

Исторически роман, национализъм и (пост)-постмодернизъм По повод на „Бежанци” от Весела Ляхова

Пламен Антоу

Historic Novel, Nationalism, and (Post)-Postmodernism A propos of „Refugees“ by Vesela Lyahova

Plamen Antov

The article considers a specific tendency in the newest Bulgarian literature, related to the historical novel, at that in its large-scale type, close to the traditions of the classical national epopee: „Refugees“ by Vesela Lyahova (2013) as well as some novels by Vladimir Zarev on contemporary themes, but finalizing a multivolume epical narrative - „The Law“ (2013) and „Destruction“ [Downfall]. These are voluminous works, which by its own way refresh the experience of the historic novel-epopee in its classical type, seemingly tendentially ignoring the topical postmodern context. - From the other hand, a central position in this tendency is occupied by Milen Ruskov’s novel „Summit“ (2011), which openly is in this postmodern context, culminates and closes the accumulations of the „high“ Bulgarian postmodernism of the poetry of the 1990s: language plays, rewriting of the History, de-monumentalizing of the national-ideological metanarrative as well as of the literary canon which produced it. Despite its difference, these novels are seen as a collective attempt for the long awaited epical reflexion on the radical changes after 1989 year, as a literary philosophy of the history through the national idea’s lens.

The study undertakes a wide socio-historical and philosophical excursion in order to consider the crisis of the national state as a symptom of the crisis of all grand narratives, historical by character, which are a representation of a general crisis of the collective identity, designating the end of the Modernity.

The neo-nationalistic wave after 1989 year is commented on and especially from the beginning of the 21st century - nationalism of new, after-post-modern type, severely fragmented and mixed with neighboring realms such as the religious one, which sweeps away all kinds of prophecies for some Hegelian end of History and designates a renaissance of the collective identification.

Through a historical-nationalistic prism, the discussion about the „high“ and „low“ postmodernism, about their incompatibility and even antagonism, is deepened and adduced in a maximum wide field - simultaneously as substantial qualities in a common dialectical subject and in their historical-developmental sequence. As a shift from the language of the „high“ postmodernism toward the next stage of „low“, popular after-

postmodernism. A stage, which is simultaneously post-, but also (contra-)regressing back toward one pre-modern authenticity.

In this way the novels of Zarev and Lyahova are seen simultaneously as non-postmodern and post-postmodern in their dialectical, uroboric coincidence: whether and to what extent their traditional, „classical“ language is a deficiency or a surplus, overreaching, stepping across? - Do we have to deal with an authentic naivety, or with irony raised to the second power, i.e. masked as a naivety? Are there quotation marks? (The quotation marks in the „Summit“ are more than obvious.) - The answer is in the lack of answer. In the slipping out oscillation between two positions, between original and copy. The identity itself is this, which creates the difference.

The same paradox is projected in a wider scheme over the nature of the „low“, late post-postmodernism of the mass culture. A (possible) paradox of the language dialectic is enacted - about the relative boundary between post- and pre-, which exactly one second post- may possibly realize.

Keywords: historic novel, nationalism, and new-nationalism; postmodernism, pre- and after-postmodernism; „high“ and „low“ postmodernism, mass-culture

1. Романът „Бежанци” като симптом

1. Романът „Бежанци” влезе в българска литература по озадачаващ начин, като симптом на различни процеси, които чрез него получиха видимост.

Той се появи през 2013 г. сякаш за да открий една тенденция, която до този момент имаше своята реалност, главно чрез трилогията на Владимир Зарев, но изглеждаше някак случайна, анахронична в цялостния контекст на най-новата българска литература. А именно – своеобразно завръщане към широкоформатните епически традиции в най-чистия, класическия им вид, към патоса на монументалната история.

С появата си романът на Весела Ляхова се превърна в красноречив израз на безалтернативната хегемония на романа в най-новата българска литература от началото на ХХІ век. При това – не просто заздравяване на епическата вълна, а възкресяване на жанра в най-крайните, най-консервативните, абсолютните му форми.

С връщането си към националните измерения на историята, към патоса на героиката и още повече към патоса на страданието, с начина си на повествование, некриещо принадлежността си към класическия реализъм на всички равнища – в боравенето с историята, в психологическото изграждане на героите, както и със самия език – с всичко това „Бежанци” демонстрира нескрито предизвикателство спрямо контекста на появата си, доминиран – поне теоретично – от постмодерен иронизъм, олекотена психология за сметка на по-лесносмилаеми компоненти, като авантюрното, белязан с езикова игривост и пълно пренебрежение към всички „големи” разкази, особено към този на историята (на Историята). (Тук нямам предвид различните оп-

ити за сензационни заигравания с историята в холивудския маниер на един опошлен Еко. Асоциациите са главно с „Възвишение” на Милен Русков. А почти едновременната поява на двете творби придава не само драстичност на тези асоциации, но и неизбежност.)

Романът на Ляхова, напротив, нескрито се стреми към изграждане на исторически плътен „вътрешен” романов свят, цялостен и завършен в себе си, който тенденциозно бяга от постмодерни фрагментации. Вярно, този свят е силно кризисен, но тази кризисност е външна за романа, тя е кризисност на историята-денотат. Самият разказ е здрав, плътен, монолитен, демонстриращ пълно пренебрежение към постмодерния си контекст.

2. Но романът на Ляхова обладава една специфична, *подезикова* (т. е. на сюжетно, историко-политическо равнище) постмодерност. Бихме могли да видим такава в обстоятелството, че той подлага на дискусия един напълно премълчаван до този момент епизод в историята, „озвучава” един скрит и паралелен разказ в нея – този за бежанците от Беломорска Тракия непосредствено след 1944-45 г. И в същото време е налице специфична двуmodalност: това не е само рационално охладено, обективно изследване „в образи” на една потискана историческа травма. Авторката ясно декларира емоционалния си подтик – наред с всичко друго (и преди всичко друго) романът е реставриране на личната родова история. (И по този начин се сближава с лансирания от Г. Господинов синтезен концепт на „личната колективна история”, преплитането на „голяма” и „малка”, на национална и лична история, онова демонументализиране на едрите наративи през личния емоционален опит, което е специален, разножанрово разиграван сюжет у Господинов, включително и чрез нефикционални съавторски „проекти” като „Аз живях социализма”¹ и „Инвентарна книга на социализма”², чийто „висок” жанров вариант в някаква степен е романът-пъзел „Физика на тъгата”.)

Но у Ляхова това е постмодерност извън езика и следователно извън собствено литературното – в извънлитературното и подезиково поле на политическото, външно за романа.

Именно на това подезиково равнище романът прави и своите едри националнопсихологически и историкофилософски наблюдения, някои от които плътно се доближават до национал-философията на Златомир Златанов. Например в наблюдения от този род: „След капитулацията на Германия България се хвърли в прегръдките на съюзниците точно така дащно, както преди се беше хвърлила на Германия. Естествено, подобна неуравновесеност в политиката е ненадеждна...” („Бежанци”, с. 519). Това е другоезикова

¹ „Аз живях социализма. 171 лични истории”, изд. „Жанет 45”, 2006. Съсъставители, заедно с Господинов, са Д. Иванова, К. Манолов и Р. Петров. Худ. оформление: Надежда Олег Ляхова.

² В съавторство с Яна Генова, изд. „Прозорец”, 2006. Дизайн: Яна Левиева.

и подезикова парафраза на Златомир-Златановата сатира на „колективния“ българин като „вечният Лакей на временни Велики Сили“. Определих тази близост като *подезикова*, защото в случая тя се реализира в дълбинните сфери на национал-психологическото (макар и чрез литературата в нейната разноезикова цялостност като философия на националната история и колективното българско битие).

3. Особено качество на езика на „Бежанци“ е неговата пределна „обективност“, универсалност; тук не работят никакви вътреезикови сепаратизации, включително и по линията на половия диморфизъм – важна позиция на фона на постмодерната обсебеност от gender-артикулациите, от стремеж за непременно (и парадоксално самоопровергаващо се) делене на литературата на „мъжка“ и „женска“, в огромната си част безоснователно, съчинявано в тон с актуалните императиви за „political correct“. „Женското“ в романа на Ляхова е ясно изразено и дори в някаква степен доминиращо – но не в езика, не в „почерка“. Присъствието му не е по-различно от това в творби като „Една българка“ или „Железният светилник“. Романът не просто е разочарование за феминистките очаквания, напълно безразличен към подобни очаквания, както и към всички „езикови“ аспекти на актуалния си контекст; той активира проблема само извън себе си – проблемът просто не е негов. Ако се включва по някакъв начин във феминисткия дебат, прави това по негативен, нулев начин – чрез пълното си безразличие към него.

Което, от друга страна, е максимално активна позиция, макар и на „нулева“ степен – романът не просто не се вписва в представите за т. нар. „женско писане“, търсени и произвеждани от феминистката критика; той отменя подобни класификации, разкрива същностната им нефункционалност в литературата, извън самата мета-решетка на „political correct“.

Но в друг, неезиков аспект „женското“ в романа има извънредно важна роля. Например чрез него се активира особената (и със сигурност неслучайна) близост с традицията – онези ретрообърнати „родства по избор“, които са твърде подчертани, за да са случайни. Именно чрез някои женски/майчински образи романът особено активно диалогизира с творби като „Една българка“ и „Железният светилник“, но и „Цената на златото“. Но това е диалог извън параметрите на феминисткия „дискурс“, на актуалната, модната gender проблематика. Диалог в дълбочина, не в плоския хоризонт на езиковата конюнктура. (Но по този начин романът ретрооткроява някои спонтанни, автохтонни и преддискурсивни натрупвания на феминистки капитал в българската литература.)

4. И така, романът на Ляхова демонстративно игнорира актуалния собствено езиков контекст в литературноисторически план, отменя постмодерния тип разказване изобщо като някакъв фактор. Симптом на какво е подоб-

но поведение?

Най-лесният отговор би бил: връщане към „здравата“ и вечна, винаги актуална класичност на изказа. (Докато „Възвишение“ рекапитулира езиковите заигравания на 90-те с идеологията на националното, разказана/произведена от литературния метанаратив. Романите на М. Русков и Г. Господинов изобщо държат на постмодерния контекст и до голяма степен тъкмо те в най-голяма степен моделират неговата престижност, а оттам и литературноисторическа представителност.) „Бежанци“ сякаш се гмурва в онази дълбоководна успокоеност на литературата, която нехае за ефимерните бури и стълкновения, разразяващи се на повърхността, които са винаги преходни.

Освен всичко друго, романът изкушава към едри обобщения от литературноисторически мащаб: дали той не е поредното доказателство за извънвременната „вечност“ на класическия разказ, който остава извън литературното време, извън всяка литературна конюнктура – винаги паралелен на авангардистката динамика, бушуваща на повърхността?

Литературата (както и историята, чийто разказ тя е – изобщо, но още повече в жанра на историческата епика) е динамична система, тя е винаги в движение, развълнувана в повърхностните си слоеве, подобно на океана; там се разразяват авангардистките стълкновения на актуалността. Но подобно на океана, в дълбинните си пластове тя таи умъдреното спокойствие на „класическия“ разказ, привидно прост и затова посвоему вечен, винаги актуален тъкмо с неактуалността си, с това, че е успореден на несмиримата динамика на актуалността. Но освен вертикални, системата има и хоризонтални метафорични проекции. Ако авангардната поезика е единият край на литературното време, острието, насочено напред и проправящо пътя към бъдещето, то класическият консерватизъм е другият му край – онзи, който расте назад и произвежда традицията, уголемява вътрешния обем на литературната памет. (Говоря тук не за сюжет и тема, а за езика, който ги разказва – за паметта на езика и на жанра. – А понякога, както у „Възвишение“, те ползотворно се сливат, както се сливат и двата вектора на литературното време: и тогава литературата спазматично, уроборосно проглежда едновременно напред и назад, напред-и-назад.)

2. Очертаване на тенденция

1. Като хронологически последен, с появата си романът „Бежанци“ открои и ретроорганизира една тенденция в най-новата българска литература от XXI век. Появата му конфигурира едно специфично поле в нея, придавайки му видимост и обособеност. Свърза в обща логика прояви, които до този момент изглеждаха по-скоро инцидентни и напълно разноредови, непредполагащи особена близост. Например романи като „Възвишение“ (2011) и „Законът“ (2013). Тъкмо неговата поява откроява една обща зона

между тях, невидима до този момент. Откроява я чрез междинната си позиция, посвоему и поотделно близък до всеки от тях. С романа на Зарев, който е на отявлено съвременна тема, го сближава както класическият реализъм в езика и метода, така и историко-епопейната предистория на „Законът”, принадлежността му към широкомащабна трилогия (заедно с „Битието” и „Изходът”, създадени преди 1989 г.). А с това „Законът” инвестира скрит историко-епопеен заряд и в изцяло „актуални”, съвременни творби, като „Светове” (2014) и „Разруха” (2003). С „Възвишение”, обратно, романът на Ляхова се сближава чрез общата принадлежност към историческия жанр, въпреки крайно различната езикова артикулация на тази принадлежност.

По този начин „Бежанци” отвън и ретроспективно свързва в общ сюжет творби, които поотделно, сами за себе си, са безкрайно различни помежду си – тематично и езиково. От една страна, тематично историческият, но езиково актуален роман на Русков; от друга – тематично актуалните, но езиково „исторически” романи на Зарев между „Разруха” и „Законът”. Като ги включва в обща констелация, романът на Ляхова променя перспективата към тях. Тъкмо в тематичното и езиковото си различие те настояват да бъдат четени заедно, под знака на една обща литературноисторическа воля, като съставляващи обща тенденция. – Обективна, литературноисторическа воля, стояща над всяка една от конкретните авторски воли, обемаща ги в себе си и подчиняваща ги.

Тъкмо в този обективен литературноисторически мащаб отделните творби – „Възвишение”, „Законът” (или „Разруха”), „Бежанци”, – въпреки вътрешното си различие, очертават една тенденция, която дали не бихме могли да определим като *своеобразно активиране на национално-епопейното*? Подобни определения са използвани (както от български, така и от чуждестранни наблюдатели) обикновено за творчеството на Вл. Зарев; но за нас тук е специално важно разширяване на понятието. На първо място – ретроосмисляне на епическата традиция *в собствения ѝ* вътрешен обем, нейното резюмиране в цялото ѝ историческо развитие от Вазов до Талев. И заедно с това, като втора, логически следваща фаза – актуализирането на тази традиция в синхронния план на актуалността; но не само и не толкова в плана на самата история-денотат, а и на артикулацията.

2. С други думи – дали това не е така чаканата епическа рефлексия на бурното, революционно във всякакъв смисъл съвремие, родено от годината 1989-та? Дали с почти едновременната си поява, при цялото си тематично и езиково различие, очертаващо границите на една широка вътрешна обемност, романи като „Бежанци”, „Законът” и „Възвишение” не са израз на една литературноисторическа закономерност – че всяка революционна епоха изисква и поражда „своя” епическа вълна в литературния метаразказ, опит за *цялостно*, синтетично осмисляне.

Този стремеж към историко-философски синтез, сближаващ в дълбочина тъй различни в по-повърхностните си измерения творби, се долавя дори в заглавията, всяко от тях в различен, собствен семантичен регистър, но в еднословната си изразителност израз на желание за формулно обобщение. – Тук, с оглед на обобщаващия подход, можем да си позволим номинална контаминация между двата романа, хронологически рамкиращи интереса на Зарев към актуалното съвремие, към епохата „след 1989-та” – „Законът” и „Разруха”: сглобени в обща смислова синтаagma, те ясно формулират етоса на епохата (във фукоянския смисъл на нагласа). Исторически и смислово двете понятия са в състояние на взаимен антагонизъм: законът (*nomos*) исторически възниква като порядък, като цивилизационен способ за космизиране на природния, предсоциален хаос. (А това ни дава основание да мислим сдвоено двата романа чрез условни заглавия-комплекси като „Законът”/„Разруха”, „Законът/Разруха” или направо „Законът разруха” – поредица, имаща логичната си финализация в синтагми като „законът на разрухата”, „разруха на Закона” или „разрухата като закон”, които са изчерпателна диагноза на актуалната епоха в нейната „вертикална”, историческа вписаност. Диагноза, която в крайна сметка и в един максимално едър смисъл разкрива парадоксална регресия на политическото назад към природното, *като* природно.)

Опитът за синтез не е непременно буквален, т. е. в хоризонта на преки тематични съответствия. Всъщност обикновено механизмът работи в дълбочина, диалектически, чрез сложни вътрешни взаимодействия, разнопосочни и разноредови, аналогично на начина, по който се състои самата история като първичен денотат на литературния метаразказ. В исторически план хоризонтът на актуалността винаги и неизменно съдържа в смет вид собствените си вертикални предпоставки и кумулации, израства от тях, стъпил на раменете им. Тази вътрешна памет на историята се възпроизвежда и в сферите на литературноепическия метаразказ, който я разказва.

Иначе казано, и трите предложени разказа са посвоему в постмодерната актуалност на 1989-та. В един чист вид разказът на Зарев („Законът/Разруха”) е там сюжетно, а „Възвишение” – езиково. Те бележат двете относително чисти полета, маркиращи етоса на актуалността – Историята, отразена в романовата история-фабула, и езика, който я разказва и превръща в колективно битие, в памет.

Между *история* и *разказ/артикуляция/език* протичат разноредови взаимодействия и усуквания. Тематичната актуалност на „Законът/Разруха” скрито съдържа в себе си дълбинно асимилирания *исторически* опит на предхождащите го „Възвишение” и „Бежанци”; също както в мета-плана на езика си „Възвишение” „помни” езиковия опит на другите два разказа.

Тъкмо този разноредов синтез между денотат и артикуляция означава, че роман като „Физика на тъгата” е също посвоему епически – по един обратен начин и в перформативния модус на езика/артикуляцията. Епически

тъкмо с радикалния си отказ от епопейни претенции; със своята езикова фрагментираност той иманентно, на равнището на самия език и в акта на самата артикулация, съдържа „духа“ на Историята в нейната максимална актуалност – фрагментарен, немонолитен, раздробен, вътрешно разрушен. Ако роман като „Разруха“ разказва тази разрушеност *отвън*, в една сюжетна и още повече историческа монолитност (отразена в заглавието), то романаът на Господинов я разказва *отвътре*, на собствения ѝ език. Не толкова я разказва, колкото я изразява – не като обективна история, а като парчета от пъзела на личната памет и като лична тъга.

3. История и разкази

1. Тази релативност между собствено историческо и съвременно има своите обективни основания.

Разказът на историята е само привидно еднопосочно-линеен; всъщност той е двупосочен: миналото едновременно ражда актуалността и непрестанно израства назад от нея. Самата История *res historiae* израства назад от политическото като *res gestae*. Двете са в отношение на нарастващо взаимно разподобяване, по-точно отделяне на Историята от политическата сфера. Историята е идеологическа монументализация на политическата сепарираност, съединяване и окрупняване на множеството политически разкази, паралелни и алтернативни помежду си, в един-единствен под знака на националното. А основен окрупнител е литературата, особено в своя каноничен екстракт: литературният Канон е иманентният метаразказ на Историята, така както вестникът, политическата преса в антагонистичното си разноречие и фрагментарност е иманентният метаразказ на политическото. В този случай литературата се явява своеобразен „говорител“ на Народа като идеална, относително монолитна и идеологически мотивирана съвкупност – именно в статута му на нация. Но не като политически суверен, в актуалния хоризонт на политическото, а в неговия „вертикален“ статус – като дух и памет, не като социално тяло.

Този ретро-нарастващ исторически разказ е вътрешно, каузално цялостен, въпреки периодите на извънредно ускорение, например години като 1876 или 1989, които са по-скоро *символична* реализация на скрито трупани енергии и които винаги имат не просто корените, а *същността си* в миналото – онази симетрия между „няколко деня“ и „няколко века“, за която говори Канонът с езика на Вазов.

2. В това релативно пространство между историческо и политическо, опосредено от литературния метаразказ, посвоему оперират интересувалите ни творби.

Макар да е съсредоточен върху актуалността, дискурсът „Законът/Разру-

ха” е не по-малко *исторически*, доколкото чете, по-скоро дискутира тази актуалност ретроспективно, проектира я *назад*, в цялостния „разказ” на историята, като закономерно произведена от него и съдържаща го в резюме (и в „снет” вид, казано по хегелиански). Тази ретрообвързаност между собствено политическо и собствено историческо е концептуално проявена, доколкото единият от двата романа е композиционна част от мащабна епическа трилогия, слизаща назад почти до епохата на самото Възраждане, изворът на националистичния метаразказ. По-точно до началото на неговия разпад – 90-те години на XIX век, когато националната идеология губи своята монолитност под напора на свирепа политическа сепаратизация и на практика е заменена с една радикално нова идеология – етатистката, с всичките ѝ добри и лоши страни. Неслучайно Зарев е избрал да стартира епопеята на рода Вълчеви от епохата „Стамболов”, същинското начало на модерната българска буржоазност (същностно различна в сравнение с ранната, еснафско-патриархална буржоазност на Късното възраждане). Тъкмо тогава, през 90-те, зейва окончателният разрыв между национално и политическо. Между единното идеологическо народно тяло, едро, гигантско, но обладаващо детинска простота и безхитростност, и сложната, лукава машинария (*technē* в смисъла на късния Хайдегер) на националната държава. Литературният метаразказ много отчетливо е фиксирал тази граница, например чрез образа на Боримечката, какъвто е в „Под игото” (1888) и в „Нова земя” (1896). Епопейната трилогия на Зарев (подобно на всички буржоазни епопеи) е изследване на един разпад. В цялостното си разгръщане в протежение на век и половина тя е своеобразна *картинна националфилософия*, изследване в образи на онази криза на националното, по-скоро неговата трансформация от органично-народното в политическото, в сферите на етатистката институционалност. Цялото българското пребиваване в Модерността е под знака на това усещане за криза, за ескалираща, но никога неизчерпваща се загуба. Тази криза е линейно проследена у Зарев, *разказана* в последователното ѝ развитие и синтетично обобщена в последния том, когато скритата логика на Историята като националния метаразказ се разкрива непосредствено в политическото, чрез политическото. Едната от неговите номинални емблеми – „Разруха” – обозначава не състояние, а процесуалност; или по-точно вкаменена процесуалност: исторически процес, резултирал в едно актуално политическо статукво, и статукво, което е само видимост, актуално проявление на дълбинни исторически процеси, които са го произвели.

Същият исторически разказ в цялата му протяжност е налице и в романа на Весела Ляхова. Но – в силно съгъстен вид, компресиран в едно събитие, в един исторически момент, който скрито съдържа *retro-* и *pro-*насочени вектори на Историята. Трилогията на Зарев (заедно с разрояването ѝ в последната си част) е линеен разказ, следващ еднопосочния историческия вектор, който едва в последната, третата си част се обръща „назад”, за да

обгледа, прояви и обобщи скритата логика на цялото. Различна е вътрешната структура на „Бежанци”, можем да си я представим като двупосочен вектор. Като точка, от която тръгват в противоположни посоки два вектора ($\leftarrow \bullet \rightarrow$)³. Творбата сюжетно се концентрира в една точка, върху едно събитие – съдбата на бежанците от Беломорска Тракия непосредствено след радикалната историческа промяна през 1944-45 г. Но подобно на известната теоретична метафора на Лесинг за начина, по който пространствените изкуства се справят с процесуалността, тази точка скрито съдържа както цялата предходна събитийност на историята, която я е произвела, така и цялата бъдеща събитийност, която тръгва от нея. Романът има проективна памет за цялата политическа актуалност след и *на* 1989-та; като разказва събития от ключовия (буквално *превключващ*) момент на 1944-та, той скрито антиципира осевата логика на цялата следваща българска история и колективна „съдба” от втората половина на XX век. А ядрото на този разказ съдържа цялата колективно-национална енергия: именно там, в дебата на националното, се срещат, сблъскват и интерферират собствено политическото и собствено историческото. Именно чрез този дебат романът скрито активира и втората, ретрообърнатата проекция, стигаща назад до първоначалната епоха на Възраждането, или по-точно на *изхода* от нея, когато чрез сблъсък-интерференция на модерен (но и архаичен в основата си, митологичен) национализъм и модерна геополитика се заплита Гордиевият възел на Балканите (и на българската колективна орис като средишна част в балканския пъзел).

Тъкмо там, в първоначалната, архетипната точка на Възраждането, пребивава изцяло романът на Милен Русков. Но подобно на „Бежанци”, и той съдържа *цялото* българско историческо време под знака на национализма – съдържа го елиптично и в езика: историческият метаразказ е изцяло заместен, „снет” в литературната си мета-артикуляция. Русков не оперира пряко с Историята, а чрез нейния литературен разказ/образ. Чрез езика, който я разказва – език, идеологически в едрия си мащаб, но криещ множество паралелни и насрещни езици в себе си, готови да разкажат различни истории, да произведат различни образи на националното. Монументалният националноидеологически език на канона е вътре в себе си разколебан, или по-точно – е проявена собствената му вътрешна разколебаност, разроеност в множество паралелни и насрещни езици. Това демонументализиране на разказа (едновременно като процес и като „вътрешно пространство”, като вътрешна разкраченост между „високо” и „ниско”, между патос и самопародия) има проявлението си в едно плавно отместване на езика от абсолютно-то ядро на Канона към перифериите, например по линията „Вазов – Захарий

³ При консултация с колега, специалист във физико-математическата сфера, изскочиха и други предложения за терминологично означаване на фигурата, може би по-громави, но със сигурност по-прецизни: „противопосочен вектор” или „антипосочен дивектор”.

Стоянов – Стоян Заимов” – отместване, имащо крайния си израз в езика на последния, който е и най-пряк референт на романовия език. – Но именно доколкото оперира с националистичния метаразказ в сферата на езика, който го разказва, и сам изцяло пребивава в тази сфера, романът на Русков елиптически обема в себе си целия разказ, в цялата му протяжност и в една двупосочна, огледална, *pro-* и *retro-*насоченост. Грубо казано, като проявява спонтанния, несъзнаван автоиронизъм в езика на „Миналото” (а чрез него и в езика на националноидеологическия разказ), романът елиптически оглежда собствения си „висок”, теоретичен постмодернизъм в органичния наивизъм на националноидеологическия метаразказ. Онова, което сто и двацет години по-късно, през незаобиколимия опит на модернизма, е постмодерна иронично-скептична *игра-на*, там, в епопейния език на Възраждането, е самото естество. Краят и началото, пост- и пред- взаимно се оглеждат и просветват.

Да запомним тази фигура; тя е извънредно важна и ще се върнем по-късно към нея.

3. Тук може би се налага едно принципно методологично пояснение.

Това, което коренно отделя романа на Русков от останалите творби, разглеждани тук, е неговата отявлена и може би тенденциозна, т. е. концептуална постмодерност – разграничение, основно за тезата ни. Това означава не просто че използва и в някакъв смисъл капитализира натрупания опит в (мета)езика на 90-те. Означава в по-общ план, че явно или скрито е акумулирал в силно асимилиран, „снет” вид езиковия опит на авангарда и „високия” модернизъм. Когато говорим за постмодернизъм, винаги сме изправени пред една изначална терминологична неяснота, която е същностно качество на понятието „постмодернизъм” (впрочем и на модернизма). Възможни са и реално са изпробвани множество оразличителни критерии за някакво, макар и винаги непълно изясняване съдържанието на понятието. Ние избираме за отправна точка най-простия от тях – етимологичния. За да стъпим все пак на някаква твърда почва, нека се опрем на смислите, които самата дума морфологично съдържа в себе си и едновременно произвежда, и да мислим постмодернизма просто като онова нещо, което е възникнало, дошло е *след* модернизма и го е преодоляло – разбира се, в диалектически „снет” вид. Тоест да мислим постмодернизма, изхождайки винаги от езиковата практика на модернизма като някаква основа, като стена, от която постмодернизмът се отгласва, подобно на гимнастик, за да се себеосъществи – разбира се, най-напред в един външен, историко-периодизационен план, но още повече в същностен, субстанциален план. По този начин модернизмът, в случая езиковите практики на „високия” модернизъм и (нео)авангарда, са неизбежната, задължителната отправна точка, *от* и *чрез* която тръгваме да мислим постмодерното – не само и не толкова историко-периодизационно, колкото субстанциално. Модерно и постмодерно са неизменно и диалекти-

чески скачени в бинарна система.

Но тази диалектика пролиферира, нараства назад с още една степен и се превръща в троична. Постмодерното някак закономерно, очаквано (в морфологичен план) активира едно огледално свое отражение, едновременно противоположно и тъждествено – *предмодерното*. Но тази ретрооперация е възможна само през основната, средищна и централна позиция на модернизма, чийто опит постмодернизмът неизменно „помни”. И тъкмо този опит е, който не само произвежда новия трети член в системата, но и генерира цялото отношение на тъждество-и-различие между двата други компонента, произведени от него в *pro*- и *retro*-позиция и съответно на първа и втора степен – постмодерното и предмодерното.

Едно допълнително усложняващо картината обстоятелство е латентната вътрешна нееднозначност на предмодерното по отношение на модерното. В собствения си статус то таи в себе си и едно неутрално, нулево значение на „не-” или „а-”: бидейки хронологически *пред* модерното, то просто *не знае* за него. Но като достижение на постмодерното, ретронасочено и от втора степен, то е в активна *contra*-позиция спрямо модерното. В тази вторична позиция то не може да не знае, да не помни модерното, съдържа го неизменно в себе си, като собственото си основание, макар и в един преодолян, „снет” вид. – Тази двузначност пряко рефлектира върху литературната ситуация, при това, както ще видим, в решителен вид.

Очертаната схема работи в относително прегледен вид при „Възвишение” и начина, по който в собственото си езиково пространство романът оперира – явно и скрито – с творба като „Миналото” например, а чрез „Миналото” – в по-общ план – и с етноцентричния литературен метаразказ от възрожденски тип. – Но сюжетът ще се усложни, когато потърсим в него мястото на творби като „Бежанци” или романите на Зарев, при които, грубо казано, е налице разминаване между историко-хронологически и езиков/субстанциален статус. Исторически те са в постмодерността, т. е. в епохата на постмодерността – това е обективно обстоятелство от исторически характер, независимо от самосъзнанието на една или друга творба. Всички ние поне след средата на XX век сме в постмодерността (а философията би свалила границата много по-назад, до Ницше) и това не е въпрос на самосъзнание и самоопределение – на постмодерността, разбираана исторически, като еднопосочен вектор с отправна точка модерността, или по-точно усещането за нейния край, за изчерпването ѝ. Но езиково/субстанциално (доколкото езикът е субстанциалната материя на литературата; езикът в един най-широк смисъл, разбира се) романи като „Бежанци” или „Разруха” сякаш не са в пост-позиция спрямо езиковия опит на модернизма, не са го напуснали. Докато при „Възвишение” е налице щастливо (и улесняващо ни) съвпадане на историческа и езикова позиционираност, при Ляхова и Зарев е налице разминаване, което поражда проблеми от парадигматично и таксо-

номично естество. Затруднява полагането им в линейната система, очертана по-горе – не само в бинарния ѝ вид (постмодерно–модерно), но и в нейния разширен трикомпонентен вид (постмодерно–модерно–предмодерно).

Тоест, изправени сме пред въпроса дали и доколко тези творби в своята непостмодерност са в състояние на недостиг или на излишък? Дали и доколко още не са достигнали до постмодерното? Или напротив – са прескочили отвъд него, например в пост-постмодерното, колабирайки диалектически (чрез *contra-*) назад към предмодерното? Доколко в случая става дума за една „хитра“ пост-постмодерност; или напротив – за една примордиална, органична, наивна, незнаеща и нехаеща предмодерност?

И така, и трите романа са по свой начин в актуалното статукво на 1989-та, и в същото време синтетично съдържат цялата модерна българска история, на модерния български национализъм. Промислят я като българска философия на историята под знака на трагизма – като криза на националното битие. Като крах на българската национална идея („съдба“) от зараждането ѝ през Възраждането до „днес“. От патоса на възвишението, иронично удвоен в езика, до патоса на разрухата в плоскостта на политическото „днес“.

4. Тази пред/пост-модерна структура заскобява – в естеството или в езика на играта – всичко онова, което българската политическа модерност междувременно ще случи като трагедия. Трагедията е индивидуална и затова същностно модерна категория. В колективния етос на пред- и постмодерността тя е невъзможна. В дълбинните примордиални обеми на колективното, немодерни, предмодерни и архаични, трагичното влачи собствената си сянка, което езиковата артикулация разиграва като пародия – *органичната* пародийност на карнавала, включително и в органиката на езика, където трагедиите на Историята перформативно се елиминират. (Никъде тази органична автопародийна двупластовост на езика не е така ясно изразена, както в една от най-карнавалните български книги; и никой не го е казал по-точно от Патриарха: „Един безизходно пропаднал човек често свършва с един куршум в черепа си или в клупа на едно въже. Един народ поробен, макар и безнадеждно, никога се не самоубива: той яде, пие и прави деца.“) Колективната предмодерна органика не познава трагизма.

В колективните мащаби на Историята трагедията става възможна само в хоризонта на политическото, когато архаичната колективна фигура на народа (онзи Крали Марко, „който местеше планини“, както с митофолклорен наивитет го описва същата книга) се е превърнала в модерна нация. Колективното българско познание на Историята е дълбоко трагично, тя е преди всичко номерирана поредица от „национални катастрофи“, под чийто знак ще мине целият български XX век, векът на зрялата българска Модерност. – (Първата от тях е с прякото участие на самия Патриарх на литературния Канон; и точно по този начин с пределна яснота изпъква същностната раз-

лика между модерно-политическо и наивно-митическо колективно съзнание: докато аполитическият, митологично-карнавален разказ на „Под игото” и „Епопея на забравените” е не само в Канона, а е самият Канон в чистия, абсолютния му вид, заглавия като „Под гърма на победите” или „Не ще загине!” са далеч в перифериите, или по-точно в подножията му. И тук съвсем не става дума за собствените художествени качества на тези творби; причината е в същностната разлика между едрите колективни дискурси, в които литературата се вписва, на които служи – във втория случай, в модерния хоризонт на политическото и под знака на историческия трагизъм, на модерното съзнание за Историята като трагедия – или сама ги произвежда – в първия случай, в национално-митологичния разказ на органичното народно тяло и народен дух, обладаващ пред- и извънисторично битие, „вечно” и несъкруσιμο.)

Това колективно битие-в-Историята е не просто продукт на Модерността; то е нейна основна, диференциална черта. Такава черта е и неговото разказване от литературата (сама по себе си същностно модерен феномен!). При което настъпва сложна, разноредова, както често казваме тук, релативизация. От едната страна са основополагащите енергии на Френското просвещение, опериращо изцяло в хоризонта на политическото, произвело народа като политически (и исторически) субект, като абсолютния суверен на политическото. От друга страна, обратно: колективно-националното се мисли като единично, като отделна, индивидуална „душа” и затова подвластно на историческия трагизъм – или специфичният немски *contra*-влог в основите на Модерността, на Немското просвещение и Немския романтизъм, извиращо от дълбоко и по един мъобиусов начин трансформиращо това архаично наследство в самия център на модерното, ала не в политическата му същност, а точно обратното – като яростен отказ от политическото, като негово превъзможване и елиминиране.

...Но конфигурацията е родоначална и заслужава специално внимание. <...>⁴

5. Постмодернизъмът – етапи и равнища

1. И така, краят на Модерността, прещракването ѝ в едно пост-статукво, е белязан от цялостна криза на колективните идентификации с исторически характер, на самата представа за история и главно на национализма, чийто максимален жанров изразител в литературата (по-точно в литературния метаразказ като основна форма за производство и заздравяване на колективно-национална идентификация) е национално-епопейният жанр, специфична разновидност на историческия роман – неговата най-монументална, идеологически ефективна жанрова форма.

⁴ Студията се публикува тук със съкращения.

Как на този историко-теоретичен фон да разбираме своеобразното възраждане на жанра под формата на относително ясно очертана тенденция в най-новата българска литература – израз на какво е тя? Не можем да се задоволим с лесния отговор за простото нехаене към контекста (защото, както бе казано, в едрия литературноисторически мащаб личната авторска воля не е фактор – тя неизбежно се инкорпорира в една наиндивидуална, именно литературноисторическа воля, като неин израз и проявление).

Възможен отговор – в линейно-исторически план – би бил: имаме си работа с един по-късен етап на постмодернизма, който модифицира тенденциите, коригира теоретичния сюжет. Етап, който – с неизбежната условност на всички таксономии – можем да наречем пост-постмодернизъм, или например „нисък” постмодернизъм.

Но това модифициране на сюжета следва цялата разноредова двойственост, очертана по-горе, има своите социално-политически и литературни измерения. Тоест в хоризонта на политическото и *реалното*, от една страна, и в плана на артикулацията, на *символното* му заместване/„снемане” в езика, от друга.

Как този *късен*, „нисък”, *масов пост-постмодернизъм* доразгръща и модифицира националистичния сюжет в двата плана?

2. Постмодернизмът през втората половина на ХХ век се явява коренно обръщане на тренда в осмислянето на всички колективни идентификации, на Историята и проявленията на национализма – мисли ги и ги изследва в тяхната кризисност, като загуба.

И точно тук настъпва едно фундаментално разцепване отвътре – между онова, което мислим като „висок” и онова, което мислим като „нисък” постмодернизъм. Разцепване, което има различни равнища.

На първо място, то има абсолютен, субстанциален характер, доколкото подобна двойственост е наследена от (нео)авангардисткия произход на явлението (а произходът, както знаем, е същност: *descensus essential est*): класическият авангард (и неоавангардът на 60-те, който пряко „ражда” постмодернизма) като радикализация до откат, до *прекращване-отвъд* на „високия” модернизъм.

На второ място – като пряко следствие от горното – разцепването „висок–нисък” е с исторически характер като вътрешен саморазвой на постмодернизма към собственото му „пост” (което, както ще видим, има всички характеристики на диалектичната спирала).

А в един друг смисъл, можем да добавим, разцеплението има и географски измерения – по линията „френско–американско”, или по-общо европейско-континенталният, главно френски, но следващ традициите на немската метафизика опит, срещу британско-американската традиция на прагматизма. – Но чисто философското повествование има и своите едри, социални

и социо-културни отражения, които са ни особено важни: затварящият в метафизичното европейски опит и разтварящият навън към социалната реалност американски. Европейският постмодернизъм като повече „академичен”, теоретико-философски, оставащ във философския модус на постструктурализма; американският като преобладаващо практически, в полето на социалното и в крайна сметка клонящ към реалния прагматизъм на пазара, имащ стихията си в мас-културата.

Този двоен, развойно-субстанциален сюжет на постмодернизма бе усвоен от българската култура/литература след 1989 г. по обичайния за нея начин – в навакваш, ускорено-сгъстен вид. (Автохтонните, синхронни на процеса натрупвания между края на 50-те и края на 80-те са важни, но тук се абстрахираме от тях; те са специален предмет на други наши изследвания.) Като се абстрахираме от тези *спонтанни* натрупвания, можем едро да обособим две фази в българската рецепция на явлението. Опитът на „високия”, теоретичен, философски самосъзнаващ се, метафизичен и „академичен” постмодернизъм бе „преминат”, усвоен и „отметнат” основно през 1990-те, примесен със закъснели (нео)авангардистки наноси, пропуснати своевременно. Календарната граница на новото хилядолетие се оказва и литературно/културно-периодизационна: видимо и някак рязко нахлу „ниският”, пост-постмодернизъм, включително и в своите широки, социо-културни измерения – чрез и като масова култура.

Как те се появяват в тук интересувания ни аспект?

3. „Високият” постмодернизъм на 90-те (чиято романова, посвоему завършителна и обобщаваща рефлексия в сферите на националното е „Възвишение”) изследва тази криза на колективната идентичност в линията на философския постструктурализъм, наследство от метаезика на „високия” модерн – проиграва я като криза на артикулиращия език. Тоест – на артикулацията в метаразказа на литературния канон и специално неговото националноидеологическо ядро в литературата на XIX век, изпробвайки в режим на игра алтернативни преразкази-интерпретации.

„Високият” постмодернизъм разгражда колективно-идеологическите метаразкази на Модерността – национални и класови. Той прави това във високите пространства на Езика – перфектната структура – и Идеологията, която той, езикът, едновременно артикулира и перформативно строи. В нашия сюжет този Език е литературният канон, а Идеологията – основният исторически метаразказ, който генерира колективнонационалната идентификация.

Но тук ни интересува главно „ниският” постмодернизъм на XXI век – как той модифицира сюжета и в двата плана – 1) в плана на политическото и реалното (като реална история, *res gestae*), и 2) на собствено езиковата артикулация, т. е. в литературата и в частност в рефлексите на национално-

епопейния жанр.

6. „Ниският” (пост)-постмодернизъм – политически измерения

1. В плана на политическото преди всичко е коригирана теоретичната постановка за край на модерния национализъм. След срутването на комунизма през символичната 1989-та година се установи – но съвсем за кратко и повече теоретично, отколкото реално – еднополюсен свят, който много бързо, почти коекзистентно породи другото си – национализма. Или по-скоро – неонационализъм, силно фрагментаризиран, дисперсиращ в множество и най-разнообразни видове национализми, които заемат широк спектър в проявленията си, интерферират със съседни области, като религията, и екстремизират в крайни форми (тероризъм), пораждайки и стимулирайки поява на собственото си огледално-друго в доскорошния Център на Модерността (ксенофобия, расизъм). Тоест, противно на високотеоретичните предписания, крайт на Модерността бе белязан със силно раздробен, сепаратизиран триумф на колективните идентификации.

Не че това са принципно нови форми, непознати за „класическия” национализъм на Модерността през XIX век; всички те до една са (били) присъщи на политическата реалност. Но валидната разлика е между *реално* и *символно*, между сферата на собствено политическото и начина, по който то е разказано, идеологизирано, монументализирано от колективните метаразкази, изграждащи националните идентификации – ако не от метаразказа на историята като наука, като *res historiae* (именно като наука тя е в плана на логосното, въпреки частичните си, но несъмнени националноидеологически и следователно quasi-митологични функции), то със сигурност и в една крайна форма от литературния метаразказ, и главно от каноничния му екстракт в ролята му на специфичен *език*, който означава. Означавайки, той подменя. Не че фалшифицира историята, просто я идеологизира. Съвсем откровено, за разлика от Историята. Преразказва реал-историческото за нуждите на свръхпозитивните, „високи” национални идентификации. При което, за да постигне целите си, оперира не в хоризонта на политическото, а в дълбинните сфери на митологията. (Оттам и един въпрос, прозвучал съвсем неслучайно в началото на 1990-те, кратка пролука на радикални преоценки, бързо запушена след това: терорист ли е Ботев? Или Левски? Или Бенковски? Въпрос, който преди всичко, т. е. преди да бъде етически коректен или не, преди да налага съвременни представи върху други исторически контексти, неправомерно смесва политическо и митологично, реално и символно.) – Тук по същество е налице поредното дискурсивно проявление на основополагащата двоичност на Модерността, избуяла в крайни форми през XIX век – позитивистко срещу романтическо.

...Но въпреки подобен рестарт на национализма/национализмите като

част от мощния поток на Историята бе отчасти предвиден от „високата“ теория – ако не от Тулмин, то от Фукуяма, в последното изречение на знаменитата му статия от 1989 г. По ирония на самата История, през същата тази 1989-та година, когато Фукуяма обявява, макар и под въпрос, края ѝ, тя „тръгва“ отново, включително и чрез мощна експлозия на национализмите (Западните Балкани, мъчителното преобразуване на СССР в ОНД, чиито гърчове и днес отзвучават около Крим). Революционният спазъм на 1989-та, противно на едно показателно изместване на значението в патетичния разказ на Просвещението (1789-та), възстанови и оправда етимологията на понятието: революцията не като безрезервен възход „напред и нагоре!“ (както твърди всяка Идеология – класова или национална), а като диалектически възврат. Като познатата от Хегел–Маркс/Енгелс спирала, не като еднопосочен вектор. Рухвайки, Модерността „прекрачи“ в постнационалното (си) бъдеще, активирайки разнообразни фосилни форми от собственото си „класическо“ минало, преговаряйки целия си „метаразказ“ в хоризонта на политическото между 1789-та, когато изживява най-силния, върховия си момент, до 1918 година, която бележи началото на края.

Аналогията 1989–1918 е продуктивна в ред отношения (рухването на многонационалните империи е само едно от тях). Двете дати не просто очертават границите на „краткия ХХ век“, те всъщност рамкират *агонията на Модерността*. И в същото време означават процеса на диалектическа пролиферация, на вътрешното ѝ трансформиране в коренното ѝ друго на едно пост-статукво, което – в линейно-исторически план – е едновременно прекриване отвъд и възстановяване на минали форми: „*пост-*“ като „*пред-*“.

На първо време годината 1989 изглежда наистина като Хегелов край на Историята. Крахът на реалния социализъм, и още повече силното компрометиране на комунистическата идея, изглежда, че гарантират неограничена и окончателна хегемония на буржоазно-капиталистическия битиен модел. (Именно битиен, в най-всеобхватия смисъл на понятието: като икономическа практика безспорно, но още повече като идеология и като „вътрешен“ ценностен модус – вътрешен не толкова за метафизичния Аз, а за един колективен Аз, за „обществото“ в плоския хоризонт на социо-политическото, именно там, където е жизнената среда на мас-културата.) – Но светът, оказва се, не може да бъде еднополюсен (доколкото бинарният модел, осигуряващ перфектното вътрешно равновесие на всяка система, е всеобщ закон). Овакантият втори полюс бе зает много бързо тъкмо от експлозия на национализма, по-точно на национализмите, в техния силно раздробен вид и в силно стъстена, неразчленима смесеност с явления като религиозния фундаментализъм и тероризма. Вследствие на което буржоазният край на Историята се оказва илюзорен, прибързано обявен – изведнъж се разтвориха нови периферии, зейнаха нови бездни от „потиснати“ гласове, зазвучаха нови „разкази“, нови социални ресантименти, които въстанаха срещу „окончателното“ ста-

тукво. И в крайна сметка оформиха необходимия contra-Център, но – неединен, хетерогенен, силно раздробен и вътре в себе си разноредов. (Именно *contra-*, а не *анти-*; второто е пасивно, неутрално понятие, докато *contra-* изразява цялата ницшеански озлобена агресивност на перифериите спрямо Центъра. – Оттук и ре-валидизирането на социалния патос в литературата, за който другаде апелирам.)

Всъщност маркирайки края на Модерността, политическата постмодерност се оказва не край на Историята, на национализма и колективните идентификации, а точно обратното – тяхна експлозия, но в силно фрагментарен вид. И на практика – рестарт на Историята: на множество паралелни и дори антагонистично напрегнати помежду си истории.

В един друг план, през 1989 г. „високият”, теоретичен, философски и метасъзнаващ се постмодернизъм (на западната философска теория от 60–80-те) бързо и за мнозина неочаквано „слезе” в профанните сфери на *политическото*, т. е. на емпиричната социополитическа реалност. Оживя по улиците и площадите на Източна Европа, по планините на Балканите и Кавказ, нерядко с „Молотов” и „Калашников” в ръка. Оживя най-вече под знака на национализма. Но сякаш не „онзи” „висок”, „модерен”, стилизиран от Идеологията национализъм, чийто край бележи рухването на Модерността, а съвсем различен, демонументализиран.

И тук си спомняме последния абзац на важната статия на Фукуяма, чийто провиденциализъм е непрестанно и ескалиращо препотвърждаван от събитията след публикуването ѝ. Ето какво пише Фукуяма през календарната 1989 г. и броени дни и месеци преди *историческата* 1989-та:

Краят на историята ще бъде доста печално време. Борбата за признание⁵, готовността да се рискува животът за чисто абстрактни цели, световната идеологическа борба, която изисква смелост, мъжество, въображение и идеализъм, ще бъде изместена от икономически разчети, безкрайни технически проблеми, екологични грижи и задоволяване на изтънчените изисквания на потребителите. В постисторическия период няма да има нито изкуство, нито философия – само непрекъснато съхраняване на музея на човешката история. Аз откривам у себе си и у хората около мене носталгия по времето, когато историята съществуваше. [...] Може би перспективата, че в края на историята ни очакват векове на скука, ще принуди историята да стартира отново.⁶

⁵ Отново Хегел, чиято сянка е здраво легнала в темелите на цялата ни съвременност, политическа и ментална.

⁶ Фукуяма, Фр. Краят на историята? – Избор, есен-зима 1993, с. 17. [Fukuyama, Fr. Krayat na istoriyata? – Izbor, esen-zima 1993].

Този абзац перфектно обяснява много – бих казал всички – от последвалите събития. Включително и това смущаващо изгубване на ясната граница между патриотизъм и тероризъм: премълчаваният въпрос „Терорист ли е Ботев?“, който информационните емисии днес всекидневно извикват ако не в съзнанието, то в подсъзнанието ни. В този абзац, убеден съм в това, е и отговорът на един свръхактуален въпрос, над който напразно се балтаят множество брюкселски глави, старателно (или късогледо? или страхливо? или просто удобно?) избягвайки единствения верен отговор, даден преди четвърт век от Фукуяма. А именно въпросът кое кара толкова западни младежи, нерядко бели и християни, да отиват в Сирия и да се сражават за налудничавата кауза на Ислямска държава. Но тази кауза е налудничавата преди всичко „отвън“, откъм Европа и в нейния „дискурс“. Въпросът действително няма отговор в тривиалната логиката на Брюксел, оперираща с умрелите схеми на западната Модерност. Именно бягството от симулякра, последвал тяхната смърт, запълването на пост-модерната празнота с една нова *емоционална* реалност, е онова, което „ги кара да...“

Крайният, анонимният демократизъм на Internet много бързо и някак логично се възпроизведе в политическото – в анонимните революционни „маси“ по улиците и площадите. – (Впрочем „маси“ е колкото политкоректният евфемизъм на тълпата, собствено постмодерен, толкова и инерционен реверанс към високо демократичните, етноцентрични патоси на Модерността, на XVIII и XIX в.; в собствения си пост-постмодерен смисъл тези свръхреволюционни човешки конгломерати обладават всички качества на тълпата – от Тимишоара до Майдана. А „вътре“ в собствените им параметри, като ценностен диапазон и като реално поведение, са напълно релативизирани сферите на „високото“, историческото, революционното, от една страна, и стихийно-вандалското, от друга: леви и десни, интелектуалци и лумпени, университетски професори и футболни „фенове“, неокомунисти и неофашисти са рамо до рамо, смесени в социална амалгама без лидери и без ясни цели, движена по-скоро от моментни стадни нагони, отколкото от интелектуални, собствено политически идеи – политическата проекция на многоглаво-безглавата хидра Internet. Явление, спрямо което тромаво-бюрокраичната „висока“ политика в Брюксел, анахронично продължаваща да „мисли“ в стереотипите на XX и дори XIX век, се оказва съвършено неадекватна, преди всичко *езиково*, таксономично неадекватна.) – Но анонимно-демократичната стихия на Internet, Twitter и Facebook закономерно се възпроизведе и в ред qasi- и над-национални образувания като Ал Кайда и Ислямска държава, които (подобно на отделни екологични или правозащитни наднационални организации, с безкористни или не чак толкова безкористни цели, резидиращи главно в Internet, но с напълно реална *политическа* роля) са крайните и абсолютни примери едновременно за краха (края) на националната държава и за експлозия на национализма под знака на нови-стари,

пост/предмодерни и дори архаични идеологии, като религията (но не само, както стана дума).

...Но работата е там, че тази експлозия на национализма – на разни „малки“ национализми – е „постмодерна“ само гледана откъм абсолютния Център, откъм Европа и Запада, и още повече – откъм академичните кабинети. Тоест, от епицентъра на Модерността, *откъм* и *през* самата Модерност. – В собствената си логика, напротив, всеки един от тези периферни, „малки“ разкази на националното е „голям“. Казано в категориалната схема на самата Модерност, всеки един от тях е „частна“, локална реставрация на *абсолютния* национализъм на „класическата“ Модерност от XIX век. – И обратно, този триумф на колективните идеологии откъм перифериите (в ситуация на непозната до този момент в модерната история хоризонтална динамика в условията на глобализъм) стимулира огледално-идентичното си отражение в Центъра – един „бял“, „лош“, ксенофобски национализъм. („Лош“, защото е контраидеологичен, защото драстично противоречи на официозната постмодерна идеология, усложнявайки допълнително картината, продължавайки смесването на модерни и постмодерни черти в разноредови оси на напрежения: пост- и пред-модерност, център и периферии.) – При това да не забравяме, че цялата констелация на постмодерността е силно обременена с история, тя има корените си не толкова в сблъсъка между традиционните религии, колкото в модерния („класически“) колониализъм (чийто достоен продължител „с други средства“ е постмодерният корпоративен глобализъм).

Цялата тази ситуация на *реален* постмодерен национализъм в актуалния план на политическото закономерно благоприятства активно присъствие в литературата. Присъствие широкоспектърно, разнообразно и разноезиково, покриващо целия диапазон между предмодерна, т. е. наивна, митофолклорна форма на колективна идентификация, и нейното постмодерно, т. е. литературно дестилирано и същностно модерно удвояване, цитиращо и/или пародирашо, стратегически залагащо тъкмо на релативността между цитат и пародия.

В хоризонталните, геополитическите си измерения ситуацията е, общо взето, бинарна, но радиално структурираща се чрез напрежението Център–периферии. Но това е връзка с мощна историческа памет, имаща „вертикалната“ си генеалогия (кумуляция) в политическата практика на Модерността. Модерният опит неизбежно, доминиращо бележи и литературните артикулации на сюжета. Заемайки средищна, организираща и структурираща позиция в една вертикална триада, той е, който осигурява двупосочната връзка между предмодерния, органичен образ на света, наивен и свеж, и неговите постмодерни отражения. Който отделя-и-свързва собствените си антагонисти, преобразува ги един в друг, дава им *езика* и по този начин, пропускайки ги *през* себе си, ги фалшифицира. Модерното е код и с това ме-

диатор, контролиращ материята, която (пре)артикулира. (И в същото време тъкмо в езиковия си модус е достатъчна телесна субстанция.) Специфичен външен субект. Но и пълноправен участник *като себе си* в трилога, при това в двойствен модус – като обект на (пре)артикулации в *pro-* и *contra-*перспектива.<...>

8. „Ниският” (пост-)постмодернизъм – един езиков парадокс

1. ...Но след това теоретично отклонение да видим как късният „ниският” (пост-)постмодернизъм работи в плана на литературната артикулация; и конкретно – как работи в жанровите сфери на национално-епопейното?

Цялата разгледана политико-историческа, философска и артикулационна проблематика скрито присъства като дълбинна структура в трите разглеждани тук романа. Присъства, доколкото те дискутират един централен, основополагащ метаразказ за Модерността, в който се срещат, наслагат и заплитат в общ възел фактори като националното и Историята, основни и определящи за самата същност на Модерността като реализация на Просвещението както в хоризонта на реалното и политическото, така и в метафизичните обеми на артикулацията, на мета-рефлексията, едновременно *pro-* и *contra-*отнасяща се спрямо реалното и политическото. – От друга страна, това са проблеми, които в мета-плана на рефлексията/езика/артикулацията са в една силно релативна, двойствена и двупосочно осцилираща позиция по линията на главната антитеза „централно–периферно”, разоряваща се в сноп паралелни и тъждествени дистинкции: всеобщо–частно, глобално–локално, универсално–национално... Дистинкции, които съвкупно, затваряйки кръга, възпроизвеждат в този мета-план на артикулацията централната: модерно–постмодерно.

Три различни – и разноезикови – романа, които чрез различни наративни, структурно-композиционни и концептуални стратегии разказват/дебатират модерното българско историческо битие. В собствено езиков план те покриват целия спектър между собствено постмодерното и класическото; но в широкия етос на постмодерността по сходен начин дискутират „малкия” разказ на Българското в неговата националноидеологическа уедреност: „малък”, откъм универсалния Център на Модерността, и „голям” в собствената си периферна, частна логика. Адекватният жанров модел на тази дискусия закономерно се оказва историческата епика – в относително чист вид (Зарев, Ляхова) или преработена в един пост-език (Русков).

И тук се състои с особена видимост един същностен, *иманентен* разрив вътре в параметрите на постмодерния език. Именно и само в постмодерния си вид жанрът допуска и дори предполага своето вертикално, „геологическо” (литературноисторическо) разноезичие. Това се дължи на уникалната, концептуална толерантност на постмодернизма. В централната логика на

собствения си дискурс постмодернизмът се самоартикулира *като-себе-си* („Възвишение“). Но заедно с това допуска и алтернативни на себе-си „класически“ форми („Законът/Разруха“, „Бежанци“) – своеобразни жанрово-езикови „цитати“, по-точно макро-цитати, освободени от кавичките: запазили цялата си собствена, първоредна автентичност, те са допуснати в постмодерния дискурс *като самите себе си*. Но заедно с това ги е допуснал *като част от самия себе си*, от иманентния дискурс на постмодерното. За разлика от модернизма, постмодернизмът по дефиниция е толерантен към наративни стратегии, които в собствените си параметри не са такива. Модернизмът е подвластен на формалната схема, монодискурсивен, моно- и егоцентричен и същностно тоталитарен: той много добре знае какво е и какво не е и държи на разграничението. Постмодернизмът е всичко. Той възстановява цялото богатство на историческия, литературноисторически и езиков опит, отменен от модернизма, без да изключва и този на собствения, номиналния си антагонист – модернизма, който е само един от множеството паралелни и равноценни „разкази“, равнопоставен не само с всички останали, но и със собствено постмодерния. Който, от своя страна, едновременно е само себе си, но като-себе-си – обемащ и всички други-на-себе-си, алтернативни.

В собствените параметри на езика се наблюдава дисперсия на езика, покриване на всичките му вътрешни зони и равнища, равнополагане и равноценност. И по този начин, в общия режим на вътреезикова релативизация, на „демократизиране“ на ценностите и артикулацията на езика, е разжалван и езикът на *класическото* (и собствено *модерното*) разказване – онзи метаразказ на Историята, който модерният националноидеологически дискурс е монументализирал и превърнал в основен производител на колективни идентификации. Попада *като себе-си*, т. е. в цялата си монументалност и с целия патос на „класическото“, незаскобен от кавичките на цитата, иронията, пародията.

Тоест, пост-постмодернизмът радикализира докрай – *ad absurdum* – една същностна черта на постмодернизма – неговата езикова толерантност към „другото“. И по-точно, към „другото“ в мета-плана на артикулацията – към „другия“ език. Уникалната способност да бъде едновременно *себе си* и *другото на себе си*. Да инкорпорира в собствения си език, като себе си, и езиците на собствения си антагонист – „високия“ модернизъм; да ги равнополага в една аксиологическа плоскост. Това е поведение, коренно различно от това на „високия“ постмодернизъм на 1990-те, който се конфронтира с *другите-си* езици – патетично или иронично, подиграва се с тях и ги пародира.

В късния си етап от началото на XXI век българският постмодернизъм разгръща в крайна форма една същностна двойственост на постмодерния език. Той мета-обема всички останали, други (и „други“ във философския, Левинасовия мисъл на понятието) езици, инкорпорира ги толерантно в себе си и като част от себе си, като съ-съставляващи собствената му езиковост. И

заедно с това *като себе-си* е само един език в целия спектър на постмодерната езиковост, наред с всички *други-на-себе-си* литературни езици (наративни стратегии) и равнопоставен с тях.

В нашия романов сюжет тази двойственост на постмодерния език в етапа (и контекста) на късния постмодернизъм се изразява в коренно различната им *собствена* езиковост. „Възвишение” демонстрира постмодерния език *като себе-си*. Но *като себе-си* на втора степен, тъкмо като цитат, при това цитат, умело предотвратяващ всякакви лесни, еднозначни свързвания, изплъзващо се пробягващо по целия диапазон между патоса и пародията.

Позицията на „Бежанци” и „Законът/Разруха” изглежда далеч по-проста, еднозначна. Но тъкмо това я прави сложна в много по-голяма степен. Тези романи/дискурси говорят с езика на психологическия и социален реализъм – език, който е коренният „друг” на собствено постмодерния. Който е „класически” модерен, споделящ основните черти на традиционния тип реалистически разказ: социален критицизъм, психологизъм, историцизъм, емоционален патос и липса на иронична дистанция, наивизъм и баналност.

Но отказът от прийоми на езикови игри тук е тъй демонстративен, предизвикателно преднамерен, че произвежда обратен ефект: всъщност наивна ли е тази „класичност”, или е симулация, игра на наивност? С автентична наивност ли си имаме работа, или с ирония на втора степен, т. е. маскирана като наивност? Има ли кавички, или не? (Кавичките във „Възвишение” са повече от очевидни.)

Отговорът е в липсата на отговор. В изплъзващата се осцилация между двете противоположности – оригинала и копието. Самото твърдение е това, което произвежда различието.

Отстоянието между „оригинала” и пародията е едновременно нулево и безкрайно – пародираният оригинал и пародийната имитация са *абсолютно* съвпаднали. Посоката е подсказана от един японски ритуал, при който върху лицата на маймуни се нахлузват маймунски маски. Маймуната е маскирана като самата себе си; пародията се е отъждествила с пародираното; цитатът е автентичен.

Постмодерното е налице едновременно като самото себе си и като собственото си противоположно, като радикалното друго-на-себе-си – като модерно и „класическо”. Изплъзващо осцилира между същото и другото-като-също.

В езиковата толерантност на постмодерния език е инкорпориран и този на модернизма, който е неговият радикален, номинален „друг”. – Самото „модерно” *в чистия си вид* е постмодерно. – Другото е също.

Докато при „Възвишение” е налице ясна дистанция между оригинала и копието, и тъкмо там, в тази дистанция, се помещава цялата игра на романо-вия език, всъщност *целият* романов език, всички приближавания и раздалечавания (тоест онова, което го прави *собствено* постмодерен), в „Бежанци”

и „Законът/Разруха” такава дистанция отявлено липсва; и тъкмо тази отявленост ѝ придава наличност, при това в абсолютен вид.

„Възвишение” е нещо, маскирано като друго; „Бежанци” и „Законът/Разруха” са безхитростно маскирани като себе си; но дали тъкмо безхитростта не е най-голямата, пределната, абсолютен хитрост? Двата романа/дискурса заговарят по перфектен и абсолютен начин на постмодерен език тъкмо с крайния, предизвикателно демонстративния си отказ да бъдат постмодерни; и нещо повече – тъкмо доколкото *действително* не са такива.

Но този принадлеен *post/contra*-ефект не е собствено, иманентно качество на езика на двете творби, а му е външно вменен тъкмо от контекста и от очакванията, които той поражда. С други думи, тъкмо включването на „Бежанци” и „Законът/Разруха” в обща констелация с такава отявлено, нескрито постмодерна творба като „Възвишение” произвежда тяхната скрита, потенциална и *абсолютна* постмодерност. Инвестира я в тях (по отношение на „Разруха” – ретроактивно). Извън подобен контекст (или по-точно – ако не се бе появил *преди тях* „Възвишение”) те щяха да пребивават еднозначно в езиковия модус на „класическото”, на модерното в неговия анахроничен, наивен, банален вид (в който е пребивавал романът „Разруха” между 2003 и 2011 г.).

Така (противно на казаното по-горе и изненадващо) „Възвишение” се оказва *езикът*, който преозначава („препрочита”) другите два романа/разказа.

2. Да разтворим блендата: „Бежанци”, както казахме, е симптом; по-точно – е *и* симптом.

Тук си имаме работа с една уникална черта на постмодерния език, която тъкмо „ниският” постмодернизъм разкрива, постига в крайния ѝ вид, в абсолютен ѝ състояние – изличаване напълно на границата между *също* и *друго* до степен на тъждество.

Налице е един (възможен) парадокс на тази езикова диалектика – за релативната граница между *post*- и *пред*-, която тъкмо едно второ *post*- може би реализира.

В друг, аналогичен план – дали не тъкмо в абсолютените, т. е. в най-ниските, най-дебилните си проявления мас-културата не е максималната и абсолютна форма на „висока” езикова стратегия – *игра-на*?

Но да повтора: самият този въпрос е ефективен само в нулевия си вид. Отговорът е валиден само при липсата на отговор „да” или „не”. – Тя, мас-културата, може да е такава само в осцилацията на едно постоянно съмнение. В момента, когато кажа: „е такава”, аз ще унищожа смисъла на това „е”, ще го превърна в „не е”.

Дали тъкмо най-примитивната, най-наивната *quasi*-литературна чалга, чалгата в абсолютен си вид, едва-едва достигаща долните граници на ли-

тературност, не е *абсолютната* форма на литература във високия модерен смисъл на понятието, на (пост)постмодерно прекрачване отвъд? – Абсолютна тъкмо в своята наивност, в непресторената си пред-модерност, което я прави автентична, доколкото не е преднамерена *игра-на*.

...Дали всъщност предмодерният Стоян Заимов не е по-постмодерен от „Възвишение” тъкмо поради великата си наивност? – Тъкмо това „по-” е равнозначно на онова второ, или по-скоро на първото „пост-” в термина „пост-постмодернизъм”.

Или, следвайки същата логика – дали „Бежанци” и „Законът/Разруха” не са в някакъв смисъл повече постмодерни от „Възвишение”, също както „Миналото” в автентичния си наивитет е такова?

Защото констелацията, както казахме, е троична; диалогът всъщност е трилог. Напрежението осцилира не само между постмодерното и модерното (между играещия субект и играния от него обект); постмодерното колабира назад в предмодерното и идеално, абсолютно се слива с него.

„Възвишение” *знае*, че е постмодерен и самото това мета-(само)съзнание, напълно хегелианско впрочем, му придава диалогична напрегнатост. И по този начин го вписва в една бинарна, скрито алтернативна, конфронтационна (и дълбоко модернистка в същността си) напрегнатост: *или-или*. – „Бежанци” и „Законът/Разруха” може би не знаят, или със сигурност не знаят, не подозират, че са постмодерни. И самото това незнание – а още повече несигурността – ги прави в една абсолютна и двупосочна едновременност постмодерни и модерни, хитри и тривиални. При което – именно в модуса на незнанието – самото „модерно” е върнато с още един оборот назад, в органиката на наивната, немодерната предмодерност. Която е и уроборосно, диалектически тъждествена с едно второ/първо *post-*.

Чрез пост-постмодернизма литературата е постигнала абсолютната си форма, тъкмо защото е напълно и *двупосочно* релативизирана самата граница на различие между литература и нелитература; различieto е тъждество.

Но не просто защото се гарантира абсолютно тъждество на всичко с всичко, на *едното* със собственото му *друго*. А защото *едното* като-себе-си се постига/разкрива именно като-друго.

Не е ли това абсолютният край? – Абсолютният край не на историята на литературата, не на литературния метаразказ, а на *самата* литература като Innenraum, като иманентно *езиково* пространство?

Край, след, отвъд който може да последва само движение назад, само носталгия по надмогатото, само рестарт на отреченото? Както след всеки свой край Историята избухва с огромна мощ и, както загатва Фукуяма – с носталгично завръщане към отречената автентичност. Разрушаване на езиковия музей и рефункционализиране на експонатите в целия им първореден, автентичен наивизъм?

Но това носталгично завръщане вече никога не може да е напълно на-

ивно; то е неизбежно вписано в езиковите параметри на самата литература и генетично заразено с двойственост. Подобно на „Бежанци”, не може да избяга от кавичките на езиковия си контекст.

3. На пръв прочит романът на Весела Ляхова се появи неочаквано, сякаш от нищото, и напук на основните престижни черти, доминиращи актуалната ситуация в литературата. Ситуация, която в най-едрия, литературноисторическия си смисъл – и, разбира се, теоретично – е белязана от постмодерното. Но тъкмо с отстранеността си от „ситуацията” романът оформя и дебело подчертава една определена тенденция в нея. (А това, освен всичко друго, го прави и литературноисторически важен.)

Дълбочинното изследване на тази тенденция, археологизирането на нейния културноисторически произход и мрежата от основания, слизането назад и надолу до корените, както и проследяването на всички разклонения на коренището в ширина, разкрива една логика, която несъмнено е в голямата си час спекулативна, но има това достойнство, че премахва привидната неуместност, анахроничност на романа в хоризонта на актуалното.

Използвана литература

- Генова, Я., Господинов, Г. Инвентарна книга на социализма. София: Прозорец, 2006. Дизайн: Я. Левиева. [Genova, Y., Gospodinov, G. Inventarna kniga na socializma. Sofia: Prozorec, 2006. Dizayn: Y. Levieva].
- Господинов, Г. (състав). Аз живях социализма. 171 лични истории. Пловдив: Жанет 45, 2006. Худ. оформление: Н. Олег Ляхова. [Gospodinov, G. (sastav.) Az zhivjah socializma. 171 lichni istorii. Plovdiv: Zhanet 45, 2006. Hud. oformlenie: N. Oleg Lyahova].
- Зарев, Вл. Законът. София: Сиела, 2013. [Zarev, Vl. Zakonat. Sofia: Siela, 2013].
- Зарев, Вл. Разруха. София: изд. Пет плюс, 2003. (2 изд. : Пловдив: Хермес, 2014). [Zarev, Vl. Razruha. Sofia: izd. Pet plus, 2003. (2 izd. : Plovdiv: Hermes, 2014)].
- Ляхова, В. Бежанци. Пловдив: Жанет 45, 2013. [Lyahova, V. Bezhanci. Plovdiv: Zhanet 45, 2013].
- Русков, М. Възвишение. Пловдив: Жанет 45, 2011. [Ruskov, M. Vazvishenie. Plovdiv: Zhanet 45, 2011].
- Фукуяма, Фр. Краят на историята? – Избор, есен-зима 1993. [Fukuyama, Fr. Krayat na istoriqta?. – Izbora, esen-zima 1993, s. 17].