с ширещата се развала. Описанието на изкривената душевност през тоталитарния период се прелива „естествено“ в обилното изброяване на широко прилагани подмолни практики на действие в периода на преход, както в „Цинкограф“. В такъв смисъл читателят е не толкова въвлечен в разказ, колкото в поредица от събития, обединени от своята ненормалност и абсурдност.

Ще обърна по-голямо внимание на книгата на Капка Касабова, в която описваното дотук явление особено ясно проличава. При нея отчуждението спрямо България е най-силно, имайки предвид, че заминаването ѝ от България е станало в училищна възраст. Книгата е издадена на английски език като пътепис, подчертано обособен в две части, първата – разказ на авторката за живота ѝ през тоталитаризма, втората – самият пътепис – описание на пътуването ѝ из страната след падането на диктатурата, осъществено за целите на английското издание. Нейният поглед съчетава неразбирането на чужденеца и същевременно твърде ясната представа „защо нещата са такива“ на живялото в България младо момиче. Критичният анализ обаче, стигащ до сарказъм, дава превес на чуждоземния поглед.

Самата авторка поставя границите на читателската рецепция на своя роман още в „Пояснителна бележка на автора към българското издание“:

Това е книга, която написах на английски за англоезични читатели [...]. Българското издание е близко, но не идентично, на оригинала.

Може би идеалният читател на тази книга е именно българинът с отворени за света очи и с поне малко чувство за хумор.

Написах [книгата] за себе си, но с надеждата тя да докосне по някакъв начин много други хора. Сред тях са младите българи, пръснати по света, и техните семейства в България, които може би се чудят как изглежда родината на завръщащия се емигрант.

Така отграниченият читателски профил посочва като „идеален читател“ дългогодишният български емигрант, човекът, за когото България вече не е собствената страна, не е мястото, което той посочва като свое

местожителство. Не оспорвам ни най-малко валидността на една толкова ограничена читателска аудитория, нито ограничаването на адресата до едноличното монтеповски „Написах [книгата] за себе си“, както самата авторка с готовност признава. Въпросът, който творбата поставя обаче, има две страни: възможно ли е при така свитата идеална аудитория книгата да бъде предложена на вниманието на съвсем реалната читателска аудитория в България? Тъй като отговорът на този въпрос е „не“ (аргументите за което ще разгледаме по-долу), изниква и вторият въпрос: какво се очаква като читателска рецепция при предлагането на книгата – възможно ли е литературна творба да не визираща читателска аудитория в литературното поле, в което възниква, и да претендира за валидност? Валидна ли е тя тогава дори за онова идеално множество, до което обаче е проблематично дали успява да достигне?

Овъншностеният поглед на Капка Касабова към действителността в България на прехода е доведен до трагичен пароксизъм. Макар и да се самоопределя като „пътешественик и мемоарист“³¹, отграничавайки се чрез първото от българската си принадлежност, но посочвайки чрез второто именно валидността на разказа си за България, Капка Касабова практикува системен страдалчески прочит на всички събития, които съпътстват повторното ѝ завръщане в България. Сарказмът, съпровождащ това начало на разказа, е хиперболизираната форма на емигрантския патос по загубеното свое, което, през очите на чуждостта, възприема непривични и често чудовищни форми. Сред чакащите на франкфуртското летище българи („търпеливо свити“, относно един от тях: „Очаквам да видя на челото му татуирана думата *gastarbeiter*“, „продължава да чака смирено като всички останали“, „Свикнали са да чакат“, „Българите седят мълчаливо. Препатилите им широки лица...“ и т.н.), се намират трима германци: те

...негодуват на висок глас от закъснението и демонстративно поглеждат към позлатените си часовници...³²

Германците вече се смеят и се потупват един друг по гърбовете...³³

На нас ли се смеят, последните пътници пред вратите на ЕС? На нас ли се смеят с идеалните си зъби, докато ние тичаме покрай летящия влак-светкавица и, размахвайки овехтелите си куфари, се усмихваме дружелюбно?³⁴

³¹ Капка Касабова, „Улица без име. Детство и други прежеждия в България“, изд. „Сиела“, София, 2008 г., с. 11.

³² Цит. съч., с. 13.

³³ Цит. съч., с. 13.

³⁴ Цит. съч., с. 13.

Ситуация, подобна на много други в книгата, в която българите са възприети като „по-малките братя“, с липса на самочувствие, „не от тук“, не по право принадлежащи към европейското пространство (или това на Запада). Системното съзиране на неадекватност, малоценност и униженост в проявленията на „българското“ събужда у читателя желание за пародийно преобръщане на текста. Нима цитираната сцена не би могла да бъде прочетена в напълно обратна посока: „Мнозинството пътници, българи, спокойно и уверено се прибират в страната си, докато трима германци си дават кураж преди предстоящото пътуване в непозната страна, като по момчешки се тупат по раменете и гледат часовниците си, напомнящи статуса им в родната им страна, която напускат.“?

Първата част на книгата, посветена на детството на Капка, продължава тази логика на разказване – кратките моменти на щастие и радост (в двореца на румънската княгиня Мария в Балчик, например) се губят в морето от несполуки и нещастен семеен живот, описан с трагичен сантиментализъм³⁵. Трагизмът отстъпва място единствено на абсурда (как детето да напише съчинение за „вашата улица и вашата къща“, след като живее в блок и май улицата му няма име?), но и в двата случая става ясно, че успоредно с личните спомени се експлоатира една дежурна поредица от клиширани мотиви за постигане на своеобразна възстановка на „социалистическия начин на живот“³⁶. За българския читател наситената „соц“-реалност, описана

³⁵ Един сред многото примери: „Благодарение на армията баща ми пропусна втората и третата година от моя живот. Изпратиха го на север в град Враца, където новоизлюпеният доктор по математика пълзеше в калта срещу декадентския западен капиталистически враг и пишеше стихчета за едно проходящо момиченце, което тича босо по лятната трева някъде далеч. Майка ми остана единствен родител без доходи и с болнаво дете, което неизменно се будеше посред нощ и заплашваше да умре от пристъпи на астма. Болнавото дете не умря, но майка ми едва оцеля от безсънието и нервното изтощение.“ Цит. съч., с. 27.

³⁶ „До централната част на София с красивите жълти плочки, величествени стари сгради и дървета по улиците се отиваше само за специални случаи, когато гостувахме, например, на леля Ленче и дъщеря ѝ Павлина.

[...] леля Ленче, кой знае защо, се беше развела [...]. Предполагам, че още живееха заедно, защото той нямаше къде другаде да отиде, а и Павлина беше останала инвалид от някаква коварна болест. Тя беше почти прикована към едно кресло в хола им, където правеше сложни чертежи за архитектурни проекти. Всеки път, като им гостувахме, ни черпеха с какаов кейк и турско кафе в малки чашки, които после обръщаме в чинийките с дъното нагоре, а леля Ленче се визираше в полепналата по стените утайка и предсказваше какви чудесни неща ще ни се случат. Предстоеше ми дълъг път през лятото (до морето), здравето на Павлина щеше да се подобри (нямаше), всички щяхме да получим много пари (не ги получихме). После излизахме заедно на мъчителна разходка по модерния булевард „Витоша“, където силното куцане на Павлина привличаше не само погледите, но и насмешките на минувачите. [...] Личеше [...], че сърцето на леля Ленче се къса, а аз мразех неужелите нещастници. Само Павлина беше винаги весела, сякаш куцането, тягостните разходки и лекарствата, от които се надуваше, бяха дребни подробности“. Цит. съч., с. 37.

от Капка Касабова, става прекалено маркирана, и поради това бутафорна и трудно разпознаваема като своя. За чуждестранен читател разказът носи несъмнен екзотизъм, но за съжаление за всеки един, живял през тоталитаризма, не представлява нищо повече от изчерпателен инвентар на болезнено познати факти. Всъщност авторката сама признава общовалидността на разказа си, давайки следното определение за жилищния блок, в който живее нейното семейство:

Блок 328 представляваше идеално парче, отрязано от въображаемата социалистическа торта на човешкото общество³⁷.

Така автобиографичната първа част на книгата – страдалчески описаните първи години, абсурдите на режима, с които детето се сблъсква, веднъж тръгнало на училище, трудният пубертет с метафизичните преживявания на чернбилската заплаха и смъртта на баба ѝ от рак, радикалната депресивна криза, белязана от анорексия, която младата героиня преживява, завръщайки се в България след кратък престой в Англия – описва колебателни движения около смисъла на разказа. За читателя е трудно да разпознае творбата предимно като личен разказ поради съществената относителна тежест на познатата и предвидима информация спрямо индивидуалните факти от личния живот. Всичко онова, което за българския читател е „схемата“ на „соц“-живота, е разказано в подробност, докато маркиращите факти от живота на героинята не са развити. Дори анорексичната криза, предизвикана отчасти от раздялата с първата любов, е натоварена с болезнения, но натрапливо клиширан смисъл да бележи разочарованието от родината и морбидността на живота „тук“. Впечатлението е за добре познатата схема на конкуриращите се „нещастие / щастие“, съотнесени към „тук“ и „другия възможен свят“, в която са сменени твърде малко елементи, за да може тя да се превърне в личен разказ.

Разбира се, този ефект притежава несъмнено и свое положително морално измерение: ето още едно животоописание от времето на тоталитаризма, което свидетелства за принудата, нерадостта и потискането на личността, властвали през този период. Дори и само като свидетелство, разказът на Капка Касабова има неоспорима стойност. Да се говори обаче за негови достойнства, които го правят уникално художествено произведение (дори под формата на мемоари или на автобиография), е трудно. За българския читател разказът е банален, още повече, че неспоменаването на действителните имена на съучениците на Капка например цели да допринесе за романизирането на личния разказ, а роман не може да се гради единствено върху добре известни факти и анекдоти.

³⁷ Цит. съч., с. 41.

За втората част на книгата, организирана като пътепис, е характерна историческата безспорност заедно с неизбежната повтораемост на информацията. С изключение на биографичния разказ за македонския клон на семейството, описанията на градове, с тяхната история и настояще, не изграждат нито хронологически свързана историческа картина, нито помагат въпросните градове да бъдат разграничени. Носталгичният поглед, засягащ както лични спомени, така и романтични периоди от историята на тези земи, унифицира образите на разгледаните места. Периодите на тракийско, римско, византийско, българско, османско владичество се сливат и множеството описани културни паметници остават в съзнанието единствено със своя брой. Подробното изброяване на напълно известни исторически събития, белязали историята на едни от най-познатите места на територията на днешна България, също не представлява истински интерес. Съпътстващите ги кратки коментарни изречения ни изваждат за твърде кратко от монотонността на историческата справка.

Всъщност подробното базисно описание на реалността и на историята, съпътствано от обяснения, е един от общите елементи на повествованието в книгите на Капка Касабова и на Ружа Лазарова: предвидени за чуждестранна публика, те по необходимост *обясняват* живота през тоталитаризма. Разказите за човешко поведение в интимния и обществен живот, белязани от абсурда на живота в лъжа, рядко излизат от повествователно-аргументативната схема „факт-причина-следствие“. Заявеното и от двете авторки „пренаписване“ на текстовете за българската публика съвсем обяснимо се е оказало почти безрезултатно – завършеният текст не търпи своеволно изрязване на части, които, колкото и малки да са, изграждат свързаността и смисъла на разказа; а и обяснително-коментарният регистър някак се обособява като отделен, успореден на повествованието и поддържа свои връзки с по-нататъшни събития или разсъждения, които е невъзможно да бъдат премахнати. Усетената от авторките необходимост от коментарно-обяснително писане в оригиналните варианти на творбите потвърждава като неизбежност текстът да се мисли успоредно с предназначението му за определена публика. Без отговор остават засега въпросите доколко е възможно, задавайки различна предназначеност на един художествен текст, той да бъде преработен, какво се случва на плана на смисъла, а също и защо все още е възможно да четем творби като „Есета“ на Монтен, автобиографичните текстове на Русо, Шатобриан, от една страна; от друга, „историческо-социалните“ романи на Балзак и на Зола без „варианти според предназначението им“, а други, като разглежданите, не можем. Без да се връщаме назад във вековете към спора за превеса на историята или фикцията в романа, и избягвайки също и проблема за „автофикцията“, е редно да си зададем въпроса доколко жизнеспособен би бил този нов жанр, който бихме отбелязали с оксиморона „документална фикция“ – ще очакваме ли от него автентичността на документа, или ще търсим в него художествени послания за човека и света?

Конкретно в случая с тези два романа, издаването им на български език в България променя адресата и тези книги вече са насочени към българския читател, който е живял и в общия случай добре познава тоталитарния период, както и емигрирания българин, съхранил езика си и връзката с родината, а и интереса си към неотдавнашната ? история. Но идеалният читател на оригинала е единствено неподозиращият нищо от разказаното чужденец или почти забравилният България емигрант. Всички те обаче, сводими в човешката си същност, вероятно биха прочели, без нужда да се пишат варианти, един обикновен роман.

Парадоксът на емигрантското живеене

Трудният прочит на разглежданите творби, при подмяната на читателския адресат, не се дължи единствено на отсъствието на общочовешко романно послание, на откровено обрисуване на интимен свят, на фин психологизъм и на повествователни несполуки. Причината е, че и трите творби се четат като тезисни романи³⁸ утвърждаващи непостижима за читателя морална и житейска теза, а именно тази за безспорната ценност на духовното израстване от манталитета на тоталитарния строй към този на западния свят, който и тримата автори даряват с ценностен заряд, противопоставящ го на преживяното тук. Житейският им избор да емигрират като че ли оправдава всичко, а той самият няма нужда от проблематизиране. Така например Ружа Лазарова открито заклеймява собственото си някогашно желание да следва журналистика и благодари на съдбата, че е била приета в специалност Френска филология, защото по този начин не ѝ се е наложило да продължи по пътя на унижителното подмазване³⁹ пред партийните фактори. Това

³⁸ Самият Явор Гърдев, режисьорът на бъдещия филм, твърди, че „Цинкограф“ е концептуален роман. Рубрика „Новини“ на уебсайта на книжарници „Хеликон“: „Владислав Тодоров: „Цинкограф“ е роман на публичното въображение“, http://www.helikon.bg/news/483_vladislav-todorov-tcinkograf-e-roman-na-publichnoto-vaobrazhenie.html.

³⁹ „Намирам, че много от хората се задоволяват с това, което имат, не търсят, не търсят и в себе си. Аз постепенно осъзнах, че съм имала много митологии за мене самата. Че съм била голяма бунтарка. А като погледна честно на себе си сега си давам сметка, че съм била като другите. Същото пионерче, което искаше да следва журналистика и си търсеше бележка от Комсомола, за да може да го направи. Добре, че после избрах френска филология, защото журналистиката беше вектор на пропагандата. Но истината е, че и аз съм била част от системата в моята малка степен и кой знае какви компромиси съм щяла да направя като по-възрастна, ако комунизмът не беше паднал.“ Интервю за „Аз чета“, уебсайт за литературни новини, 22.10.2009 г., http://www.azcheta.com/index.php?option=com_content&view=article&id=627:2009-10-22-20-09-30&catid=1:2009-06-14-14-14-05&Itemid=24.

твърдение полага като абсолютен моралния императив за безкомпромисността със съвестта, но заклеява без шанс за опрощение действително позорната, но неизбежна и до голяма степен жизнено необходима практика на моралния компромис, на приетото унижение, на двойното говорене и действие, съпътстващи живота в лъжа.

От своя страна, Владислав Тодоров, от позицията на чуждоземец, приел за свое изборно отечество Съединените американски щати, може да отхвърля, въз основа на своя житейски избор, всяко социално поведение, което не отговаря на приетите норми в „развитите общества“, за чиито характеристики той говори в едно от своите интервюта:

...трябваше да ни се случат нови политици, големи културни събития, свободата, справедливостта, високият жизнен стандарт... с други думи всичко това тепърва предстои⁴⁰.

Далеч от мисълта да се отрича стремежът към налагане на все добри практики във всички области на обществения живот в България или от това да се обвинява Владислав Тодоров, че задава някакъв задължителен ход на неслучилата се история на прехода и я мисли в духа на социалистическата идея за светлото бъдеще, в неговото изброяване не убягва известно късогледство по отношение на случилото се на практика по време на прехода, което той заменя с далекобойните цели на онова, което „е трябвало да се случи“. Именно това недоглеждане на автора е в основата на несъответствието на неговия роман с читателските очаквания в България: най-малкото недалновидно е да се издаде роман, в който се обричат на присмех изкривяванията на едно общество, принудено да живее под тоталитарна власт, чийто позитивен житейски избор е не да емигрира, а да остане да живее в рамките на тази държава, да продължи да участва в това „общжитие“, колкото и изтерзано и проблематично да е то.

Свързано с непостижимостта на моралната и духовна препоръка е и говоренето за „вината“. На представянето на своята книга в резиденцията на френското посолство през октомври 2009 г. Ружа Лазарова лансира твърдението, че всички, живели през комунизма, имаме вина за него – дотолкова, доколкото не сме се разбунтували и не сме отстоявали принципите си. Това заклеяване на всеки един живот, случил се през тоталитарния период (в разгорялата се дискусия стана ясно, че писателката причислява към „живелите през комунизма“ всички, родени през този период, независимо дали през 1946 или 1988 г.), е в разрез с всякаква нюансираност на мисленето за историческото развитие на обществата и свидетелства (парадоксално) за

⁴⁰ Интервю на Емил Георгиев с Владислав Тодоров, в. „Труд“, 04.05.2010 г., <http://www.trud.bg/Article.asp?ArticleId=469388>.

тоталитарност на днешното мислене и говорене за диктатурата, която ранява не по-малко от абсурда на изживяната диктатура и омерзението от нея. Владислав Тодоров изказва същото твърдение във връзка с тенденциозния въпрос как се разпределя вината за твърде дългия преход:

Това ще можем да кажем чак когато възникне обществено споделена представа за края на прехода. Вината е обща, доколкото целият преход е въпрос на стъкмени сметки и сговаряне на партии и лица, тайни или явни и в голяма степен безпринципни, вследствие на което възниква политически меланж. Или казано по български – пача.

„Пачата“ се вписва твърде добре в мирогледа на „Цинкограф“: получила се е някаква нечиста каша, за която не се знае точно кой е виновен, защото така и така нищо не е ясно, но всички ние живеем в нея, защото не можем другояче, при първия опит за разбунтуване или реформа ще загинем. Разбирането за някаква обща „вина“, било то за тоталитарния период или за периода на прехода, е типично за отстранения поглед на външния наблюдател. Остротата на тези романи се дължи именно на непримиримото негативно обобщаване, на което се подлага всичко случващо се в България. Това е и причината те да не се радват на широка популярност сред читателите, колкото и медиите да ги определят като важни произведения в настоящия културен живот и да изтъкват очевидната им „истинност“. (Тук няма да се спираме също така на въпроса за „верността“ на едно литературно произведение).

Преди окончателно да заключим, че романите са неподходящи за българска публика, трябва да отдадем дължимото и на проблематичната позиция на емигранта. Тя е в трудно удържимата двойственост на изоставено някогашно „свое“ и придобитото ново „чуждо“. Болката, причинена от тази радикална понякога промяна, може да се прочете в думите на Юлия Кръстева:

Скрито нараняване, за което той самият не знае, тласка чужденеца все по-нататък. Той гордо се е отделил, напуснал е завинаги онова, което го е отблъснало, не очаква нищо от него... Той гордо е свързан с онова, което му липсва, отсъствието е неговият символ. Той винаги е готов да избяга към несъществуващата страна на едно „отвъд“. Той е фанатик на отсъствието.⁴¹

⁴¹ Юлия Кръстева, „Чужденци сме на самите себе си“, цитирано по Александър Кьосев, „Автобиография, антропология, меланхолия“, послеслов на Цветан Тодоров, „На чужда земя“, изд. „Отворено общество“, София, 1998 г., с. 245.

Болезненото е удържането именно на възможността за другост, на възможност за „отвъд“, независимо къде се намира емигрантът. Това допринася и за горчивината, прозираща в трите романа – приемането на нова, изборна родина не гарантира нейната уникалност; този избор страда от неизбежната дистанция, която същевременно го обуславя. Това е и в основата на трудността подобен опит да бъде „преведен“ на езика на онези, които не са го изпитали – неемигриралите българи, както и неизбежния дискомфорт, който оставя у тях. Призмата на болезнения отказ от „своето“, наложена върху примери от ежедневиия живот през тоталитаризма, може да бъде възприета като обидна, когато отказът от своето не е бил радикално осъществен. В случая не изграждам образа на пределния патриот или уютно живял гражданин по време на тоталитаризма и последвалия го преход; не става въпрос и за съзнателния избор да останеш тук и да не емигрираш, а за всички онези, чийто живот не е поставял възможността, вероятността, наличието на този избор. А това са мнозинството потенциални читатели на тези три романа.

Основното ми опасение при писането на настоящия отзив беше преценката ми да не е погрешна или да не би да имам пропуски в прочита. Но интервюто с Ружа Лазарова на уебсайта на книжарници „Пингвините“, в което се засяга въпросът за рецепцията на „Мавзолей“, потвърди наблюденията ми:

Пингвините: Какви са впечатленията ти от посрещането на „Мавзолей“ в България? Знаеш ли, че хората някак отбягват книгата, казвам го от личен опит. Може би това е точната дума – отбягват я.

Р.Л.: Не, не знаех, че се отбягва книгата. Не се учудвам, поради всичко, което казах. Страх ги е да четат за този период. Мъчно ми е, признавам. Но поне книгата съществува.

Но дали наистина става въпрос за страх? Мисля, че не. Чувството е по-скоро на неоправдано обвинение, което ти отправят. Това се чете и в съвсем искрената реакция на връстниците на Ружа Лазарова, която тя сама цитира:

Докато французите са озарени и се радват, че са научили нещо ново, българите от моето поколение, 40–45-годишни, помрачняват. Казват, че написаното ги е ударило в стомаха⁴².

⁴² „Ружа Лазарова възроди Мавзолея“, в. „Стандарт“, 19.10.2009. <http://www.standartnews.com/news/details/id/47057/%D0%A0%D1%83%D0%B6%D0%B0-%D0%9B%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%B2%D1%8A%D0%B7%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B8-%D0%BC%D0%B0%D0%B2%D0%B7%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%8F>

ⁱ Интервюта и представяния на книгите (неизчерпателен списък):

1) „Улица без име“:

– интервю на Мариана Мелнишка, преводач на романа, „Книги
Адрес: „Улица без име““, сп. „Капитал Light“, 28.08.2008 г.,

http://www.capital.bg/light/revju/knigi/2008/08/28/543314_adres_ulica_bez_ime/;

– интервю на Джадала Мария, „Капка Касабова: По следите на
нашето колективно соц и пост-соц минало“, уебсайт „Кафене“,
02.11.2008 г., <http://kafene.bg/index.php?p=article&aid=4350>;

– Петя Хайнрих, „„Улица без име“: един сполучлив пътепис“,
29.03.2009 г., <http://ehoto.mislidumi.de/?p=333>;

– Оля Стоянова, „Капка Касабова и вятърът на промените“,
11.09.2008 г., http://www.dnevnik.bg/razvlechenie/2008/09/11/548878_kapka_kasabova_i_viaturut_na_promenite/;

2) „Мавзолей“:

– представяне от Рени Йотова, преводач на романа, в. „Дневник“,
17.01.2009 г. http://www.dnevnik.bg/razvlechenie/2009/01/11/612272_siankata_na_mavzoleia/;

– Искра Крапачева, „Ружа Лазарова възроди Мавзолея“, в. „Стандарт“,
20.10.2009 г., <http://paper.standartnews.com/bg/article.php?article=298381>;

– интервю на Рубен Лазарев за книжарници „Пингвините“,
<http://www.pingvinite.bg/?cid=5&NewsId=175>;

– Петър Добрев и Александър Кръстев, „Ружа Лазарова: Да
започнем с личната истина и ще разберем истината за комунизма“,
уебсайт за литературни новини „Аз чета“, 22.10.2009 г.,
http://www.azcheta.com/index.php?option=com_content&view=article&id=627:2009-10-22-20-09-30&catid=1:2009-06-14-14-14-05&Itemid=24;

– Людмила Габровска, „Французи обсебени от роман на Ружа
Лазарова“, в. Монитор, 17.10.2009 г., <http://www.monitor.bg/article?id=218038>;

– Даниела Горчева, „Мавзолеят, който продължава да се рони в
душите ни“, уебсайт „Свободата“, 28.03.2010 г.,
<http://www.svobodata.com/page.php?pid=2927&rid=61&archive=>;

3) „Цинкограф“:

– Борислав Гърдев, „Батко Стаменов-аутсайдерът – герой на нашето време“,
21.06.2010 г., http://www.litclub.com/library/kritika/bgurdev/vladislav_todorov.htm;

– „Владислав Тодоров: „Цинкограф“ е роман на публичното
въображение“, рубрика „Новини“ на http://www.helikon.bg/news/483_vladislav-todorov-tcinkograf-e-roman-na-publichnoto-vaobrazhenie.html;

– „Авторът на „Дзифт“ Владислав Тодоров представи новия си роман
„Цинкограф““, Румяна Димитрова, 04.05.2010 г., http://www.dnevnik.bg/razvlechenie/2010/05/04/896813_avtorut_na_dzift_vladislav_todorov_predstavi_noviia_si/;

– „„Цинкограф“ разкрива лицемерието на прехода“, Людмила
Габровска, 01.05.2010 г., <http://new.monitor.bg/article?id=242362>;

– интервю на Емил Георгиев с Владислав Тодоров: „„Цинкограф“
си играе с българската история“, 04.05.2010 г., <http://www.trud.bg/Article.asp?ArticleId=469388>;

– Нева Мичева, „За нагона на пагона“, 15.05.2010 г.,
<http://www.glasove.com/article-8316.php>.

Публикации на личния сайт на Владислав Тодоров
(<http://vladislavtodorov.com>), препечатани от оригиналните им издания:

- разговор на Мила Гешакова за в. „24 часа“, 29.12.2009 г.;
 - интервю на Ирина Вагалинска за сп. „Тема“, бр. 17 от 03–09.05.2010 г.;
 - разговор с Калина Андролова за „L’Europeo“, м. 12.2009 г.;
- интервю на Георги Борисов за сп. „Факел“, бр. 2/2009 г.

ⁱⁱ Ето и подробно резюме на романа, публикувано от в. „24 часа“, 29.04.2010 г.:

Информатор създава паралелна ДС

Романът на Владислав Тодоров „Цинкограф“ (изд. „Фама“) изпреварва българо-френския филм по него, чиито снимки режисьорът Явор Гърдев започва през лятото. (*Сценарият ще бъде показан в Кан.*)

Герой на тази увличаща черна комедия, посолена с хватките на психотрилъра, е дезактивираният информатор Батко Стаменов. Той е вербуван за доброволен сътрудник на Държавна сигурност и действа с въображение и жар. Устремно развива конспиративни качества и манталитет. Въпреки това перестройката го прави непотребен и той е надлежно дезактивиран.

Но конспиративната дейност е смисълът на живота му. Батко Стаменов решава да продължи дейността си, като създаде свой паралелен отдел на Държавна сигурност, избира му кодово име ПОЛ и изгражда архив и мрежа от информатори. Вербува за доброволни сътрудници млади интелектуалци от неформалния кръг „Спекула“ да донасят един за друг. ПОЛ се занимава с всичко, което е свързано с темата „Пол и власт“. Така Батковото начинание продължава дейността на закрития някогашен отдел за битово разложение.

Батко Стаменов усеща, че системата на политическия надзор е уязвима и крие в себе си задна вратичка поради тайната си природа. Тайната гарантира неограничена власт, но тя е и ахилесова пета. По парадокс това, което дава силата, съставлява слабостта. Обществото масово сътрудничи на базата на автоматично доверие, болно въображение и сподавен страх. Това създава възможност на ловки мистификатори и самозвани вербовчици да клонират дейността на ДС в невидими за властта паралелни структури.

Конспиративният хамелеон Батко Стаменов се сдобива със свой архив, златна мина от компромати. След промените доброволните сътрудници на отдел ПОЛ се издигат. Архивът с техните донесения се превръща в адска машина и предизвиква публични скандали. За да скрие некомпетентността си за собствените си дела, МВР е принудено официално да признае съществуването на отдел ПОЛ като съставна част от бившия репресивен апарат. В този момент Батко Стаменов решава да изнуди МВР. Но нелепа случайност е на път да обърка плановете му.